

“Stemmens rum”

*En læsning af tekststemmen som æstetisk fænomen i Tomas Espedals trilogi
“Biografi Dagbok Brev”*

Af:

Julia Emilie Münnecke (studienr.:39797)

Simon Lund Petersen (studienr.:39790)

*

Vejleder: Charlotte Engberg

Forårssemestret 2016, modulniveau: Speciale

Samlet antal anslag: 299.700 (124,9 normalsider)

Sprog: Dansk

Individualisering af specialet

Fælles:

- Problemfelt (s. 5-9)
- Problemformulering (s.9)
- Tilgang til problemet (s. 10-11)
- Konklusion (s.115-116)
- Perspektivering (s.117-120)
- Analysen af *Biografi* (s. 44-68)

Simon:

- Analysen af *Dagbok* (s. 69-91)
- *Udgangspunktet: Stemmeteorien "tre kanaler" + Om "maskinlæren"* (s. 12-18)
- *Følelser der "støjer" - Sianne Ngais tone-begreb i "Ugly feelings"* (s. 35-43)

Julia:

- Analysen af *Brev* (s. 92-114)
- *Engdahls lytten: Stemmen i "Berøringens ABC"* (s. 19-28)
- *"Den grå stemme" - Birgitte Steffen Nielsens læsning af "Berøringens ABC"* (s. 29-34)

Indholdsfortegnelse

Problemfelt	5
Problemformulering	9
Tilgang til problemet	10
At læse stemmen	12
Udgangspunktet: Stemmeteoriens “tre kanaler”	12
Stemme og perspektiv	15
Stemmen som spøgelse	15
At læse “på gehør” med Horace Engdahl	16
Om “maskinlæren” (stil og retorik)	18
Engdahls lytten: Stemmen i <i>Berøringens ABC</i>	19
Et essay om stemmen i litteraturen	19
Tekstens “tone”	20
<i>“Ingen tekst er begyndt før forfatteren har anslået en tone”</i>	21
Del for helhed	22
Fænomen og sætning	22
Den rene poesi og skrivningens (evige) “nu”	24
Fortolkningens umulige præmis	25
Stemmens sandhed	26
Engdahls erfaringsfragmenter	27
“Den grå stemme” - Birgitte Steffen Nielsens læsning af <i>Berøringens ABC</i>	29
<i>Berøringens</i> “opskrift”	29
Den <i>ikke</i> -emfatiske stemme	30
Henvendelsen	32
Engdahls vokale læsekunst	33
Følelser der “støjer” - Sianne Ngais tone-begreb i “<i>Ugly feelings</i>”	35
<i>Ugly feelings: de negative følelsers æstetik</i>	35
Tone og affekt	36
Støj på linjen	39
Thomas Espedal - “<i>Biografi Dagbok Brev</i>”	44
<i>Biografi (glemsel)</i>	44
Tematiske- og motiviske grundfigurer	46

Skriftens bevægelser	49
At vække tonen	51
Billedets uro	56
Skriftens paranoia	64
Dagbok (epitafier)	69
At vække tonen	73
Henvendelsens rum	76
Hverdagens evangelium	81
Skriftens animering	84
Brev (et forsøk)	92
At vække tonen	97
Sprogets legemlighed	101
Kærlighedens voldelige tale	104
Gentagelsens ekko	110
Konklusion	115
Perspektivering	117
Litteraturliste	121
Resumé	122
Abstract	123

Problemfelt

“Jeg bar ut morkaken, gravde den ned utenfor huset, like ved bekken. Ti år senere skulle jeg grave et lignende hull i jorden; jeg sto på den samme måten med en spade i hånden, bøyd over hullet jeg hadde gravd; men da var det Agnetes urne jeg plasserte i hullet, jeg dekket det til med jord, rettet meg opp i ryggen og tenkte på akkurat dette øyeblikket da jeg la morkaken i jorden. Jeg rettet meg opp i ryggen, bar spaden opp i redskapshuset og gikk tilbake til huset hvor Agnete lå med datteren min i armene sine.”¹

Det er nu et år og elleve måneder siden den ene af os læste ovenstående linjer for første gang. Efterfølgende er vi sammen, og hver for sig vendt tilbage og har (gen)opdaget værket, og det univers hvori denne passage indgår - *Imot naturen (notatbøkene)* (2011) af Tomas Espedal, og her næsten to år og flere gennemlæsninger senere, står følelsen som ordene dengang vakte lige så rystende intenst. Følelsen af at blive lukket ind og delagtiggjort i en personlig skæbnefortælling så smertefuld og stor at den næsten bliver umulig at rumme, men som i sproget forvandles til et følelsesmæssigt kondensat af tid og levet liv, der synes at tilbyde et almenmenneskeligt spejlingsrum, der gør det muligt på trods at gennemleve tilværelsens personligt erfarede tyngde. Den umiddelbare chokeffekt af erkendelsesperspektivet i tekststykkets nøgterne klarhed, viser sig retrospektivt set at have åbnet op for en revitaliseret *glæde* ved skønlitterær læsning - qua det faktum, at følelsen som den genererede, og til stadighed formår at gestalte, synes lige så påtrængende levende nu, som ved første møde. Og dette til trods for at tekststykkets tragiske “nyhedsværdi” (chokket) jo netop for længst er ophørt. En glæde således, der synes vævet af en mere eksistentiel alvor, hvis tråde rækker ud af værket selv, og ind i den verden der er læserens.

Men hvad er det for en *henvendelse* fra tekstens side, der synes at have formået at tale så insisterende til os, og til stadighed gør det? Hvordan kan den stemme der træder frem fra teksten karakteriseres - hvor kommer den fra, og hvad består den af? Er det overhovedet muligt at indfange essensen af dennes eksistentielle beskaffenhed, eller må man som læser være indstillet på blot at spejle sig i et kropsløst, subjektivt ekkorum?

¹ Espedal 2011-A:72-73, l. 22-5.

Det litterære felt som Espedal med teksten (og hans øvrige forfatterskab) kan siges at skrive sig ind i, er det der i den brede offentlighed oftest går under navnet *autofiktion* - et begreb der snarere end en deskriptiv genrebetegnelse, synes at være et spørgsmål om fra tekstens side at problematisere sin egen generiske (u)natur og værkemæssige form som en fastlåst og lukket størrelse, henvist til enten fiktionens eller virkelighedens påståede autonome domæner. I artiklen *Forfatter, fikcionalisering og den nye modtagerkultur* fra antologien *Fiktionens forandringer*, skitserer litteraten Stefan Kjerkegaard i denne forlængelse hvad han ser som vor tids (medie)begivenhedsorienterede værk- og fiktions(for)forståelse, som de autofiktive tekster har åbnet op for, ved at gøre spørgsmålet om læserens *aktive* rolle heri uomgængeligt:

“Set fra et samtidigt litterært perspektiv kan man derfor formulere Barthes’ afsluttende sætning fra “Forfatterens død” en smule anderledes. Forfatterens “genkomst” skal betales med læserens fødsel. Hvad brugen af selvbiografisk stof fører til, er bl.a. at vi som læsere skal anstrenge os desto mere. Vi kan ikke længere udeltagende betragte litteraturen som en autonom størrelse. Ved sine formmæssige greb, som ofte trækker på performative strategier, inviterer litteraturen os i dag til at deltage mere aktivt som læsere; både i processor der foregår inden for og uden for bogens ramme.” (Kjerkegaard 2011:268, l. 19-26)²

I forlængelse af det genremæssige spørgsmål om autofiktionens rum, som den udflydende grænse mellem fiktion og virkelighed bliver symbol på, synes det nærliggende at se nærmere på den litterære henvendelse, vi tidligere beskrev i mødet med Espedals tekst: Er stemmen *afhængig* af den implicite virkelighedskomponent, som er indlejret i værket - og hermed dens udsigelse, for at fungere som eksplicit *tekstlig* (litterær) tiltale? Eller kan man sige at vor umiddelbare følelsesmæssige berøring i mødet med den espedalske stemme, nærmere gør det implicite spørgsmål om litteraturens stemme overhovedet - forstået som *sprogligt* fænomen, nærværende som et (i værste fald uberørt, i bedste fald åbent) spørgsmål, i hjertet af autofiktionens radikalt intime henvendelsesrum? For hvordan skal vi overhovedet læse stemmen som specifik *litterær* henvendelse? Hvad er det, som litteraturen som medie formår at skabe, som andre kunstformer ikke på samme måde kan udtrykke? Hvad er egentlig forskellen på stemmen som hverdagsligt *tale*fænomen, og så stemmen - og hermed dens henvendelse, som et *skriftligt*, genuint *æstetisk* fænomen? Og sidst men ikke mindst: er det overhovedet muligt - på æstetisk, litterært grundlag, at diskutere henvendelsens æstetiske erfaringspotentialer op mod autofiktionens generelt

² Fra tidsskriftet *Spring*, nr. 31/32, 2011, redigeret af: Marianne Barlyng et. al.

indlejrede spørgsmål om fiktionens plads i virkeligheden, og virkelighedens referentielle betydning for fiktionens nærværende intimitet?

Tomas Espedal er i denne forlængelse interessant på flere måder. For det første er han, idet han debuterede allerede i 1988 (og blot to år efter tog det første skridt ind i det selvbiografiske minefelt med værket *Jeg vil bo i mitt navn*), en art litterær skandinavisk dinosaur i det autofiktive felt, men han formår med sin sprogbevidste og genreudfordrende stil konstant at genopfinde sig selv i de enkelte værker, hvorfor han stadig synes relevant - som *indgangsportal* til den opblomstring, der har fundet sted på det autofiktive felt i 00'erne og 10'erne, såvel som en af de *nutidige fornyere* af selvsamme.

Spørgsmålet i forbindelse med Espedals litterære stemme er nu, hvordan resultatet bliver hvis vi tager den autofiktive præmis om det "intime" (virkelighedsnære) stemmerum på ordet, og - som en anerkendelse af hvordan Espedals prosa også har rørt os selv, analytisk udfordrer selvsamme teoretiske forforståelse af stemmen som specifikt "autofiktiv", med den i Espedals prosa særdeles nærværende erfaring af stemmen som et specifikt *litterært*, altså sprogligt æstetisk fænomen, der er skabt *i- og med sproget*, som *æstetisk medie*. Kan autofiktionens kunstneriske sandhedsfordring i *virkeligheden* åbnes op og uddybes, ved at spørge til stemmens fænomene karakter, som "sand" (erfaret) æstetisk henvendelse - altså: som faktisk påtrængende *spørgsmål*? Og hvordan viser dette spørgsmål om stemmens litterære gestaltning af henvendelsen sig konkret i Tomas Espedals prosa - autofiktion eller ej?

Trilogien *Biografi (glemsel)*, *Dagbok (epitafer)* og *Brev (et forsøk)*, fra henholdsvis 1999, 2003 og 2005, udmærker sig blandt Espedals udgivelser ved tematisk såvel som strukturelt at være en bevægelse *ind* i det felt af autofiktion, som Espedal med senere værker som eksempelvis de Nordisk Råd-nominerede *Gå. (eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv)* (2006) og *Imot kunsten (notatbøkene)* (2009) - samt omtalte *Imot naturen*, ellers er blevet kendt for. I et interview med den danske forlagsredaktør Andreas Vermehren Holm udgivet i den lille digtbog *Ly* (2012)³ har Espedal selv karakteriseret ideen bag trilogien således:

Biografi: "Biografien, historien om én selv, der er skrevet af en anden. Det er biografens konvention, men jeg ville skrive om en anden, som så bare også er mig, og jeg ville bruge de

³ Udgivet i 2007 - her fra den danske oversættelse fra 2012.

almindelige tekniske virkemidler, der gør biografien genkendelig som genre." (Espedal 2012:30, l. 9-14)

Dagbok: "Jeg brugte biografien på sproget som en metode og på den måde var det naturligt at gå videre til dagbogen derfra, for hvem er dagbogen skrevet til? Den er jo skrevet til dig selv! Den skal ideelt set ikke have nogen læser. Den er meget privat." (ibid.:30, l. 17-21)

Brev: "Og så skrev jeg brevet, brevet som henvendte sig direkte til en anden, til én, kun til én. Jeg havde skrevet til mig selv i dagbogen og pludselig voksede dette "du" frem. Det var næste bog. Brevet er en du-bog." (ibid.:31, l. 4-8)

Espedal har således med trilogien forsøgt at trække tre velkendte genrer ind som en art *metode*, for at undersøge sprogets og stemmens muligheder i romanens rum, centreret om henholdsvis biografens "offentlige jeg", dagbogens "private jeg" - og brevets mindst lige så private jeg, rettet mod en *eksplicit* (ydre) modtager. På det overordnede indholdsmæssige plan, præsenterer bøgerne et ganske privat forankret univers, med et forfatterjeg der kæmper for at komme overens med sin egen historie, med skrivningen - og med at finde en tålelig hverdag som alenefar, i lyset af først morens og kort efter konens død. Disse grundlæggende tematikker udforskes og gennemspilles ud fra hver af de tre ovennævnte genrers umiddelbare litterære konventioner, men trods det faktum at der træder nogle meget tydelige karakteristika frem i hver af værkerne, synes de tre små prosaværker i sig selv snarere at være en udfordring af de forskellige genrers formsprog, end en reproduktion af den gængse idé om disse. Dette kommer til udtryk i værkerne på forskellig vis, blandt andet når der skabes tvivl i forholdet mellem afsender og modtager, når kronologien i visse passager synes ikke-eksisterende, eller når prosaen pludselig ændrer tempo og overgår til et mere *poetisk* register. Hver af de tre værker manifesterer således en genre- såvel som udsigelsesmæssig undersøgelse af de litterære *indgangsvinkler* til det autofiktive stemmerum, der synes at danne fundamentet for de senere - og i den brede offentlighed, mere anerkendte værker.

Men hvad er det helt konkret for nogle stemmer der er på spil i henholdsvis *Biografi*, *Dagbok* og *Brev*? Hvordan står de frem hver for sig - og i samklang? Og hvilken betydning får det for disse stemmer - jævnfør ovenstående, at Espedal på fortællingens plan arbejder med et grundlæggende niveau af umiddelbart autenticitetsskabende selvfortælling? - hvis det overhovedet *har* nogen betydning? Kan en læsning af stemmen som *tekststemme* eksklusivt, foretages uafhængigt af hele spørgsmålet om det autofiktive, og således (måske) tilføje litteraturfænomenologiske perspektiver til en eventuel autofiktiv

læsning af fiktionensstemmens grænseløse virkelighedsrum? Dette spørgsmål vil vi vende tilbage til - dog *udelukkende* i perspektiverende gestus, da målet for nærværende *specifikt* gælder spørgsmålet om at læse tekststemmen frem på dens egne æstetiske præmisser, uafhængigt af virkelighedsreferencen og genreproblematikken, som begrebet om autofiktionen og dens fortolkningsproblemer rejser andetsteds.

På baggrund af ovenstående vil nærværende undersøgelse således tage udgangspunkt i følgende:

Problemformulering:

Vi vil undersøge den litterære stemme hos Tomas Espedal, som den gestaltes og kommer til udtryk i *Biografi Dagbok Brev*, med udgangspunkt i tekststemmen som et *æstetisk* fænomen.

Tilgang til problemet

Første del vil være en teoretisk indføring i de problematikker der omhandler det at beskæftige sig akademisk med noget så essentielt - og notorisk svært håndgribeligt, som den litterære stemme. Her vil vi søge at indkredse stemmen som (stumt) *akustisk* fænomen og *henvendelse* (metaforisk perspektiv) - samt udfolde de metodiske indgangsvinkler til stemmen som litterært topos, som vi med teoriens hjælp har identificeret.

Anden del vil således, med de stemmeteoretiske perspektiver og begrebsarsenalet på plads, manifestere sig som en diskuterende analyse af *Biografi Dagbok Brev*. Vi vil her analysere - for dermed at søge at indkredse den espedalske stemme ud fra de valgte indgangsvinkler, og herved vise hvordan denne gestaltes - internt i hver af de tre romaner, såvel som i gensidig samklang.

- Herefter vil vi:

Konkludere på den samlede undersøgelse - og hermed besvare problemformuleringens spørgsmål.

Perspektivering: Vi vil her kort reflektere over udfaldet af vores resultater i lyset af de valgte metoder, teorier og vinklinger på specialet - samt perspektivere til andre mulige tilgange, som den faktiske udmøntning af undersøgelsen har åbnet op for.

*

I det følgende vil vi lave en kort beskrivelse- samt motivation for den teoretiske litteratur, som vi vil benytte os af - og diskutere med, i specialets første afsnit:

Første dels teoretiske indføring i "stemmens" sfære vil tage udgangspunkt i følgende værker:

Lilian Munk Rösings introducerende artikel: "*Stemmen*", i *Litteratur - Introduktion til teori og analyse* (2012) vil udgøre vort inspiratoriske udgangspunkt for analytiske indgangsvinkler til den litterære stemme. Hendes tekst vil først og fremmest agere overordnet strukturel inspirationskilde for analysen af den litterære stemme som fænomen - og problem, samt derudover eksemplarisk *medlæser* (og kritiker) af Horace Engdahls

(svært tilgængelige) stemmeteoretiske læsepraksis; en praksis som vil udgøre grundstenen i vor analysemetode, via værket *Berøringens ABC - Et essay om stemmen i litteraturen* (2004)⁴. En anden kritisk, inspirerende medlæser har vi ligeledes fundet i Birgitte Steffen Nielsens eksplicit Engdahl-inspirerede Tranströmer-læsning i *Den grå stemme* (2002). Her bliver væsentlige bagvedliggende forudsætninger og pointer hos Engdahl fremhævet, kritiseret og forstærket - og vi ser her mulige linjer mellem denne læsning af den store svenskers stemmeteori og selvfortællingens fortællerperspektiv. Udover disse vil Sianne Ngais *Ugly Feelings* (2005) om den litterære stemme som tekstens "tone" (inspireret af Munk Rösings introducerende artikel), udgøre et modspil til forståelsen af stemmen som en personlig, subjektiv størrelse - med den affekt/følelseteoretiske udlægning af denne som en art objektiv, intersubjektiv "(baggrunds-)støj"; en teori som lægger sig godt i forlængelse af - samt udvider Engdahls begreb om tekstens "tavse" *skæbnestemme*.

En overordnet tilgang hvor vi således ikke følger én eller to teorier slavisk, som formuler for læsning af skønlitteraturen og diskussionen af genrespørgsmålet (litterært-som filosofisk) der blot skal "udfyldes", men netop i stedet forsøger at tage den kritiske ånd fra Engdahl et al. op og praktisere den *lyttende* position - med teoriens stemmer og begreber som inspirerende diskussionspartnere eller eksemplariske (med-)læsere.

Denne teoretiske vinkling, med rod i Horace Engdahls metaforiske læsepraksis i *Berøringens ABC* og Sianne Ngais følelser/affekt-teori i *Ugly Feelings* - i kombination med klassisk formalistisk stilistisk og retorisk analyse, som inspireret af Lilian Munk Rösing, danner således et alternativt læsestrategisk fundament, der i stedet for at fokusere på en *narrativ* kortlægning af autofiktionens "autentiske" stemmerum - undersøger den narrative dimension (udsigelsen; fortællerstemmens niveauer og forholdet til forfatteren (den implicite)) som et underniveau til tekstens "tavse" *henvendelse*. Altså: vi ønsker med dette teoretiske sigte - med inspiration fra Engdahl og Munk Rösing, at gøre stemmen som specifikt æstetisk, *litterært* fænomen til mål *i sig selv* - fremfor blot som *middel* til et indhold, en historie som skal fortælles.

⁴ Originalt: *Berøringens ABC*, 1994 - herfra: i Karsten Sand Iversens danske udgave fra 2004.

At læse stemmen

- indkredsning af en læsestrategi og et begrebsvokabular

I dette første afsnit vil vi, som beskrevet i foregående kapitel om “tilgang til problemet”, redegøre for de grundlæggende teorier og læsestrategier - begreber og analytiske idéer, ud fra hvilke vi vil undersøge, samt problematisere, begrebet om stemmen i skønlitteraturen generelt - og hos Tomas Espedal specifikt.

Først vil vi udfolde den overordnede læsestrategi, sådan som vi har ladet os inspirere af Lilian Munk Rösings trefoldige metodiske analysefokus på henholdsvis 1) det stilistisk-retoriske, 2) det “metaforiske” - samt 3) *henvendelsen* i teksten, og redegøre for de grundlæggende stemmeteoretiske begreber og problemstillinger disse hviler på, og som hun i artiklen trækker frem og anskueliggør.

Dernæst vil vi kort, med udgangspunkt i Munk Rösings artikel, reflektere over den stilistisk-retoriske del af analysen. Her åbnes op for overvejelser over hvad denne kunne tænkes at indbefatte, da denne del ikke som sådan vil have rod i en specifik analytisk teori, men nærmere udgå direkte *fra-* og *med* den umiddelbare læsning og efterfølgende analyse af *Biografi Dagbok Brev*, i specialets anden del.

Herefter vil vi forsøge at redegøre for Engdahls stemmeteori - og dette i to faser: fase **a)** vil udfolde en umiddelbar redegørelse for *Berøringens ABC*, som den tager sig ud på et overordnet plan; hvordan er den bygget op og hvilke temaer og problemer tager den under behandling, og hvordan gør den det? I fase **b)** går vi så et skridt dybere ned i denne metodiske “anti-metode”, for med Birgitte Steffen Nielsens kapitel om *Berøringens ABC* i *Den grå stemme* at nærme os en forståelse for de bagvedliggende idéer for Engdahls litterære blik for stemmen.

I forlængelse af dette vil vi redegøre for Sianne Ngais teori om stemme og tone som glidende, æstetiske *tærskelerfaringer* mellem subjekt(ivt) og objekt(ivt), for at få nogle affektive/følelsesorienterede redskaber og begreber at arbejde med til at supplere samt udfordre Engdahls metaforiske *tekstpraksis*.

Udgangspunktet: Stemmeteoriens “tre kanaler”

Hvordan indfanger man stemmen i skønlitteraturen, og hvad består denne litterære stemme overhovedet af? Er den bedste vej til sikker viden et stramt teoretisk fokus, der ved at *vælge side* så at sige sætter den “sikre” konklusion over erfaringsprocessen, altså over erfaringsvej(e) dertil - *eller*; er den bedste vej til en videnskabelig undersøgelse og erfaringsbaseret konklusion med et så umiddelbart u håndgribeligt og teoretisk omdiskuteret fænomen som “tekstens stemme”, netop - i kraft af anerkendelsen af den teoretiske ambivalens - at gøre *vejen* til svaret: til besvarelsen selv? Altså; kunne man forestille sig at det er i *processen*, at svaret ligger?

Vi har som antydnet valgt at følge den anden af disse to overordnede teoretiske strategier, da vi mener at stemmen som skønlitterært- såvel som analytisk fænomen netop har det begrebsligt u håndgribelige som en art vandmærke. Den viser sig, når læsningen begynder, og forsvinder lige så pludseligt igen, når denne ophører. Blot et *ekko* står tilbage, et aftryk, som det kan være svært at sætte en finger på; hvorfor det stadig kan anes som en *klingen*, en art *stemthed* i ens indre, lang tid efter læsningens faktiske ophør. Netop denne forståelse af stemmen, som noget der viser sig *med læsningen* - og ikke mindst læsningens ophør, som inspireret af Horace Engdahl og Munk Rösings læsning af ham, synes at tilføje et interessant perspektiv til læsningen af Tomas Espedal. Dette idet receptionen af denne (ny)bølge af autencitetsudforskende selvbiografisk litteratur, som han repræsenterer, især i det nye årtusinde netop som sagt har fokuseret meget på et andet aspekt ved stemmen som litterært fænomen, nemlig spørgsmålet om “fortælleren”. Om forholdet mellem denne og forfatteren, samt den indflydelse dette har på fiktionen og fikcionalitetens grænser - og omvendt⁵. Et forhold vi som beskrevet ovenover naturligvis *også* vil beskæftige os med, men kun som en aktiv (og meget lille) *del* af den mere overordnede analyse.

Her følger redegørelsen for vor stemmeteoretiske forforståelse- og analytiske udgangspunkt, sådan som det kommer til udtryk og vises analytisk brugbart hos Lilian Munk Rösing i “Stemme”:

*

⁵ Som det eksempelvis er blevet behandlet i det litterære tidsskrift Springs særudgave om “Fiktionens forandringer” nr. 31/32 (2011)

“Stemmen er en uomgængelig dimension ved det, man kunne kalde læsningens elementære fænomenologi: Når vi sidder helt stille og læser, hører vi teksten som en stemme for vores indre øre. Stemmen kan ligefrem være dét, vi går efter i en bog; vi holder af særlige værker, fordi vi holder af stemmen i dem. (... ..) Men hvem tilhører den stemme, vi hører for os, når vi læser? Er det forfatterens, er det læserens, eller kan man tale om, at teksten har sin egen tavse skriftstemme?” (Rösing 2012:71, l. 2-6 + 11-13)

I artiklen om “Stemme” fra antologien *Litteratur - Introduktion til teori og analyse* (2012) forsøger Lilian Munk Rösing at indkredse hvad stemmen er for et (litterært) fænomen, og ikke mindst: hvordan man teoretisk/analytisk kan (an)gribe denne. Hun lægger ud med at oprulle et par af de overordnede måder, hvorpå man kan karakterisere stemmen - henholdsvis som et *akustisk* og som et *atmosfærisk* (tekstens “stemning”) fænomen. (Rösing 2012:71) Det akustiske har således med rytme og tempo at gøre, og der antydes fra forfatterens side at det er muligt at anskue den litterære tekst som “en slags *partitur* for en stemme”⁶ - en pointe, som hun senere vender tilbage til. (ibid.:71) Den atmosfæriske del af stemmen har ifølge Munk Rösing at gøre med følelser og affekt, altså spørgsmålet om hvilken “stemning” stemmen kan siges at befinde sig i. (ibid.:71) Heri ligger et klassisk problem, påpeger hun, idet det ofte kan være svært at skelne mellem det *udsagte* og *udsigelsen* - altså: forskellen på det, der bliver sagt og tematiseret, og så måden det bliver sagt på. Mest af alt bunder problemet i det grundlæggende spørgsmål om hvorvidt man overhovedet kan sige noget kvalificeret om stemmens affektive tilstand, eller det blot er læserbåret projektion⁷ - men Munk Rösing starter her med at slå fast, at man først og fremmest må holde sig de to niveauer for øje: de følelser der *tales om* - og dem, der *præger* stemmen, og at der i denne forlængelse analytisk må skelnes mellem tekstens tema og stemme; ikke som rigide modsætninger, men netop som gensidigt påvirkelige størrelser. (ibid.:71-72)

Afsnittet rundes af med at konkludere, at det første man som lytter af en litterær tekst kan gøre, er at stille sig selv spørgsmålet om: “*Hvordan teksten skal læses op?*” - jvf. det akustiske (tempo, rytme, lydstyrke, osv.) og det stemningsbeskrivende (affektive tilstand) sigte.

⁶ Vores fremhævnning.

⁷ Et forhold vi som nævnt med inspiration fra netop Munk Rösing kommer til at se nærmere på i afsnittet om Sianne Ngais følelses- og affektteori som et moment ved den litterære stemme, til forståelse af dette teoretiske perspektiv og dens fortolkningsmæssige implikationer.

Stemme og perspektiv

Næste afsnit beskriver så en litteraturteoretisk oppositionsposition til den af fortælleanalysen ofte (lidt for) selvfølgelig identificerede identitet mellem tekstens stemme - og det fortalte perspektiv. Som Munk Rösing gør opmærksom på, gjorde narratologen Gérard Genettes (1930-) til formålet opførte sondring mellem "*hvem ser?*" og "*hvem taler?*" blot stemmen i litteraturen - forstået som et akustisk og affektivt fænomen i sig selv, til et niveau underordnet spørgsmålet om tekstens perspektiv: altså *hvorfra* der tales. (ibid.:72) Denne hirakiserende forståelse af stemmen og sproget som underordnet fortællingens og historiens *formidlende* plan, skubber hun dog til, ved retorisk at stille spørgsmålet:

"Men hvad hvis stemmen bare formidler sig selv? Hvad hvis vi flytter fokus fra den litterære stemme som noget, der kolporterer en historie, til litteraturen som noget, der kolporterer en stemme? Hvad hvis vi betragter stemmen som ikke bare et medium, men som sagen selv, som det stof litteraturen er gjort af?" (ibid.:72, l. 28-32)

Det er således i høj grad denne teoretiske "vending" - dette blikskifte, vi er blevet inspirerede af, med hensyn til arbejdet med stemmen i litteraturen, og hos Tomas Espedal specifikt. Altså: at se på stemmens "*performative*" dimension, som et *agerende* mere end et *kommunikerende* fænomen. (ibid.:74) En pointe som det (forhåbentlig) netop senere skal vise sig, kan indeholde spændende læsningsmæssige perspektiver for forståelsen af autofiktionen; af selvfortællingens emfatisk *nærværende* og "personlige" stemme.

Stemmen som spøgelse

Ligeledes gør Munk Rösing opmærksom på den af dekonstruktionismen inspirerede samtidslitterat Andrew Gibsons rammende metafor for stemmen som et "*spøgelse*" - en metafor der peger på den litterære stemmes mere eller mindre problematiske ontologiske status som netop ("død") indre *skriftstemme*, der skal vækkes til live; en ontologisk tvivl der eksplicit bliver sat på spidsen hos forfattere som Jan Sonnergaard, hvor fortælleren rent *faktisk* dør - men ufortrødent taler videre! (ibid.:74) Hun fremhæver herved Gibsons forståelse af spøgelsesstemme-metaforen som et blik for litteraturens mulighed for at give stemme til en "umulig krop"; altså *subjektpositioner* som ikke kan findes i de gængse sociale ordener (Munk Rösings eksempler: datidens syn på eksempelvis kvinder og sorte mennesker). (ibid.:74)

"Litteraturens pibende og ufuldkomne spøgelsesstemme, gennemtrukket af fortid og fremtid, bliver for Gibson et potentielt kritisk alternativ til den fuldkomment nærværende

stemmefylde, som den moderne teknologi efterstræber med fænomener som Dolby surround sound.” (ibid.:74, l. 26-30)

At læse “på gehør” med Horace Engdahl

Hos svenske Horace Engdahl finder Munk Rösing den kritiker, som hun mener mest “overbevisende” har skrevet om stemmen - men altså teoretisk set på en meget subtil og personlig måde:

“Engdahl insisterer, som Gadamer, på, at den litterære tekst aktualiserer sig i vores bevidsthed som en tavs stemme, der fortæller os, hvordan det skrevne skal forstås. Ifølge Engdahl er den litterære stemme imidlertid “ikke tilgængelig for maskinlæren”; hvis man vil karakterisere den, må man skrive “på gehør” (... ..) Med “maskinlæren” sigter Engdahl formentlig til den formalistiske tekstanalyse, der nærlæser tekstens figurer...” (ibid.:75, l. 10-15)

Munk Rösing mener dog ikke, at denne *lyttende* læsemåde behøves at holdes adskilt fra den formalistiske “maskinlære”, men at analysen af stemmens “*syntaks, stilistiske og retoriske figurer, klang, rytme, grafiske opstilling etc.*” netop kan sige noget væsentligt - og således bibringe den Engdahl-inspirerede læsning af den tavse tekststemme en masse. (ibid.:75) Men hvordan kan den engdahlske (anti-)metode så nærmere karakteriseres? Munk Rösing identificerer her to overordnede analytiske træk:

Det første handler om den måde hvorpå han benytter sig af *metaforer*, når stemmen skal belyses - og disse oftest musikalske af slagsen; som eksemplet med Dostojevskijs “kældermenneske” fra romanen af samme navn, hvor sammenligningen med stemmen og en “*svejseflamme*” drages frem og uddybes. (ibid.:75) I den forlængelse gør hun opmærksom på, at Engdahl ligeledes bruger den musikalske metafor om læseren, der som *komponisten* må “*vække den tone der hviler i digtet*” (ibid.:75). Denne musikalske metaforik får Munk Rösing til, ud fra Engdahls flydende brug af begreberne *stemme* og *tone*, at udpege en mulig begrebslig skelnen mellem - på den ene side, “stemmen” som tilhørende *fortællerens* niveau (eksplicit som implicit) - og på den anden side, “tonen” som hørende til den *implicitte forfatters* niveau:

“Med metaforer fra filmens verden kan man tænke sig stemmen som voice-over, mens tonen snarere ville befinde sig på underlægningsmusikkens niveau. Man får fat i stemmens, og fortællerens, niveau, hvis man spørger: Hvordan skal teksten læses op? Man får fat i tonens, og den implicitte autors niveau, hvis man spørger: Hvilken type underlægningsmusik ville egne sig til teksten?” (ibid.:75, l. 31-36)

Det andet af de analytiske træk som Munk Rösing identificerer hos Engdahl, er at beskrive stemmen ved at vise hvem den *henvender* sig til - og hvem den således “gør” læseren til. (ibid.:76) I denne forlængelse fremhæver hun hvordan denne tekstens tiltale litteraturteoretisk er blevet skrevet frem gennem den klassiske romantiske figur, *apostrofen* - hvor henvendelsen er rettet mod nogen eller noget “... *man realistisk set ikke kan henvende sig til, fordi det er fraværende eller abstrakt eller dødt eller en ting eller noget overnaturligt.*” (ibid.:76, l. 17-18) Munk Rösing viser i denne forlængelse hvordan der så kan være forskel på henvendelsens karakter, ved at modstille en mere moderne “dialogisk” anråbelsesfigur med den klassiske romantiske apostrofe i Shelly’s påkaldelse af vestenvinden - i oden af samme navn. Denne klassiske tiltaleform betragter hun som *selvspejlende* eller “monologisk”, da digteren netop, i sin storladne besyngelse, kan anses for at spejle eget selvbillede som digter, og dermed gøre apostrofens “du” til en funktion i jeg’ets (selv-)identitetsskabelse. (ibid.:76) Modsat finder hun blandt andet hos litteraturteoretikeren Barbara Johnson - og dennes teoretiseren over kvindelige stemmer, der anråber deres *døde fostre* - en litterær henvendelsesfigur der, modsat den romantiske projektion nærmere kan ses som et “*etisk (an)svar*”. Forstået således, at moder-jegets påkaldelse af fostret synes at være et *sva*r på denne ikke realiserede stemmes konfronterende fravær - et fravær der så at sige skriger til himlen. Henvendelsen fra den talende stemmes side sker altså ikke “uopfordret”, men som hvad man måske kan anse som et eksistensens *anerkendelsesskrig* overfor *det* eller *dem*, der aldrig (igen) kan komme til orde, og lade deres stemme blive hørt. (ibid.:76-77)

Opsummerende mener Munk Rösing altså - alt i alt, at kunne identificere tre analytiske kanaler ud fra hvilke man kan nærme sig litteraturens stemme; henholdsvis

- *den stilistiske og retoriske analyse* (som Engdahl ikke benytter),
- *den metaforiske beskrivelse*, og
- *analysen af tekstens (eks- eller implicite) henvendelse*.⁸

Disse tre vil - *sammen* med Sianne Ngais teori om stemmen som tekstens følelses- og affektdimension, overordnet set udgøre de **fire tilgange** til analysen af stemmen hos Tomas Espedal. Kapitlet om Engdahls kritiske læsepraksis - samt Birgitte Steffen Nielsens læsning af denne i *Den grå stemme*, vil så grundigt uddybe punkt to og tre, men først vil vi

⁸ Rösing 2012:76.

nu kort kommentere på den første del af ovennævnte analysestrategier - nemlig den stilistiske og retoriske analyse af stemmen, da denne jo som sagt ikke er en del af Engdahls stemmeanalytiske praksis.

*

Om “maskinlæren” (stil og retorik)

Lilian Munk Rösing går, som påvist - i artiklen om tekstens stemme, imod Engdahls retoriske angreb på den “formalistiske næranalyse”, og anbefaler altså i stedet, at man også udnytter de mere klassiske basiskategorier og greb i den tekstanalytiske fortolkningspraksis, så som “*syntaks, stilistiske og retoriske figurer, klang, rytme, grafiske opstilling etc.*” i forsøget på at lytte stemmen frem i teksten. (Rösing 2012:75) Vi lægger os, som nævnt, i forlængelse af denne påstand, og vil herfor - som en del af den samlede analyse, udføre en læsning efter disse mere *maskinelle* fortolkningsprincipper.

Det giver dog ikke umiddelbart mening at præsentere disse begreber yderligere her som en samlet “teori”, da det ikke er det. Vi vil i stedet, i samspil med den umiddelbare analyse af *Biografi Dagbok Brev*, fremtrække de specifikke termer og problemstillinger, i samspil med Munk Rösings ovenover behandlede artikel - samt hendes eksemplariske læsning af *Strindbergs vrede stemme*, i artiklen af samme navn (2013), hvor Horace Engdahls læsepraksis også bliver koblet sammen med Sianne Ngais teori om den litterære stemme som en “tonal” følelses- og affektmodus.

Engdahls lytten: stemmen i *Berøringens ABC*

Efter denne indkredsning af det stemmeanalytiske problemfelt- samt introduktionen til den engdahlske læsepraksis ved Lilian Munk Rösing, vil vi nu frekventere det værk hvorfra Munk Rösing, som vist, har hentet inspirationen til den såkaldt “metaforiske” læsepraksis med fokus på tekstens (“akustiske”) *henvendelses*aspekt. Hvad er det egentlig, ved nærmere eftersyn for et analytisk værk, vi her har med at gøre; hvordan er det bygget op, hvad består det af - og hvorledes viser Engdahl *konkret* vej til at læse tekststemmens “tavs” tone frem? Dog skal det siges, at vi ikke har tænkt os at redegøre udtømmende for dette, da vi: dels vil komme dybere ned- og bag om de fundamentale (bag)tanker med afsnittet om *Berøringens ABC*, som det læses i Birgitte Steffen Nielsens *Den tause stemme*; dels - i forlængelse af Engdahls tanke, som den blev introduceret med Munk Rösings udlægning, først for alvor kan udfolde den såkaldte “metode” og dens læsemæssige implikationer i mødet med vores konkrete analyseobjekt, Tomas Espedals værk.

Et essay om stemmen i litteraturen

Horace Engdahls *Berøringens ABC - Et essay om stemmen i litteraturen*⁹ fra 1994 er, som titlen antyder: et essay om stemmen i litteraturen; men med tryk på *essay*. For som i den oprindelige definition af essayet som *et udkast* eller *et forsøg* (fransk *essai*; da. “forsøge” eller “afprøve”)¹⁰ fremlægger Engdahl sine betragtninger over stemmen som litterært fænomen gennem en række konkrete læsninger af litterære (især poetiske) forfatterskaber, og dette i en emfatisk subjektiv stil, der netop er sig sit komplekse emne, og - ikke mindst, sin egen stil (og dens betydning for læsningens muligheder og konsekvenser) eksplicit bevidst. Dette illustreres på eksemplarisk vis i det sidste essays afsluttende, lille salut:

“Det bliver sent i min bog. Den stemme der har holdt den levende, og som jeg længe har forvekslet med min egen, fjerner sig og skifter til en klang jeg snart end ikke kan efterligne. Enhver anden hører den nu bedre end jeg.

- Men fandtes denne stemme da før værket?

- Nej, men når værket er blevet til, er den stemmen der kaldte på det.”

(Engdahl 2004:213, l. 20-25)

Dette sidste *aforistiske* fragment (“Afskeden”) i samlingens ellefte og sidste essay - *Vidnet: Et fragmentarium*, virker således illuminerende tilbage på hele værkets stemmeanalytiske

⁹ Som tidligere nævnt: “Berøringens ABC” i svensk originaludgave, her i dansk oversættelse fra 2004.

¹⁰ <https://da.wikipedia.org/wiki/Essay> - lokaliseret onsdag d. 2/12 2015.

praksis: Engdahl gør her således *explicit* opmærksom - hvis det ikke allerede skulle være feset ind - på sin specielle måde at læse/lytte efter stemmen i teksten, og hvordan denne lytten netop er afhængig af læseren/kritikerens *modsvaren* tekststemmen i kraft af en tilsvarende “stemt” indstilling; en indstilling der af Engdahl i eksemplet afsløres som forsøget på *selv* at konstruere en stemme, men her altså en kritisk, lyttende én af slagsen, hvis specifikke tone og begrebslige fremgangsmåde ikke kan udvindes og kopieres 1:1 - end ikke af kritikeren selv. Essensen af læsepraksisen, kritikeren stemme, er det nu - altid allerede - læserens privilegerede opgave (lyttende) at vække *til live*. (ibid.:213)

Nuvel. Med udgangspunkt i Engdahls tanke om den analytiske “anti-metode”, vil vil herfra angribe de enkelte essays særskilt, ét efter ét, i forhold til vor eget analysebehov og det gensidigt (nødvendige) behov for eksemplarisk forståelse af Horace Engdahls delhelheds-filosofi. Med hvilke formuleringer viser Engdahl den litterære stemmes beskaffenhed - og i denne forlængelse, (implicit/eksplicit) altså muligheden for at læse den frem; og i hvilken (tekstmæssig) kontekst? Hvilke tanker går igen - og i hvilke former/formuleringer (gen)opstår de?

Vi vil således, for overskuelighedens skyld søge at svare på dette ved at trække en enkelt grundlæggende pointe eller to - eller den antydede læsestrategi frem fra de essays, vi finder særligt centrale, og herefter kort og illustrativt vise hvad Engdahl her *siger* om stemmens fænomenalitet, og hvordan han gør dette.

Tekstens “tone”

Essaysamlingen åbner med en tekst der på subtil vis søger at indkredse sin genstand - og genstandsfeltets analytiske (kritiske) ophav. At lytte efter tekststemmen som fænomen, beskrives her af Engdahl først og fremmest som spørgsmålet om tekstens *tone*; en art tekstligt *helheds*sudsagn, der som sådan først “fuldbyrdes” med kritikeres læsning - og hermed menes *forståelse*, af tekststemmen som (undefinerbar) henvendelse overhovedet, der må besvares, som en sådan for at kunne høres. (ibid.:20) Inspirationen med hensyn til tekststemmens “musikalske” terminologi - og den kritiske læsers (med-)skabende potentiale, finder Engdahl således hos en af den tyske romantiks fædre, Friedrich Schlegel (1772-1829), i dennes kritiske, holistiske litteraturfilosofi, som den var inspireret af tidens dyrkelse af musikken - og hermed tonen, som *evighedens genstand*. (ibid.:21) Men hvordan viser Engdahl sin forståelse af tekststemmens “tone” - og hvad indebærer denne mere præcist?

“Ingen tekst er begyndt før forfatteren har anslået en tone”

I en halvsides fodnote uddyber Engdahl hvordan begrebet tone i teksten, i hans optik, skal forstås (eller netop ikke forstås):

“Tone skal ikke forveksles med den grammatiske intonation, de melodiske og dynamiske forandringer af stemmen der er nødvendige for at sætningens struktur kan træde frem. (... ..) Tonen, i den betydning jeg interesserer mig for, findes overhovedet ikke i sætningen, men tilhører ytringen, den handling der gør sproget til noget sagt og ment. Den stille læsning er i lige så høj grad som lytten afhængig af evnen til at opfatte disse nuancer. Uden dem er sproget et tomt skema.” (ibid.:13, l. 14-15 + 21-24)

Denne forskel viser Engdahl med sætningseksemplet “Du passer godt på dig selv”. Rent udsagnsmæssigt kan det sagte her, ifølge Engdahl, netop overgå fra *påstand* til *spørgsmål* ved blot at ændre tonens hældning. (ibid.:13) Og selv ikke konfirmationen af udsagnsformen kan her afgøre budskabets specifikke betydning, da de af ham karakteriseres som værende afhængige af

“... om de udtales som en undren, en bøn, en befaling eller en spøg. Og delvis uafhængigt af disse alternativer kan det sagte udtrykke forskellige grader af omtanke, bæven, foragt, stolthed eller måske bare ligegladhed.” (ibid.:13, l. 18-20)

Denne forskel i en henholdsvis retorisk eller strukturalistisk forståelse af stemmen - og så den “levende”, musikalske¹¹ som Engdahl praktiserer, viser han gennem modstillingen mellem hovedkarakterens udsagn i Dostojevskijs *Kældermennesket* mellem at “sige noget” (“*Jeg er et ondskabsfuldt menneske*”) og så *måden*, det bliver sagt på; og altså ikke sætningen som isoleret udsagn, men som udgående fra en stemme - eller: en følelsesmæssig (her endnu uidentificeret) *stemthed*. (ibid.:12) Denne “grundtone” kan - som tekstens helhedsudsagn, netop ikke indfanges, uden selv at fordufte, og hvad vi med Engdahls terminologi således står tilbage med ved tekstens grænse, er intet andet end “*formen*” af en stemme:

“Ingen kan sige hvordan den lyder, kun hvad den siger. (... ..) Hvad der i teksten er formen af en stemme, omtrent som omtalen af en person i en roman fører formen af et udseende med sig uden at give give os portrættet. Fiktionens ansigter er distinkte uden at være individuelle, og det samme gælder stemmerne. Hvilket indhold disse får, afhænger af de beskrivelser fortællingen lader hæfte ved dem, og stemmens beskrivelse er det sprog der lægges i dens mund. Men selv når den har fået en skelnelig karakter, er den uden konkret skikkelse.” (ibid.:12, l. 16-17 + 21-28)

¹¹ Som Lilian Munk Røsing også identificerede, jævnfør afsnittet om hendes forståelse af Engdahl.

Del for helhed

Ovenstående bliver således indgangen for hele samlingens udvalg af essays om stemmen, og - som vi så Lilian Munk Rösing fremhæve tidligere, det "akustiske" begrebsvokabular som præger Engdahls antiformalistiske forståelse af denne tekstens stumme henvendelse, centreret i begrebet om "tonen". De resterende essays behandler så (gradvist) senere udviklinger i denne "skjulte" forståelse af tekststemmen, ved at se på de forfatterskaber og værker, der på den ene eller anden måde, ifølge Engdahl, kan siges at have muliggjort blikket for denne stemme i stemmen - og hermed dens henvendelse overhovedet, i kraft af deres udfordringer af den gængse kunstneriske skabelse og fastholdelse af stemmen som "jegets" (i fiktionsrummet) udsigelsesmæssigt "lukkede" kommunikation og (selv)identitet. Et eksempel på dette, kunne være det Engdahl kommer med i essayet om Stendhal (*Ensomhedens politik*), hvor han om den franske prosaists litterære "jeg" viser at han etablerer:

"... noget man kunne kalde den enkeltes stemme. Det er ikke "jegets" - han tager sig friheden til idelige forklædninger. Det er stemmen hos en der udtaler sig på eget ansvar, tilmed uden at behøve at repræsentere sin identitet eller sin egen fortid. Da et menneskes lydende stemme giver os dette som det er med sit køn, sin alder, sin skæbne, er det stemmeleje Stendhal søger noget der kun hører skriften til. (ibid.:48, l. 6-12)

Her har vi således allerede berørt to grundlæggende læsefigurer fra Engdahls ABC, som vi finder relevante at gøre brug af senere i analysen af *Biografi Dagbok Brev* - nemlig den afgørende forståelse af *tonen* samt den i Stendhal-teksten foreslåede problematisering af identificeringen mellem det (tavse) *litterære jeg* over for menneskestemmens formalt genkendelige karakter, samt ikke mindst forholdet mellem dem. I en generisk autobiografisk læsning af et værk som Espedals vil analysen af Jegets stemme og dets specifikt repræsenterede identitet være overordnet aspektet om stemmens tone, og undersøgelsen af tonen blot en form, hvori dette konkrete *jeg* træder frem. Som det fremgår af ovenstående, og som vi vil udfolde yderligere i de følgende afsnit, får vi hos Engdahl herimod muligheden for at læse tonen frem som primær protagonist i analysen af Espedals *litterære jeg*.

Fænomen og sætning

I samlingens tredje essay - *Tilfældet Valdemar* - går Engdahl yderligere ind i idéen om stemmen som tekstens tone (den musikalske metaforterminologi), ved at se på

litteraturstemmens *tekstlighed*; altså, på spørgsmålet om forskellen mellem sætningens udsagn og stemmen som netop tekstligt (paradoksalt) *grænsefænomen* (læs: henvendelse).

“Det poetens øre opfatter i naturen, ophører med kun at være lyd og får en sproglignende udtryksfuldhed; på den anden side løsner poesien en smule på sprogets logiske fuger så ordene nærmer sig musikken. Man forelsker sig i metaforer der beskriver klangen (summen, susen, toner, melodier, harmonier) som en talende stemme (ord, røst, tone, samtale). Sådanne billeder borttryller forskellen mellem fænomen og sætning, sanseligt og ideelt.” (ibid.:58, l. 10-17)

Alt dette er ganske klassisk romantisk fryd og gammen. Men så kaster Engdahl Edgar Allan Poes novelle, *Sandheden om M. Valdemar*, ind på scenen, og spørgsmålet bliver straks mere dystert levende og (skal det vise sig) perspektivrigt. I teksten har Poe, ifølge Engdahl - med titelkarakterens hypnotiserede lig, der, fra sin ubevægelige mund udtaler de berømte og berygtede ord “nu - er jeg død”, skabt en “... *naturstridig grænsesituation hvor den menneskelige talehandling tilintetgøres og alligevel består. Det er et øjeblik hvor stemme og liv ikke længere hænger sammen.*” (ibid.:68, l. 22-25) Hvad Engdahl her finder, er tekststemmens paradoksale mulighed for som henvendelse at tale *levende* fra et sted i tekstens rum, hvor vores gængse hverdagskategorier ikke rækker, og således viser dette *sproglige* tekstfænomens egentlige henvendelsespotentiale som paradoksalt grænsefænomen, der bringer fastlåste sproglige fornuftskategorier og logiske distinktioner som subjekt/objekt, jegets *referentialitet* - og identitetens kropslige forankring (her: i stemmen, i teksten) i bevægelse.

“En sådan ytring kan egentlig kun tænkes som inskription. Hvordan skulle den udformes i en oplæsning, uden at indtrykket blev ironisk? (... ...) Poe har fantaseret sig frem til et punkt hvor ordene forener sig med noget der er indskriveligt men usigeligt: stemmen uden liv. Det hypnotiserede ligs udtalelse slår en revne i sproget.” (ibid.:70, l. 1-2 + 5-8)

Engdahl mener, at Poe med sit lig **usigelige**, men netop tekstligt **indskrivelige** ytring, her har skabt en *allegori for teksten selv*: “*Der er ingen der, og dog taler den, fra det fjerne, ligesom fra bogsidens ikkeeksisterende indre*” (ibid.:71, l. 1-2) - og han fortsætter, i forsøget på at beskrive denne *inskriptionens* “gestus” gennem forbindelsen mellem objekt og subjekt, mellem den talende og den stumme; fravær og nærvær, mellem levende og døde - som *selve* kunstens væsen, og dens udspring: “*At give stemme til noget der egentlig ikke har stemme ...*” (ibid.:71, l. 17-18) Netop skriftstemmens mulighed for at ytre det usigelige, eller personificere det ikke-objektiverbare subjekt, er en af de pointer hos Engdahl vi mener er helt centrale, når stemmerne i Espedals værker skal dissekeres.

Den rene poesi og skrivningens (evige) “nu”

Hos den franske symbolist, Stéphane Mallarmé (1842-1898), henter Engdahl meget af sin inspiration til sin læsning af stemmen, og særligt ét aspekt synes at brede sig ud - ikke kun i essayet om selvsamme, men i hele *Berøringens ABC*: tanken om tekststemmens karakter af en art “neutral” røst i sproget, i den *det rene værks* poetik som Mallarmé, ifølge Engdahl eksplicit søgte i sin produktion - en ambition om ikke mindre end at “... *fordrive den personlige stemme fra poesien*”. (ibid.:75, l. 7) Denne “rene” poesi, mener Engdahl kommer til udtryk i det “særlige interiør”, som han mener man kan finde i den franske digters tekstrum - et rum uden personer, og hvor *konturerne* af forfatteren er fjernet, til gengæld for at noget nyt kan høres i sproget. (ibid.:75)

Man må her huske på, at Engdahl i *Berøringens ABC* generelt - og med Mallarmé her *specifikt*, udfolder sin lytten til litteraturens stemme(r) gennem poesiens (i sin natur) sprogfikserede, *antinarrative* modus - og gerne hvor den er mest avantgardistisk kontrær, og at vi - modsat, vil benytte Engdahls stemmeanalytiske indsigter på en *roman*forfatters prosa; dog en prosaforfatter der, som vi senere i specialet skal se, netop har gjort en speciel indsats for at installere et mere “poetisk” jeg, i romanens mere kropsligt forankrede erfaringsrum. Vi søger hermed *ikke* så meget til grænsen for de yderste implikationer af Engdahls yderligtgående *poesilæsning* - men går netop, i stedet efter at finde ind til hjertet af den engdahlske læsekode, ud fra hvilken vi håber at kunne bibringe læsningen af Espedals (poetiske) prosastemme specifikt - og autofiktionens *personfikserede* læseteorier generelt, et *poetisk* forankret, åbnende blik, som mere end bare *retorisk*, narrativ udsigelse eller “*referentiel (voyeuristisk) happening*” i et fiktionens døde kredsløb. En pointe der, som sagt, ligger godt i forlængelse af Engdahls egen analytiske praksis- samt forståelse af dennes ikke-begrebsligt stringente natur, og hermed altid absolutte afhængighed af det givne analyseobjekt - et forhold som (naturligt) vil blive berørt senere igen i forbindelse med analysen af Espedals romaner.

Hvad vi kan bruge, er til gengæld den indsigt Engdahl med sit Mallarmé-studie giver i stemmens tekstlige “renhed” som noget emphatisk *litterært* - og at dette fænomen må fremskrives som afskåret (eller blot og bart - qua sin tavse tekstlige stoflighed, fænomenalt forskellig) fra forfatterens personlige stemme, der allerede altid er en henvendelse låst i kødets faktiske lyde og kønsbetingede/kulturelle og subjektivt (bevidste) særpræg. Hvad Mallarmé således, blandt meget andet gør, ifølge Horace Engdahl, er at han - gennem sin

“udfordrende stil”, formår at “forhale tankens afslutning”¹², i sit opgør med *journalistikkens sprog*:

“Måske er dette hvad hans æstetik egentlig går ud på: at skrive sådan som man ikke kan gøre i aviserne. Litteraturen, siger han, er alternativet til reportagen der breder sig ud over alt.” (ibid.:79, l. 14-17)

Fortolkningens umulige præmis

I essayet “Hastighedsforskelle” kommer Engdahl i forlængelse af ovenstående ind på hvordan den berøring som stemmens tiltale udmønter sig i i den kritiske lytten, modsat i læsningens rum hvor stemmen er levende som faktisk nærværende, så *forsvinder* tekststemmen rent faktisk, så snart læsningen ophører - og i emfatisk forstand: når kritikeren begynder at *udlægge* den. (ibid.:149) En del af forklaringen finder Engdahl i den erfaringens “hastighed” der i teksten giver sig til udtryk som et (af Munk Rösing tidligere beskrevne) *stemmens partitur*. Som tekststemme findes stemmen ifølge Engdahl netop kun som *form* - den er “tavs”, men blandt andet på grund af stemmepartiturets spor af en *manual* for læsningen af teksten, og hermed oplivningen af stemmen i denne, så har oplæsningstonens hastighed eller *flow* at gøre med selve muligheden for den nonverbale *berøring* som tekstens tiltale kan iværksætte. Et eksempel finder Engdahl hos James Joyce i *Ulysses* (1922), hvor en udlægning af de utallige mangetydige ordspil i hele den kompakte bevægelsesstrøm netop “slukker” den stemme eller tone, som udgår fra disse som følt henvendelse - og dette med meget andet fordi “... *Joyces udtryk har stemme fordi de er kortere end deres forklaring*”¹³:

“Det “udsagte”, det der sætter tonen i svingning, er måske bare en hastighedsforskel. I virkeligheden er det udsagt, men så kvikt at det ikke kan fæstes til bestemte ord. Eller også så langsomt at den læsende bevidsthed mister overblikket inden det er ført til ende. (... ..) Fortolkningen justerer hastigheden til påstandens normaltempo - det er dens pædagogiske mission.” (ibid.:148-149, l. 26-29 + 1-2)

Denne pointe med “hastigheden” - og læsningen af dette, må så lyttes frem med udgangspunkt i det i teksten Engdahl (gennem en “maleri”-metafor) kalder “... *en fjerneste tone der blander sig i alle tonefald, et fravær af ironi som enhver tekst besidder, om så bare uden for sig selv, lig et elliptisk centrum, beliggende i det usagte.*” (ibid.:140, l. 10-12)

¹² ibid.:78.

¹³ ibid.:148, l. 20-21.

Stemmens sandhed

I forlængelse af Mallarmés poetik om den “rene poesi” og stemme, ser Engdahl i essayet “*Når alt er sagt*” på Maurice Blanchots (1907-2003) idé om tekststemmen som en “neutral mumlen” - der som en sådan, viser sig i nøjagtig dét øjeblik hvor læseren overgår fra at se ord, fra at se sproget på papiret, til netop at høre tekstens stemme som en fjern tiltale indeni, *inden* denne får personlighedens karakteristika. Men en mumlen, der så præcis også forsvinder igen, så snart - eller netop, *idet* den viser sig: som stemme. (ibid.:183-184) Denne stemmens *værens*-tænkning henter Blanchot, ifølge Engdahl, inspirationen til hos tyske Martin Heideggers (1889-1976) “... *mærkværdige idé at en del af væren endnu ikke er gjort tilgængelig og at enhver fremvisning derfor samtidig er en skjulen.*” (ibid.:184, l. 28-29) Dette får således for Engdahl betydning for stemmen - såvel som forståelsen af dennes fænomenale *sproglighed*, og i den forlængelse selve den (selv)skabelsesproces den indbefatter:

“Med nogle svimlende formuleringer forsøgte Mallarmé at overbevise os om at det der tager til orde i poesien, er ordene selv. Nogle årtier senere hævdede Heidegger på tilsvarende måde at digteren ikke er en person der udtrykker sit subjekt; han er en åbenhed for væren, han er en der lytter til sprogets væsen. (... ..) Det der udtrykker sig er ikke individet, men et skrivebehov der vælger ham som redskab.” (ibid.:186, l. 4-8 + 14-15)

Engdahl eksemplificerer her tankegangen med et citat af Blanchot selv - der også skal understrege forskellen mellem sproget i *daglig tale*, og så således som det lader *væren tale* i litteraturen, og i frembringelsen af denne:

“Vi siger Proust, men vi mærker tydeligt at det er den helt anden skriver, ikke bare en anden, men selve kravet om at skrive, et krav som betjener sig af navnet Proust, men ikke udtrykker Proust, som kun udtrykker ham ved at berøve ham ejendomsretten, ved at gøre ham til en Anden.” (ibid.:186, l. 16-20)

Hele værensspørgsmålet gælder for så vidt den skrivendes såvel som den lyttendes position, og hvordan disse “roller” må anerkendes af den som indtager dem - ikke som lukkede kategorier, men netop for at kunne blive hinandens *sande* forudsætninger som *henvendt* og *henvendende* - og hermed, som Engdahl viser, overgå fra en personlig stemmes subjektive fordring til sin *skæbnes* talende vidnesbyrd (eksemplificeret i Blanchots “*L’attente l’oubli*” i forholdet mellem “manden” og “kvinden”):

“Hun var i dette øjeblik ikke i sit jeg, men i sin skæbne, og lod den tale. Skriften bevarer dette som en slags glemsel: den aktive, vågende glemsel af hendes stemme, som den lød den nat hun talte til den han ikke var, men måtte blive for at have hørt hende.” (ibid.:200, l. 3-6)

Forholdet mellem den skrivende og så det såkaldte “skrivebehov” - eller *skæbnejeget* - indeholder en væsentligt dialektisk figur, som vi finder interessant i forbindelse med Espedals bøger; ikke mindst i forlængelse af “fordringen” (fra denne såkaldte skæbnestemme) om at gøre modtageren til den, der overhovedet muliggør talen som stemme (dens skæbne). Dette aspekt vil vi således se på i analysen, med *glemselsmotivet* som eksplicit paradoksal erindringsfigur i trilogiens første del.

Engdahls erfaringsfragmenter

Tilbage ved vort begyndelsespunkt, Engdahls afsluttende essay (*Vidnet: Et fragmentarium*), vil vi her til slut kortfattet uddestillere samt opstille et par af de øjensynlige *læseerfaringspointer*, som her præsenteres, og som vi finder rammende for den engdahlske læsepraksis, som vi nu har set den udfoldet - samt vort eget analytiske behov:

I “**Kunsten at forelæse**” uddybes den tidligere behandlede pointe med tekststemmen særligt konstruerede erfaringshastighed - her som læserens ansvar for iværksættelsen af dens opvækkelse, som en stemmens *dirigent*:

“Enhver læser må i virkeligheden være en sådan dirigent. Den der læser for hurtigt eller for langsomt, forstår ingenting. Det gælder om at finde tekstens rigtige tempo, det der får tankebuerne til at spændes uden at bryde, det der får klangene til at blandes og alligevel forblive distinkte; det tempo hvor billedernes dobbelte rum giver dyb og det uudsagte når at bede om opmærksomhed; det tempo hvor tekstens rytme har sit stærkeste liv. Den der finder den rette frasering, som musikerne siger, gør i samme øjeblik teksten glasklar.” (ibid.:207, l. 4-11)

I “**Sandheden om Bergotte**” viser Engdahl, med Proust, hvordan forfatterens personlige stemme - hvis man kender forfatteren i virkeligheden, kan sløre nuancerne i tekstens stemme, hvis forfatterens “tone” er meget præsent i ens indre. (“*Marcel Proust kan umuligt have haft så rig en instrumentering i sin stemme som fortælleren i hans store roman. Dette forhold har han i øvrigt forstået bedre end nogen anden.*” (ibid.:208, l. 18-21) En ikke uvæsentlig pointe, hvis man som vi har at gøre med en forfatter der skriver selvbiografisk, og i autofiktivt lys lader grænsen mellem sin litterære persona og eget levede liv være tilsløret.

Hermed er scenen sat for en analyse, hvor dette at “begribe” stemmen som fænomen allerede altid er dømt til at fejle - men hvor denne viden således også vil holde vort blik åbent i forsøget på selvsamme, som en metodisk troldsplint der konstant vækker

fordringen om at se kritisk på sin egen analytiske læserpositions umulige objektivitet, og samtidig - i analysens *skriftlige bevægelse*, gøre plads for oplevelsen af den tone, der kan vise "negativet" af stemmens nærværende fravær.

“Den grå stemme”

- Birgitte Steffen Nielsens læsning af Berøringens ABC

Nu vil vi kaste et blik på en markant læsning af Engdahls stemme-essay - nemlig Birgitte Steffen Nielsens kapitel om selvsamme i *Den grå stemme - Stemmen i Tomas Tranströmers poesi* (2002), som vi vil benytte til dels at indkredse og forstå nogle af de bagvedliggende idéer og strukturer i Horace Engdahls læsepraksis såvel som litteratursyn, og dels til - i redegørelsen for Nielsens forståelse af Engdahl, at få muligheden for at diskutere nogle af disse (kvalificerede) fortolkninger op mod vores egen forståelse- samt analytiske behov, jævnfør vort fokus på stemmen som den kommer til udtryk hos Tomas Espedal i dennes poetiske prosa.

Vi vil dog ikke her - for nærværende afsnit, udtømmende redegøre for Nielsens Engdahl-læsninger, men, i diskuterende stil, udfolde de mest grundlæggende analytiske indsigter - og kridte banen op for yderligere udfoldelse af disse, når behovet opstår, i- og med den faktiske analyse af *Biografi Dagbok Brev* (sådan som Engdahls “metode” angiver).

Nielsens bog er, som titlen antyder, et studie i den svenske modernistiske poet Tomas Tranströmers digtning. Hun forsøger i denne - med eksplicit inspiration og forankring i Engdahls *Berøringens ABC*, at læse en *overhørt*, “grå stemme” (eller en stemme overhovedet!) frem af Tranströmers poesi; en lydhørhed som hun mener, i bedste fald er blevet negligeret i Tranströmer-forskningen på bekostning af den klassiske læsning af forfatteren som en *metaforens* mester. (Nielsen 2002:13)

Berøringens “opskrift”

I indledningen af Nielsens kapitel om Engdahls *Berøringens ABC*, citerer hun Horace Engdahl selv fra et af hans essays i samlingen (dét om Gunnar Björling: *Din tavshed lydende*) - et citat, som hun finder overraskende (men ikke tilfældigt) at være en ret så præcis spejling - og hermed beskrivelse, af Engdahls egen “tekstlige koreografi”:

“Han har **ingen faste termer** for talens tavse andel, og det er **næppe muligt at fikser hans tanke i en teoretisk model**. Han nærmer sig det usagte sagte - hvis jeg må kalde det sådan - **fra flere sider**. Snart prøver han **akustiske begreber** - tone, stemme, det uhørlige osv. Snart går han frem med **tilspidset paradoksale formuleringer** om et ord der ikke er noget ord. Snart anstiller han betragtninger over **det utilstrækkelige i at identificere ordene med**

deres begrebsindhold. Især tiltrækkes han af termer hvori det er vanskeligt at skelne det bogstavelige fra det metaforiske.¹⁴ (ibid.:107, l. 9-16)

Vi har således af Engdahl selv - som fremhævet af Nielsen, fået et *samlet kig* ind i den analytiske praksis; en liste med *ingredienser*, som netop kun er deskriptiv "bagudvendt", så at sige, idet den - qua ovenstående, ikke kan siges at udgøre en almen applicerbar teori, men netop - som fragment i en *konkret læsning* af en litterær stemme (Björlings), er sagt inddirekte: og inden for sin egen muligheds faktiske råderum (det konkrete essay om Björlings stemme). Listen med "ingredienser" er således applicerbar - ikke som *form* der blot skal fyldes ud, men netop som en (kritisk) opfordring til at drage disse paradoksale praksisser ind i hjertet af den essayistiske undersøgelse¹⁵, hvorfra tonen - som Engdahl siger, må lyttes frem. Eller sagt på en anden måde: at ingredienserne på listen *ikke* er til for at samle en *specifik ret* - men må netop *sirligt tilsættes*, én efter én, idet man tilsmager den ret, som allerede blev spist igår, og som ingen nu længere husker opskriften på.

Vi vil nu kort komme ind på de vigtigste pointer som Birgitte Steffen Nielsen - ud fra ovenstående, kommer ind på i sin indkredsning af Engdahls "anti-metodiske" stemmeanalyse, og dette ved strukturelt at se på hver af de to hovedpunkter, som hun har valgt at illuminere: henholdsvis spørgsmålene om *ikke-emfase* og *henvendelsen* - samt Engdahls såkaldt "vokale læsekunst".

Den ikke-emfatiske stemme

Et af de centrale punkter som Nielsen gør meget ud af at fremhæve, er den omstændighed at Engdahl, ifølge hende ikke så meget arbejder med en deskriptiv stemmeforståelse som han arbejder med en normativ¹⁶; nemlig, at det ikke er forudsat, at alle litterære værker faktisk *har* stemme - forstået på den måde, at det er en særlig *forståelse* af stemmen, som han lytter efter. En forståelse der, ifølge Nielsen, i *Berøringens ABC* - med de enkelte essays behandling af de store, tavse stemmer, munder ud i en slags "stemmens kanon".

¹⁴ Citatet (Engdahls): her altså citeret fra Nielsen, med hendes *kursiveringer* (som hun også gør opmærksom på at hun har lavet i bogens fodnote) - men med vores *markederede* ("fed") bogstavering oveni; for det visuelle overblik skyld.

¹⁵ Kan man - med en ikke *alt* for søgt metafor - måske beskrive denne "essayistiske" undersøgelse som en (mellem tekst og læser) gensidigt, livgivende "åndedrætsøvelse"?

¹⁶ Så deskriptivt normativ som en teori nu kan være, der har som kardinaldyd *ikke* at være en teori; men derfor netop må (gen)tænkes på ny - i den konkrete, praksiserfarings lytten til det enkelte værks stemme. (se f.eks. ibid. 127-129; et spørgsmål vi vil behandle nærmere i nærværende kapitels afsluttende fokus på Engdahls "vokale læsekunst")

(ibid.:127) Tre spørgsmål presser sig på her i denne forlængelse: først og fremmest, hvad må vi forstå ved en “ikke-efmatisk” stemme (som er den forforståelse af stemmen Nielsen identificerer hos Engdahl)? - og dernæst: hvis denne analyse er en valid tolkning af Engdahl, har den så nogen *egentlige* konsekvenser for hvilke værker der kan læses ud fra den engdahlske stemmepraksis? - samt naturligvis: hvor placerer Tomas Espedal sig i denne henseende, og hvad får dette af betydning for læsningen af stemmen i dennes værk?

For at tage det hele lidt bagvendt, så vil det sidste spørgsmål jo i sagens natur ikke blive dybtgående uddebatteret før den faktiske analyse af *Biografi Dagbok Brev*, da Engdahls “metode”, som nævnt netop ikke er en færdigbehandlet form - klar til udfyldelse, men først faktisk viser sig i den konkrete “mimen” af denne læsekunst, i mødet med værkets stemme - som det faktisk “taler” (et forhold vi vil tage op lidt senere igen, i Nielsens afsnit om Engdahls “vokale læsekunst”). Det andet punkt besvarer så ligeledes sig selv, ved - i henhold til ovenstående, at udelukke et egentligt deskriptivt felt af værker “med stemme”; end sige “den rigtige (stumme/grå) slags”. Men hvad skal Nielsens begreb om “ikke-efmase” så betyde, og hvorfor er dette begreb så alligevel af ikke uvæsentlig analytisk betydning?

Allerede i essayet *Stilen och lyckan* fra 1992 barsler Engdahl, ifølge Nielsen, med denne “poetik” som skal slå igennem senere med *Beröringens ABC*. I sidstnævnte lyder en af Nielsens mange formuleringer om dette paradoksale begreb sådan:

“Når ikke-efmase ikke må forveksles med det blot lavmælte, er det fordi den ikke-efmatiske henvendelse, sådan som den læses i sine mange afskygninger i *Beröringens ABC*, i en eller anden forstand altid også implicerer en forhaling. I stedet for i skriften at forcere tankens klarhed, forcere sin tænken for at få betydningsdannelsen hurtigt i spil, ser det ud til, at de ikke-efmatiske tekster afsværger en sådan forcerende retorisk stil over for tankens blotte bevægelighed...” (ibid.:119, l. 25-32)

Citatet illustrerer blandt andet, hvordan stemmen som ikke-efmase måske først og fremmest ikke skal ses som et udtryk for noget “forsagt” og stille, men netop - i sin sproglige udsathed (og hermed eksistentielle udsathed, qua sprogets henvendte karakter), i stedet som *betydningsmæssig* tvetydig (det være sig spørgsmålet om “jeg’et”, tekstens indre udsigelseslogik såvel som det “rum” henvendelsen befinder sig - eller netop *ikke klart* kan siges at befinde sig - inden for). Altså en grundlæggende “*modstand og dissonans*” i selve den skrivende “... spørgens og svarens stadige forskyden sig”, som Birgitte Steffen Nielsen formulerer det. (ibid.:119) Lidt mindre kluntet (og yderst groft

skåret) kan man måske sige, at det, der i yderste potens gælder forskellen på en genuin *emfatisk* stemme, og så en genuin *ikke-emfatisk* vil være den samme som forskellen mellem henvendelsen i et modernistisk/postmodernistisk digts *sproglige* udforskning/ambivalens (som kan tematiseres og påtages som jegets “umulighed” - og den formelle betydningsdannelses formelle tvetydighed) - og så den i det lokale dagligvarehus udsalgserhvervede metervarekrimi, hvori den sproglige betydning er fastlåst i et let genkendeligt (hverdags)sprog, der kun skal tjene som middel og hermed bekræfter personernes henvendelse som et (internt) retorisk spil, der blot skal gå op, og således underordner tekstens henvendelse til plottets (lukkede) strukturelle spændetrøje.¹⁷ Nok kan disse tekster således have “stemme” - men blot som et retorisk/mekanisk udsigelseshierarki af “roller”, men denne tekstens stemme er (ofte) hverken *personlig* (kunstnerisk markant som *stemme*, som i de mest markante, *emfatiske* forfatterskaber), endside stemt i det som Nielsen identificerer som *selve* “stemmen” (altså: *tonen*) i Engdahls forståelse; nemlig “*skæbnestemmen*”:

“Berøringens ABC aktualiserer igen og igen denne skelnen mellem jegets stemme og “*skæbnestemmen*”. Ja, man kan sige, at godtager man ikke denne skelnen, så giver Engdahls tekst ikke mening (... ..) Det er tonen, der bærer muligheden for at forstå denne afgørende forskel mellem jegets stemme og “*skæbnestemmen*” ...” (ibid.:130, l. 5-7 + 12-13)

Henvendelsen

Denne forskel på “... om man lytter til et “*jeg*”, der nødvendigvis altid allerede er spundet ind af sin egen retorik, eller om det er jegets skæbne, der lyder i ordene rettende sig *ikke-emfatisk* mod en anden for at finde sted i dennes lytten”¹⁸ - som Nielsen fremhæver, er således en af de grundlæggende forståelsesmæssige forhold omkring det ikke-emfatisk udgangspunkt såvel som henvendelsens karakter, der overhovedet definerer og udgør fænomenet stemme, som det - ifølge Nielsen, fremstår i *Berøringens ABC*. Det er denne stemmens “*mulige dobbelthed af det-mest-individuelle og det upersonlige*”¹⁹ som ifølge Nielsen er så vigtig at se som forudsætning for Engdahls kritiske poetik; og således både for hans “kanon” af ikke-emfatisk værker såvel som for den læser, der må stille sig lyttende til disse stemmer - og deres henvendelse. (ibid.:25) Spørgsmålet om stemmens udtryk kan således også, i denne forståelse, læses som spørgsmålet om stemmens

¹⁷ Ovenstående afsnits forsøg på en “simplificeret” fortolkning bygger overvejende på et udkog af pointer omkring “retorik”, “betydning” og sproglig “udsathed/åbenhed” hentet fra siderne 28 + 112-113 + 126 (ibid.)

¹⁸ ibid.:130, l. 2-4.

¹⁹ ibid.:25, l. 17-18.

personlighed - eller nærmere: graden af denne personligheds 1) *akustiske*, klanglige - "skæbne((u)be)stemte" tone eller tiltale (*skæbnejeget*), og så 2) den (selv)*bekræftende* "(jæg-)positur", altså som tidligere nævnt **skæbnestemmen** og **jeg'ets stemme**:

"Tekstemmen som det-mest-individuelle, som klingende signalement af den, der bærer henvendelsen, er fuldt så mulig at høre, når der tales gennem u-personlighedens masker og, kunne vi tilføje, positurer, som hvis der tales personligt. Stemmen i litteraturen i Engdahls næsten normative brug af ordet identificeres netop ikke med personlighedens udtrykken sig selv, men knyttes til et spørgsmål om sandhedens status i teksten. Stemmen i litteraturen kan således være sand, i betydningen at tale uden forstillelse, og at tale uden forstillelse står jo ikke i modsætning til at tale bag maske eller positur." (ibid.:80, l. 1-9)

Altså - som Nielsen viser med citatet herunder: Engdahls *gensidige* fordring om at skrive og læse litteraturen - og således "stemmen" i denne - som en *gestus* der rækker ud, og kræver at blive taget alvorligt:

"I stedet for at dekonstruere teksten, at fremvise dens retoriske kortslutning, dens forventede selvmodsigelse, eller med Engdahls ord: i stedet for "de katedraler af ironi som forvovne dekonstruktivister har rejst på spidsen af et enkelt ord eller skilletegn" - foreslås altså at læse med takt, at lytte efter tonens enhed, at lytte efter dens nuancerende farvelægning af sproget, der signalerer, hvordan det sagte, i netop sin egenskab af tiltale (altså af en talen til en anden), er sagt og ment..." (ibid.:27, l. 24-31)

Engdahls vokale læsekunst

I den paradoksale - men på *henvendelsens* side, intenst lyttende læsepraksis som *Berøringens ABC* udgør og således plæderer for, mener Nielsen her at kunne se Engdahls opgør med sin egen baggrund i *dekonstruktionens* kritiske læsepraksis. Men den dekonstruktive sans (læs: overfølsomhed) for litteraturens "*retoriske spil*" - hvor betydning anses for en "tom" logik, der blot holdes kørende og således forskydes mellem tegnene - ser Nielsen netop at Engdahl tager et definitivt opgør med i sin stemmeteori, til fordel for et mere *optimistisk* syn på tekststemmens "vokale" overskridelse af det rent retoriske spil. (ibid.:126) Og heri ligger, ifølge Nielsen, også "koden" til at læse *Berøringens ABC* som stemmeanalytisk værk - eller netop, i stedet som en art mimetisk *mesterlære*:

"... Den er sine læsninger, og ingen teori kan udledes heraf til at fungere som generelt diskuterbare udsagn uden for denne læsen. Af samme grund lader Berøringens ABC sig måske kun formidle ved, at man gentager dens praksis, hvilket man kun kan gøre i negativ forstand, ved at lade sine egne konkrete læsninger gebærde sig i forhold til den negative erfaring, at stemmen er det, der forsvinder, når teksten udlægges, og samtidig skrive som om man kunne vække henvendelsen." (ibid.:127, l. 4-11)

Man må altså - med Nielsen - forstå, at den engdahlske læsning af "litteraturens stemme" som tiltale overhovedet fordrer at "... *man vil undersøge henvendelsen, men gøre det som en henvendt. Altså som én, der tager på sig i sin essayistiske læsning at udsætte sig for henvendelsen. Som om man i sin kritiske læsning kunne skrive sig frem mod et anonymt punkt, hvor man bliver den, ordene var rettet mod.*" (ibid.:128, l. 15-18)

I denne forlængelse fremhæver Nielsen det eksempel som Engdahl giver, med hans læsning af Dostojevskijs *Optegnelser fra et kælderdyb*, hvori han forsøger at vise hvordan der i hovedkarakteren *Ordinovs* tale pludselig sker et skift, og der herefter anes "*hans skæbne*" i ordene - og ikke blot "*hans jeg*"; og at dette skift kun opfanges af en ung prostitueret, der således bliver allegori på den læser, der ifølge Engdahl læser (lytter) "med takt": "*Forandringen kunne beskrives sådan, at forfatteren - og dermed den læser hvis fortrolighed han har - begynder at lytte til Ordinov som en kvinde.*"²⁰ Nielsen fortolker her dette som et udtryk for Engdahls modstand mod dekonstruktionen, da hun (med Engdahls Stendhal-læsning²¹) ser det "forvandlende potentiale", som han viser er indlejret i den skrivende såvel som læsende praksis; dette at "... *henvendelsen kan implicere, at vi pludselig i læsningen kan lytte til ordene som en anden*"²² - og med den for Dostojevskij-magiens vedkommende således erfarede pointe:

"... *at dette at lytte som en kvinde her står for dette at lytte som en anden. Den forskel, der er interessant her, er ikke en køns-forskel, men det at kunne kende forskel på, om man lytter til et "jeg", der nødvendigvis altid allerede er spundet ind af sin egen retorik, eller om det er jegets skæbne, der lyder i ordene rettende sig ikke-empatisk mod en anden for at finde sted i dennes lytten.*" (ibid.:129-130, l. 30-31 + 1-4)

²⁰ Horace Engdahl, fra *Beröringens ABC* s. 200 - her citeret af- og fra Nielsen (ibid.:129, l. 25-27)

²¹ "*I forbindelse med Stendhal hedder det, at når han skriver, forvandles han af den, han taler til.*" (ibid.: 129, l. 9-11) - vores markering.

²² ibid.:129, l. 15-16.

Følelser der “støjer”

- Sianne Ngais tone-begreb i “Ugly Feelings”

Vi vil i det følgende behandle Sianne Ngais begreb om litteraturens *tone*, sådan som hun i *Ugly Feelings* (2007) viser at forståelsen af dette begreb ligger til grund for forståelsen af æstetiske værkers følelses- og affektforhold - *internt* i værkerne og *mellem* værk og modtager. Et projekt der samtidig peger på en mulig mellemposition i den klassiske problematiserede dikotomi mellem subjekt og objekt.

Da vi i denne sammenhæng primært har interesse i Ngais generelle følelseteori og hendes grundbegreb om tonen, vil nærværende redegørelse derfor kun basere sig på hendes introducerende afsnit, samt det specifikke afsnit der teoretisk formulerer dette begreb.

Indledningsvis vil vi forsøge at indkredse det overordnede projekt med *Ugly Feelings*, som det kommer til udtryk i den såkaldte “negative æstetik”, samt redegøre for hvad begrebet om “ugly feelings” præcist dækker over. Efterfølgende vil vi så udfolde tonebegrebet samt forholdet mellem *følelse* og *affekt*, sådan som dette teoretiske vokabular synes at kunne uddybe og tilføje den Engdahl-inspirerede stemmeanalyse et interessant perspektiv.

***Ugly Feelings*: de negative følelsers æstetik**

Ngais kardinalerinde er at udvide følelsesæstetikken analytiske genstandsfelt. Hvor den litterære analyse ifølge hende - begrebsligt såvel som fænomentalt, hidtil generelt har søgt at forstå de store heroiske følelser og disses forløsende effekt (i traditionen fra den aristoteliske poetik), identificerer Ngai i stedet et uforløst analytisk potentiale i de mindre prestigefyldte, såkaldte *ugly feelings*. (Ngai 2007:6) Hun beskriver disse som et mindre glamourøst modstykke til tragediens storladne følelser af for eksempel vrede og frygt, og de mere moderne behandlede moralske følelseskategorier som sympati, skam og melankoli. Fælles for de “grimme følelser” er at de modsat ovenstående er “... *explicitly amoral and noncathartic, offering no satisfactions of virtue, however oblique, nor any therapeutic or purifying release.*” (ibid.:6, l. 32-33) Eksempler på disse er blandt andet angst, paranoia, misundelse, smålighed, irritation og “animerethed” (*animatedness*), og som Ngai påpeger er disse, i modsætning til de klassiske æstetiske følelsers ofte akutte opståen og forsvinden i forbindelse med konkrete handlinger, kendetegnet ved deres “flade” og “vedvarende” natur. (ibid.:7) I forbindelse med en følelse som eksempelvis *vrede*, vil der som regel være

en konkret genstand for, eller årsag til følelsens rettedhed og dens udspiring, hvorfor den ofte vil kulminere i en konfrontation og efterfølgende forløsning, hvorimod en følelse som *irritation* der minder om vrede, men som er langt mere diffus og uhåndgribelig, ofte “ulmer” under overfladen hvorfra den - potentielt set - kan avle flere negative vibrationer:

“If Ugly Feelings is a bestiary of affects, in other words, it is one filled with rats and possums rather than lions, its categories of feeling generally being, well, weaker and nastier.” (ibid.:7, l. 6-7)

Ngai påpeger i denne forbindelse at der er tre niveauer hvorpå disse grimme følelser kommer til udtryk i litteraturen - for det første som en **negativ erfaring** af smerte eller ubehag, endvidere som en **semantisk negativitet** i den forstand at disse følelser konnoterer *socialt stigmatiserende betydninger og værdier* (ibid.:11) og endelig som en **syntaktisk negativitet**, der kommer til udtryk ved at organisere sig “... *by trajectories of repulsion rather than attraction, by phobic strivings “away from” rather than philic strivings “toward”.*” (ibid.:11, l. 29-31)

Ngai udvider således med ovenstående mulighedsfeltet for vort stemmeanalytiske fokus, ved i modsætning til Engdahls mere radikalt og poetisk sprogudfordrende stemmeeksempler, at bringe det måske allermest menneskelige frem i lyset i kraft af de socialt uglesete, men strukturelt styrende, og for det enkelte individ, akut nærværende affektdimensioner i det udtrykte følelsesliv. Som det også vil vise sig senere, står Ngais teoretiske skelnen mellem følelse og affekt, som det viser sig i tonen, dog ikke i modsætning til Engdahls implicite skelnen mellem stemme og tone - eller jeg-stemmen og skæbnestemmen, men kan netop anses som en prosaisk analytisk overbygning på det grundlæggende poetiske stemmeperspektiv som det udfoldes i *Berøringens ABC*. Man kan således sige at Ngais teori gør springet fra Engdahls hårdkogte poesilæsninger, til Tomas Espedals følesomme prosa mere nænsomt og analytisk sammenhængende, samtidig med at vi med de grimme følelser og affektilstandens italesættelse får et vigtigt redskab til senere at diskutere autofiktionenes følelsesmæssige autenticitetsfordring i mødet med stemmen som litterært fænomen.

Tone og affekt

Ngai mener som nævnt at det er de store følelser der hidtil er blevet tillagt potentiale for æstetisk engagement, idet disse netop i udpræget grad synes at lægge op til *sympati* og *projektion* hos modtageren - her er man sjældent i tvivl om hvad man skal føle. Dog synes

de grimme følelser med deres tvetydige og mindre dramatiske natur uden samme umiddelbare mulighed for empatisk uproblematisk følelsesspejling, i stedet at tilbyde hvad hun selv kalder for et diagnostisk ideologisk potentiale i vores tids voldsomt specialiserede og abstrakte fællesskaber. (ibid.:5) Dette potentiale ligger netop i at de ikke på samme måde som de store følelser er bundet til det enkelte subjekts krop og synsvinkel:

“While one can be irritated without realizing it, or knowing exactly what one is irritated about, there can be nothing ambiguous about one’s rage or terror, or about what one is terrified of or enraged about. Yet the unsuitability of these weakly intentional feelings for forceful or unambiguous action is precisely what amplifies their power to diagnose situations, and situations marked by blocked or thwarted action in particular.” (ibid.:27, l. 4-10)

Netop på grund af denne tvetydighed ved de grimme følelsers affektive *tilstand*, deres utydelige identitets- og kausallogik, rummer disse ifølge Ngai et analytisk potentiale der ikke accepterer følelsers subjektive utvetydige forklaringer. I stedet kan de forklare hvorfor følelser som (begrebslig eller forstandsmæssig) *uafgrænset* affektiv tilstand - eller intersubjektivt milieu, rent faktisk (som legemliggjort i de grimme følelser) kan erfares at *sive ud* og *ind* af de enkelte subjekter og således “formere sig” og påvirke fællesskabets fælles værdier. Hermed kan de siges, grundlæggende at forme og animere det enkelte handlende subjekt (karakter såvel som læser), hvis personlige følelser i bedste fald sløres eller bringes ud af fokus. (ibid.:22) Ngais pointe i denne forbindelse er, at den “objektiverede” affekttilstand - til forskel fra den subjektivt personificerede følelse, i højere grad formår at gestalte *dynamikken* mellem alle de nuancer af følelser i et menneskeligt fællesskab som vi ikke rigtigt vil være ved, og måske ikke engang *ved* er der, men som ikke desto mindre trives i absolut bedste velgående, når der er mere end én person tilstede. Grænserne mellem det objektive og det subjektive bliver således her udvisket, og peger på den skelnen hun i forlængelse heraf foretager mellem følelse og affekt. *Følelse* forstået som indefrakommende, personlig *oplevelse* af at føle - som hos den klassiske introspektive **førsteperson** fortæller, og *affekt* forstået som en følelsesmæssig *undefinerbar* fornemmelse af at se nogen eller noget udefra - som hos den klassiske “objektive” **tredjeperson** fortæller, hvor individet eller en gruppe af individer (blot) kan synes at befinde sig *i en tilstand af* (undefinerbar) affekt, altså ubestemt følelsepåvirkning. (ibid.:25) Ngai gør meget ud af at påpege at denne skelnen ikke er en skelnen mellem to rigtigt afgrænsede kategorier, men snarere et spørgsmål om *grad* og *intensitet* med hensyn til subjektiv forankring, og følelsesfænomenets begrebslige afklarethed - eller mangel på samme:

“What the switch from formal to modal difference enables is an analysis of the transitions from one pole to the other: the passages whereby affects acquire the semantic density and narrative complexity of emotions, and emotions conversely denature into affects.” (ibid.:27, l. 24-27)

Men hvordan er begrebet om affekt så knyttet til Ngais begreb om tekstens *tone*? Hvad kan denne “modale” skelnen mellem følelse og affekt, som de ifølge Ngai kommer emphatisk til udtryk i de grimme følelser, bibringe den æstetiske analyse af *stemmen* - og hvordan?

Fænomenet *tone* udlægger hun som følger:

“By “tone” I mean a literary or cultural artefact’s feeling tone: its global or organizing affect, its general disposition or orientation toward its audience and the world.” (ibid.:28, l. 13-15)

Tonen er for Ngai således en form for strukturerende følelsesmæssig tilstand, der som affekt gennemsyrrer tekstens verden - ligesom *under overfladen* - og animerer de enkelte karakterer og deres indbyrdes *stemthed*, og hermed tekstens samlede følelsesmæssige udtryk og forholdet til læseren. Hun understreger at *tone* dog ikke skal forstås som et stilistisk *greb* blandt andre ligestillede effekter i teksten, men at hun i denne sammenhæng ved *tone* forstår:

“... the formal aspect of a literary work that makes it possible for critics to describe a text as, say, “euphoric” or “melancholic”, and, what is much more important, the category that makes these affective values meaningful with regard to how one understands the text as a totality within an equally holistic matrix of social relations.” (ibid.:28, l. 20-25)

Ngais pointe i denne forbindelse er netop at tonen *hverken* kan indsnævres til kun at udgå fra et subjektivt udgangspunkt (det være sig karakter, fortæller, eller læserens personlige fortolkning) eller på den anden side *ej heller* blot kan udlægges som et positivistisk udgrundet objekt (det være sig et stilistisk greb eller blot og bar strukturel udsigelse). Derfor kan affekten i denne forbindelse nærmere beskrives som tonens følelsesmæssige *gestaltning* - tonen er ikke en følelse men en affekttilstand. Som en sådan er tonen altså ikke udgående fra en indre subjektiv fortolkning, men snarere en vekselvirkning mellem subjekt og objekt, mellem førsteperson og tredjeperson - altså en objektivt erfaret følelse af at grænserne mellem inde og ude, mellem tekst og læser bliver *slørede* - en usikkerhedens mellemposition der gør opmærksom på *stemmen* som æstetisk presserende fænomen:

“Tone is the dialectic of objective and subjective feeling that our aesthetic encounters inevitably produce (... ..) the concept’s power resides precisely in its amorphousness.” (ibid.:30, l. 24-25 + 32-33)

Støj på linjen

For Ngai bliver tonen et konkret fikspunkt og katalysator for litteraturens og kunstens æstetiske erfaringspotentiale - som netop specifikt *æstetisk*, altså følelsesmæssigt sansbart. Som æstetisk *objekt* gør det litterære værk dog netop spørgsmålet om følelsers sandhedsværdi (deres subjektive ophav og ejerskab, samt objektive status som begrebslig (u)håndgribelig analyseobjekt) til et - mere eller mindre eksplicit - problematisk tema i sig selv, sådan som traditionen fra filosofen Immanuel Kant (1724-1804) og hans analyse af den æstetiske *smagsdom* satte det på dagsordenen i filosofien og de fortolkende videnskaber. (ibid.:23) I Ngais eksempel med Herman Melville-romanen *The Confidence-Man*, personificerer titelkarakteren *eksplicit* kapitalismen som affektiv tilstand. En kollektiv tilstand, hvis opretholdelse afhænger af de enkelte individers personlige følelse af *tillid* til det symbolske værdisystems eksistens og selvopretholdelse, og som “The Confidence-Man” påstår at kunne give dem, til fordel for en (følelsesmæssig) investering i denne tillid. En tillid som de personligt rent faktisk *ikke* kan siges at føle, på trods af opbakning til denne, men som de - qua den affektive tilstands kollektive udvisken af følelsernes personlige forankring, og hermed (relative) suspendering af den enkeltes følelsesmæssige råderum, netop alligevel animeres af. *Implicit* bliver *The Confidence-Man* ifølge Ngai således, som affektiv tilstand, en allegori på tonen - og hermed selve den æstetiske erfarings mulighed for at gestalte følelser (internt i værket såvel som mellem læser og tekst) som *ingen rent faktisk føler*. Ingen kan således sige præcis *hvor* “tilliden” befinder sig, og denne tilstand af følelsesmæssig uklarhed (“disconcertedness”) gennemsyrrer romanens univers. (ibid.:69)

Værket legemliggør og gennemspiller, som Ngai bemærker i denne forlængelse - i kraft af affektens flydende overgange og uindskrænkede, men udramatiske natur, tonen som selve *dialektikken* mellem nærhed og distance “i hjertet” af det æstetiske engagement. (ibid.:84) Med Melvilles roman som eksempel, viser hun os hvordan vi som læsere samtidig med at vi tager del i det affektive miljø, ligeledes distancerer os fra det, qua den tvetydighed der præger selvsamme - at *opleve* følelserne som virkelige uden egentlig at føle dem, er i følge Ngai netop det fremmedgørende element der fordrer den æstetiske refleksion, hvori den paradoksale erfaring af følelsens nærhed og distance kan erfares i deres samtidighed:

“The creation of distance in term produces fresh affect and insures that aesthetic engagement will be maintained - in a feedback loop made possible by a momentary disconnection i the circuit.” (ibid.:85, l. 26-28)

I den tyske litteratur- og kulturfilosof Walter Benjamins (1892-1940) *aura*-begreb - der kan ses om en moderne, fænomenologisk udgave af Kants “interesseløse” smagsdom - finder Ngai en definition der kan rumme det paradoksale kontinuum af subjektivitet og objektivitet, af umiddelbarhed og distance som hendes begreb om litteraturens tone indbefatter, som vist i affektens relativisering af følelsens private ejerskab og anlæg for etablering af æstetisk nærvær:

“As an affective relay between subject and object in which feeling paradoxically produces a “beyondness” rather than nearness or immediacy, tone is in some sense a more specific, value-inflected version of aura, which Walter Benjamin described as “the unique phenomenon of distance, however close (the object) may be.” (ibid.:87, l. 1-5)

Ngai peger altså på at tonen kan sammenlignes med auraen som en art “atmosfærisk” fænomen, der i kraft af affektens generelle forstyrrelse eller sløring af de enkelte, private følelsers subjektive intentionalitet, i sin helhed fremviser den æstetiske erfarings dialektiske bevægelse mellem “*nærhed*” (den uklare følelse af hvad man føler - og hvorfor; samt hvor denne følelse kan siges at befinde sig) og “*fjernhed*” (den presserende følelse af at “være ude af fokus”, eller slet og ret: i affektens (kollektive) vold). Hermed kan tonen ses som en *specifik* form for aura, der ikke bringer det æstetiske objekt eller dets repræsenterede følelser nærmere, men netop - som “*beyondness*” - gennem affektens “tomme” betydningspræsens, formår at gestalte en gensidig, men radikalt *åben* relation mellem repræsentation og mimesis, mellem tekst og læser:

“... what critics call “aura” is actually an unspecified kind of tone (... ...) tone’s generality and abstractnes should not distract us from the fact that it is always “about” something.” (ibid.: 88, l. 11-12 + 13-14)

*

Som vi har set hos Ngai, kan der i hendes begreb om den litterære teksts tone - forstået som affektdimensionen i det menneskelige følelsesregisters mere “ufokuserede” eller tvetydige gestaltninger (sådan som vi så det i de “grimme” følelsers mere skyggeagtigt kølige gestalt) - ses ikke bare en analytisk position der formår at indfange æstetisk

iscenesatte følelsers til tider subtile sammensætning og dynamik, i den teoretiske skelnen mellem følelse og affekt. I definitionen af affekten som tekstens tone, og identificeringen af denne som ikke blot en modssætning til den subjektivt afgrænsede følelse, men som selve *dialektikken* - utydeligheden, eller skiftet - mellem disse følelsesmæssige yderpoler, illumineres ifølge Ngai altså (ligeledes) et mere *generelt* begreb for selve den æstetiske erfaring og dens paradoksale dynamik i grænselandet mellem subjekt og objekt, mellem følelsesmæssig umiddelbarhed og affektiv forstærkning af refleksivitetens nærhed. Overført til vort eksklusive fokus på stemmen i litteraturen kan tonen således ses som en æstetisk *forstærker-* og *forstyrrer* af den rent subjektive, eller emfatisk definerede stemmes *diktion* af umiddelbar læsermæssig empati og projektion. Dette ved - som selve den "støj" eller sløring af faste skel og uproblematisk identificerbare følelser, netop at gøre den umiddelbare følelseshenvendelse i litteraturen til et *æstetisk betænkeligt* (forstyrrende!) *refleksionsobjekt*, der i sin tvetydighed rummer muligheden for en *egentligt følt tiltale* - som præcist et *tekstligt*, og hermed refleksivt dialektisk; *sprogligt* fænomen.

Som vi så hos Horace Engdahl, kan vi således nu med Ngai sige, at de emfatiske (stærkt subjektivt fastlåste) tekststemmer lægger op til en kraftig empati og projektion, der således slører teksstemmens egentlige henvendelse som *tekstligt* - og altså hermed *sprogligt* fænomen, der er værd at reflektere over, som noget i sig selv. Derimod fordrer de såkaldt ikke-emfatiske (forstået ikke som generisk afgrænset kategori, men som emfatisk modus af stemmen som *tekstligt*, distancerende og hermed *æstetisk nærværende* fænomen) netop, i kraft af deres umuliggørelse af en følelsesmæssig afklarethed og hermed distance, ægte følt behov for æstetisk refleksion. Dette som sagt ikke for at skabe et nyt klodset skel mellem emfatisk og ikke-emfatisk, mellem subjektivt og objektivt, men netop for at pege på, at der med det analytiske dobbeltblik på de *to tilgange* til stemmen som tekstligt fænomen - og dialektikken mellem dem, mellem privat og almen, i begrebet om tonen finder et begrebsligt spejlingsrum, der ikke negligerer tekststemmens paradoksalt subtile flertydighed. Man kan således - som allegorisk gestaltning på den æstetiske erfaring overhovedet, med Ngai se *affekt/tone*-dimensionen i litteraturen som *erfaring* af stemmen

som **henvendelse**, og modsat - i den æstetiske *oplevelse*²³ se *følelsesdimensionen* som netop (personlig) oplevelse af henvendelsen som **stemme**.

Med Ngais kig til Walter Benjamins aurabegreb som *tonen* - og hermed tekststemmen som (hvad man med filosofen Adornos fortolkning af Benjamin in mente, som Ngai viser²⁴) en art (be)stemt eller ladet - henvendt - aura eller atmosfære som “*the unique phenomenon of distance, however close (the object) may be*”²⁵, kunne man måske med Engdahl i baghovedet forestille sig, at det vi med Birgitte Steffen Nielsens hjælp kan kalde “*jeg-stemmen*” (den emfatisk subjektive del af tekststemmens samlede udtryk) som tekstligt fænomen - modsat tonen (eller “*skæbne-stemmen*”), i *vor* fortolkning kan beskrives som “*nearness*” eller “*immediacy*”:

“*the unique phenomenon of nearness, however distant (the subject) may be.*”

Hvor **tonen** som ubestemt - men netop *stemt, henvendt* aura eller atmosfærisk tekstligt fænomen, fremstår som fornemmelsen af en **distance** i det konkrete fænomen, der som distance eller forstyrrelse netop gør tekststemmens natur eller intention nærværende for æstetisk refleksion - så kan man i dette perspektiv *modsat* se:

(Jeg)stemmen som en bestemt - men netop også *åben* (altså *tekstlig, sproglig*) tiltale overhovedet, idet den fremstår som følelsen af ekstremt **nærvær** eller *intimitet*, lige meget hvor “langt væk” i tid eller rum den faktiske stemme (eller dens udsigelsespunkt) befinder sig.

Hermed mener vi at have fundet det overordnede *dobbelt-dialektiske* blik (den dialektiske bevægelse *internt* i (jeg)stemmen og tonen hver især mellem “nær” og “fjern” - samt

²³ Vores forståelse af forskellen på æstetisk “erfaring” og “oplevelse” bygger på idéhistoriker Dorthe Jørgensens forståelse af denne, som forskellen på følelsesmæssig *reflekterethed* (“middelbarhed” eller netop *forstyrret* oplevelse) og følelsesmæssig *ureflekterethed* (umiddelbarhed). *Oplevelsen* er subjektiv personlig, og hermed uden almen erkendelsesværdi - med mindre den altså (på individets egen foranledning - eller gennem kunstværkets immanente fordring) bliver problematiseret (distancen) og en egentlig efterrationalisering eller tænkning over oplevelsens *almene* karakter og gyldighed begynder. Se eksempelvis Jørgensen 2010: “*Kontinuitet og åbenhed: Tankens rejse i det uvisse*”, s. 47 i *Filosofi: 5 spørgsmål* (2010), red. Thomsen, Frej Klem & Holtermann, Jakob v. H..

²⁴ *ibid.*:87.

²⁵ Vores markering.

interbegrebsligt mellem tonen og den emfatiske stemme som samlet hele), der som overordnet linse vil guide analysens forskellige dele og binde begrebsapparatet fra Engdahl, Munk Rösing, Nielsen og altså Ngai sammen. Tekststemmen vil herefter blive analyseret som et dialektisk fænomen, der i begrebet om “tonen” har sin dobbeltheds udgangspunkt og egentlige, overskridende mulighedsbetingelse. Vi vil derfor - lidt groft tegnet op - analysere stemmefænomenet som helhed ud fra følgende to begrebskæder:

1) **Fortællerens** niveau, som “voice-over” (Munk Rösing); “**Stemmen**” (Engdahl): “**Jeg-stemmen**” (Nielsen); (subjektive, personlige) **Følelser** (Ngai):

- “*The unique phenomenon of **nearness**, however **distant** (the **subject**) may be.*”
(Vores spejling af Benjamins aura-begreb)

2) **Implicitte forfatters** niveau, som “underlægningsmusik” (Munk Rösing); “**Tonen**” (Engdahl): “**Skæbne-stemmen**” (Nielsen); (“objektiv”, intersubjektiv) **Affekt-tilstand** (Ngai):

- “*The unique phenomenon of **distance**, however **close** (the **object**) may be.*”
(Benjamin)

Tomas Espedal
“Biografi Dagbok Brev”

Her følger stemmeanalysen af Tomas Espedals lille værktrilogi, *Biografi Dagbok Brev*. Vi har valgt at analysere værkerne hver for sig, for at se hvordan stemmen gestaltes og kommer til udtryk i hver enkelt af dem; dette for at respektere værkernes individuelle udtryk og specifikke tone, samtidig med at vi hermed får den genuint espedalske stemmes fødsel - som vi mener den dukker op og lige så stille “sætter sig” i disse bøger - at se som tre forskellige momenter, der hver især legemliggør en (ny) dimension ved Espedals litterære stemme og dens rum, sådan som vi kender det idag.

Vi vil i den første analyse - analysen af *Biografi* - gøre ekstra meget ud af at få tekstuniversets stilistiske komponenter og tematiske hovedmotiver ridset op, samt få introduceret grundigt til stemmeanalysemetodens faktiske implementering og grundlæggende perspektiver i den espedalske prosa herigennem. Denne beskrivelse vil herefter - i de to følgende analyser, blive brugt som referencepunkt og spejlingsanker. En fremgangsmåde der synes oplagt i kraft af Espedals karakteristiske genskrivningsmetode, hvor de samme fundamentale temaer, motiver og scener skrives *frem-* og *rundt om igen* og igen i de enkelte værker - blot hver gang fra nye vinkler og med forskellige, litterære metoder og sproglig æstetik. Men mere om dette senere i specialet.

*

Biografi (glemsel)

Vi vil nu tage hul på analysen af Espedals lille trilogi, ved at analysere det første værk i denne, *Biografi*; dette, ved først at redegøre for nogle af de mere formelle kendetegn ved værket samt de grundlæggende kompositionelle, stilistiske og tematiske strukturer på fortællingens plan - inden vi eksplicit vil beskæftige os med spørgsmålet om stemmen i teksten, ud fra de teorier og læsestrategier vi så udfoldet i redegørelsen for henholdsvis Munk Rösing, Engdahl, Nielsen og Ngai.

Biografi blev udgivet i 1999 og er første værk i trilogien med de tre beslægtede genrenavne. Titlen stemmer på en måde læserens forventning, men idet genrebetegnelsen *biografi* bliver trukket op i værkets overskrift, overgår ordet fra at være et deskriptivt begreb, til køligt at stå og blinke som en tom form - ja, for hvad? For hvad skal vi forstå ved Espedals spil med genrebetegnelsen? Hvad kan vi forvente, og hvilken stemme kommer os faktisk i møde? - En ting kan man hurtigt slå fast: *Biografi* er ikke som biografier er flest.

Værket hedder altså *Biografi*, og selvom det ikke eksplicit bliver skrevet ud i værket, ligger det implicit *åbenlyst* at jeget er - om ikke andet en litterær udgave eller bearbejdning af - forfatteren selv. Mange af forfatterens familierelationer - samt konkrete stednavne, indgår med deres rigtige navne, men denne indsigt ligger ikke manifest i værket selv, da det kræver en viden om forfatteren der rækker ud over teksten. En kraftig understregning af den antydende lighed mellem forfatteren og fortællingens jeg, findes allerede på omslagets²⁶ slørede portrætfoto af Espedal, hvor halvdelen af hans ansigt dog er skjult i skyggerne.

Handlingsmæssigt består *Biografi* af en masse fragmentariske scener og erindringsglimt fra jegets eget liv, struktureret i tre overordnede dele betegnet "I", "II" og "III". Værkets undertitel er "*glemsel*", skrevet i en parentes, hvilket umiddelbart virker paradoksalt, da en biografi jo normalt vil være et forsøg på det modsatte: fra biografistens side - på læserens ("offentlighedens") vegne, at huske, erindre og optegne alle de store som små øjeblikke, som kan siges at sammenfatte den portrætterede, der nu *står tydeligere frem*, i helhedsperspektiv. Hos Espedal synes bevægelsen umiddelbart at pege stik modsat - eller nærmere rundt og rundt, i skyggerne, uden egenlig at finde ro i et fast billede eller progression i udarbejdelsen af et sådant. Allerede citatet af den portugisiske forfatter Fernando Pessoa, der ledsager prosaværket som åbnende replik eller kommentar, tegner denne modsatrettede figurs bevægelse op, ved at pege på skriftens implicitte begær: begæret efter at "skrive sig selv" - for *sin egen skyld*:

"Jeg misunder - skjønt gør jeg egentlig/ det? - de mennesker man kan skrive/ biografier om, eller de som kan skrive/ sin egen." (Espedal 2011:7, l. 1-4)²⁷

De begivenheder, hvis sammenhængende linjer væver portrættet af et liv og et menneske sammen, er således allerede fra starten hos Espedal, ligesom antydningssvis, underordnet

²⁶ Omslaget til den norske originaludgaves (1999) forside - ikke at forveksle med den samlede norske udgave af trilogien, som vi ellers refererer til.

²⁷ Der er ikke sidetal på denne hvor citatet optræder, da de først dukker op med værkets egentlige begyndelsesside i første dels åbning som side 11, så vi har bare talt "baglæns" fra denne.

en helt anden logik, der sætter det “at kunne skrive - *sin egen*” biografi, sit eget portræt - eller skriften, overhovedet - *før* begivenhederne på det manifeste plan. En logik, der ligesom iscenesætter skrivningen som den “store” begivenhed, hvorfra alt andet skal strømme igennem. Dermed peger dette umiddelbare paradoksale forhold mellem hovedtitlen (Biografi) og undertitlen (glemsel) på den kontinuerlige skabelsesproces som skrivningen er, hvor jeget som fast defineret enhed ikke skal erindres frem, som var det noget essentielt - forankret i en fuldt oplyst fortid, men netop i skrivningens øjeblik må *glemmes*, før end at et *andet* “jeg” kan træde frem i skriften. Denne bevægelse kommer umiddelbart til udtryk via en konkretiseret *tvivl omkring navnets eller pronomens reference eller subjekt*, og hermed også selve *tidsforankringen*, som det blandt andet illustreres i eksemplet nedenfor fra afsnittet *navn.*:

“Navnet hennes er gravert inn i messingskiltet som fremdeles henger under glassruten i døren: Elly Alice Olsen. Han har navnet sitt to steder. Han er ingen steder. /Det er jeg som bor her. I hennes navn. (... ..) Et fotografi. Det er av meg. Jeg setter meg på kanten av sengen, tar hånden hennes. Den lille gutten står ved dammen i en park og mater fuglene. Hun som skal dø står bak gutten og holder papirposene med oppskåret brød. Hun åpner øynene, leter etter navnet, og i en lang rekke av levende og døde, sier hun mitt. Min fars mor.” (Espedal 2011:17-18, l. 2-5 + 17-21 + 1-2)

I forlængelse af dette kan vi yderligere uddrage nogle generelle særegenheder ved værkets umiddelbare udtryk:

De små tekststykker er hver især skrevet under en overskrift, og denne er her, helt i tråd med det umiddelbare udtryk af ikke-kronologi og fragmentering, skrevet med lille begyndelsesbogstav - samt *punktum*.²⁸ Dette giver et indtryk af en slags *work-in-progress*, modsat et klassisk aristotelisk handlingsforløb og spændingskurve med en fast defineret begyndelse, midte og slutning. Alt er dog ikke vendt mere på hovedet end at vi her har at gøre med en prosa der manifesterer sig som en umiddelbart genkendelig form for realisme, underlagt jeg’ets - til tider romantisk drømmende bevidsthed, der giver sig til udtryk i et momentant *poetisk tvetydigt* sprog, hvilket vi vil gå dybere ned i senere.

Tematiske- og motiviske grundfigurer

Overordnet set mener vi at kunne identificere nogle grundlæggende tematikker, der synes at bevæge sig inden for fire cirkler af beslægtede karakteristika. Den første og måske mest oplagte klynge af tematikker er den der består af erfaringer og refleksioner over livets

²⁸ Punktummet er dog (af uvisse grunde) ikke med i den danske udgave af den samlede trilogi. (Espedal 2013)

forgængelighed, men også dets evige selvopretholdelse, sådan som det kommer til udtryk gennem *navnenes sammenknytning af konkrete følelses- og familierelationer*, samt *tidsangivelsernes håndgribelige dokumentering af liv levet*. Pointen her synes at være at fortsættelsen af livet (i dødens kølvand) bærer en rest af det afsluttede med sig som spiren til en ny periodes begyndelse, eller skæbnebestemt gentagelse af det der var. Nedenstående er et eksempel på dette fra afsnittet (1935-1999):

“Min mor er død og det rykker i livet. Som når en streng ryker. Hvor mange strenger er det som holder oss oppe? Tre, fire, kanskje bare én, nei, iallfall to, den ene brister og vi vet ikke hva som er igjen. /Jeg finner gravsteinen og bretter dressjakken jeg arvet etter hennes far, over den speilsorte marmoren. Så legger jeg meg noen meter fra graven, under et tre, lukker øynene: der ser ut som om jeg er død, men jeg sover.” (ibid.:86, l. 13-21)

Anden grundtematik lægger sig i forlængelse af den første og centrerer sig omkring en slags *forvandlingsbevægelse* der kan manifestere sig via et skift i fokus mellem ude og inde, eller som en momentan genopblusning af noget forlængst glemt eller fortrængt. Som i eksemplet nedenunder fra afsnittet *besøk*. hvor et møde mellem far og søn iscenesætter farens ansigt som scene for en næsten stofskifteagtig kamp mellem inde og ude, mellem ansigtets kendte træk, og så de indre følelser i forbindelse med konens død og sønnens provokerende apati, der dukker op til overfladen og støder sammen. Tidens fylde og dødens nærhed sætter dette øjeblik i perspektiv og transformerer det til en skæbnesvanger kropsliggjort erfaring:

“En far. Ansiktet har trukket seg tilbake til et sted vi ikke kjenner. Men nå faller det ut, presser seg ut og blir skapere, farligere, en kjegle av sorg. Frem i nesespissen, frem i øynene som vil slå. Han sier: har du ikke tenkt å skaffe deg noen møbler, en sofa, et bord, en lampe, noe som ligner et hjem, en stue. Så blir han stille, tenker seg om, hvor sover du? spør han. På gulvet. På gulvet. Noen ganger sover jeg på terrassen. Han ler. Under åpen himmel. Fabelaktig. En sønn av stjernene. Vi ler. Men latteren gjør ham alvorlig. Din mor er død. Alt er verre enn jeg har forestilt meg. Det var bedre før, da jeg ikke visste noe og jeg ikke kjente deg.” (ibid.:78, l. 2-13)

Trejde hovedtematik har at gøre med den optagethed af *steder* der gennemsyrrer værket, om at bebo disse og føle sig hjemme. Ligeleder har vi her har at gøre med jegets blik for *tingene* og deres konkrete, hverdagslige poesi - som bærere af betydning og spor efter *det*- eller *dem* der var. Og samtidig er dette blik for hverdagens objekter og fænomener ofte bundet til *skrivebordet* som sted; en tematik om skrivningens begivenhed som processuel bevægelse, der motivisk gestaltes i kraft af forfatterjegets udsyn *til-* samt *fra* sit skrivebord, som scene for det skrevne - og hermed bogens centrale (motor-)rum. At der er en

dobbelthed på spil her, understreges af det faktum at jegets blik netop er flanør-agtigt seismisk følsomt og passivt observerende, samtidig med at dette blik - den skrivendes - også vises som et *skabelsens* sted, hvor forfatterjeget nænsomt *konstruerer* det rum og den udsigt, som er *nødvendig* for teksten. Dette vises eksemplarisk i afsnittet *tingene* .:

“Hvorfor plasserer du ikke skrivebordet ved vinduet? Lyset, den enestående utsikten, sier hun. Over byen og hustakene, tretoppene og gatene, som klatrer opp fjellsiden, havnen og båtene, kirken og skyene du er så glad i. /Skrivebordet står inn mot veggen, i et hjørne, en enslig lampe midt på bordet, mønsteret i lampeskjermen, terrakottafofen med sårene og hevelsene, støvet og bøkene, i stabler og spredd ut over bordflaten (... ..) smuler, glemsel, rester, som tilsammen, når jeg ser alt fra stolen, utgjør den nødvendige utsikten.” (ibid.:81, l. 2-10 + 17-19)

Denne iscenesættelse af skrivebordet og blikket på verden og tingene - samt forholdet mellem dette rum og denne synsvinkels specifikke filter, leder således direkte over i den fjerde og sidste grundtematik, som vi mener er på spil i *Biografi*, og som på sin vis binder flere af de andre tematikker sammen; nemlig *nødvendigheds-* og *undergangstematikken* - eller: tematiseringen af *skrivningen som arbejde - og (umulig) drøm*. I flere afsnit fremstiller Espedal arbejdet med at skrive (bogen) og sidde ved skrivebordet som en “arbejderrolle”, der kræver hårdt og vedholdende slid; men også en rolle som han iklæder med humor og ophøjet værdighed - konkretiseret eksempelvis i afsnittet *skrivebord.*, hvor jeget beskriver sin daglige omgang med forfatterhvervet som en kamp for at *bide sig fast i skrivebordet*, for at bevise overfor faderen at sønnen sidder der af nød, og ikke (kun) af lyst. (ibid.:26) Eller modsat - i afsnittet *yrke.*, hvor selvsamme jeg frejdigt bedyrer, at han aldrig har haft et arbejde, og at den udsigtsløse fremtid som arbejdsløshedens idealisme i skrivningens navn opstiller, er noget han glæder sig oprigtigt over. (ibid.:27) Heri ligger koblingen mellem nødvendighed og undergang - skrivningen som arbejde og drøm. Arbejdet og dets sted - skrivningens rum og udsyn og blik, iscenesættes som en afhængighed af *dét der er lige rundt om en*, af det konkrete, ja, af nødvendigheden selv, og idet arbejderidealismen kædes sammen med den romantiske drøm om forfatterrollens og skriftens *frihed* - inspireret af især den unge Rimbaud, indskrives også jegets egen undergang som en (betinget) nødvendighed, idet alt andet må vige for skriftens opretholdelse samt fuldbyrdelse af eget selvskabte karakterbillede (ibid.:95). Skabelsen er netop *ikke* bare god eller skøn - endsige “helbredende” på nogen måder, men i særdeleshed også mørk, slidsom og destruktiv: i skriften kan navnet være identisk, men “jeg” - kan også være *en anden* (jævnfør Rimbauts berømte og berygtede credo). Denne skriftens “anden” er på sin vis således også den nødvendighed, der tvinger forfatterjeget ud på kanten af sin

egen eksistens' (selv)fortabelse, når de hårde erfaringer af morens død og det brudte ægteskab skal omsmeltes i det litterære sprogs særlige erfaringsmaskine, og undergangen - eller *forvandlingen* (**forsvinding**), i form af glæden ved rusen (overskridelsen) og det farlige, synes uundgåelig som skriftens nødvendighed; her eksemplificeret ved den *alkoholisering* af forfatterjeget, som tager gradvist til i tredje dels melankolske selvdestruktionsbevægelse - som her i afsnittet *alkoholer* .:

“Av det jeg har skapt er ansiktet det jeg er mest stolt av. Det er ikke vanskelig å ødelegge et ansikt. De samme stoffene som har frembragt en forbindelse av varighet vil også oppløse den. Det er på tide å slutte å drikke. Og likevel venter jeg på noe jeg aldri før har sett.” (ibid.:102, l. 6-12)

Skriftens bevægelser

Kompositorisk synes hver af de tre hovedafsnits dele at bevæge sig inden for små sammenhængende forløb på alt fra *et-*, *to* til op mod *ti* enkeltafsnit, hvor der kan siges at være en vis tematisk eller motivisk lighedsgrad, samt dette at de *netop* ikke falder tilfældigt - men sommetider synes at “avle hinanden”. Del “I” lægger fra land med det længste af alle de små tekstafsnit - kaldet 1999.²⁹ Her får vi præsenteret og optegnet mange af de tematikker og grundmotiver, som vi så udfoldet ovenover: scenen sættes for en førstepersonfortæller der lever i- og med et bylandskab som bagtæppe; fabrikstematik, arbejderidentitet, familie og navne. Dødstematikens alvor bliver allerede her slået an med jegets og datterens besøg på kirkegården, men ud over disse manifeste betydningslag viser der sig især også i *sproget* nogle andre afgørende karakteristika - nogle mere formelle træk, der trækker den intimt familiære sorgstemning i retning af noget mere “poetisk” og u håndgribeligt. Sproget veksler her mellem ekstremt *konstruerede* sætninger, med indskudte sætninger og parenteser - som afsnittets, og dermed bogens allerførste sætning - og så mere *rå*, upolerede og korte, opremsende sætninger, der i højere grad synes at favne de erfaringstunge elementer som tematiseres. Det konstruerede, derimod, tilføjer sproget en “kunstighed” der distancerer og gestalter en vis underliggende effekt; for hvordan skal vi som læser forstå denne verden, vi her præsenteres for - dette sammensatte sprog, denne *stemme*, der taler ud herfra, som både virker oprigtig i sin intimitet og alvor, men også ganske selvbevidst konstrueret?

De mange temposkift og den udprægede brug af specialtegn som kolon og semikolon, styrer ligesom dette tekstens og fortællingens stofskifte; lader læseren overgå,

²⁹ Bemærk: dette er det eneste afsnit - undtagen afsnittet om morens død, (1935-1999) - hvor titlens overskrift ikke afsluttes med et punktum.

ganske umærkeligt, fra én stemningsmæssig modus til en ny - ligesom det også sker på kompositionens niveau, mellem de enkelte afsnit:

På **kompositionens niveau** har vi altså en masse umiddelbart fragmenterede afsnit, fortalt fra jeg-fortællerens tidsligt skiftende perspektiver, men bundet i et nutidsperspektiv - parallelt forankret i året 1999 (morens død), som altså netop er *bogens udgivelsesår*; altsammen ordnet under de tre hovedafsnit, indenfor hvilke kæder af (de fire overordnede,) beslægtede tematikker og motiver skyder op *med-* og *mod* hinanden, for så at vende tilbage senere, i andre dele af værket - (eventuelt) med perspektivet en smule forskudt, eller motivet helt skiftet ud. Hermed kan der - i lighed med navne/årstals/forgængeligheds- såvel som forvandlings/glemsel-tematikkerne - anes en vis *cirkulær* bevægelse, idet enkeltmotiver samt hele *motivkæder* dukker op og "gentages", som året der altid præsenterer de enkelte måneder under samme betegnelse, på samme tid - men på sine *egne* betingelser, og altså en *smule* forskelligt manifesteret, hver gang (som afsnittet *oktober.* tematiserer). Den første "bevægelse" indledes eksempelvis med første hovedafsnits (1999) iscenesættelse af tekstens rum og grundlæggende tematikker, hvorefter de følgende 8 - henholdsvis *familie., navn., far., mor., hvor., adresse., periferi.* og *skygger.* markerer en beslægtet kæde af motiviske fænomener, der fører os fra det konkrete årstals etablering af en tidsmæssigt forankret rum - fra tiden som helhed, til stadig mindre og mere præcise referencefænomener; fra år 1999 og refleksionen over ophav, *forældre* - til spørgsmålet om *adressens reference*, og det at befinde sig i *periferien* af eget (selv)billede. Dette kan således måske anses for selve den grundlæggende bevægelse i *Biografi* (med undertitlen *in mente*): biografien som genre vil af natur gå gennem *navnet* og de specifikke *tids-* og *stedsangivelser* ("adresserne") for at fastlåse et billede af den portrætterede. Men i Espedals tilfælde hvirvles vi ind i en centrifuge af løsrevne billeder og tvetydige referencer, da biografien her (med Espedals egen beskrivelse i hukommelsen) ikke synes at være underlagt fordringen om konkret at repræsentere *nogen* eller *noget* udenfor fiktionens rum - men netop, på baggrund af observerede fænomener samt virkeligt(?) gennemlevede følelser i stedet gør biografens metode til en *allegori* på det skønlitterære sprog og dets paradoksale møde med virkeligheden. På denne måde tilbyder "biografien" sproget en tids- og rumlig forankring, samt et element af nødvendighed, samtidig med at sproget i det skønlitterære erfaringsrum tilfører biografien poetisk (skabende) intensitet, og dermed åbner virkelighedsreferencen op idet det afslører en åbenhed i det værende i kraft af den æstetiske genskabelse.

Sproget er på mange måder en hovedperson i værket. I lyset af den fragmenterede komposition med den slørede/utydelige fortælling med de mange enkeltstående afsnit -

billeder, erindringsglimt og scener, synes sproget i store dele af værket således at agere “motor” for de mange øvrige tematikker og motiver, ved - som nævnt med eksemplet fra afsnittet *navn.* - at skabe *usikkerhed omkring navnets eller pronomens reference eller subjekt*, og dermed sproglig såvel som betydningsmæssig *intensitet* i centrale spørgsmål om seksualitet, identitet og begær. En anden måde at sprogets konkrete tvetydighed manifesterer sig og intensiverer det litterære rum, viser sig som en *fortællers forskydninger af bevidsthedsforankringens pronomen*: synsvinklen veksler mellem *jeg’et* som grundlæggende modus, og et mere objektiveret *han*, samt et mere diffust perspektiv der synes at placere sig mellem de to øvrige positioner, idet der skabes en tvivl omkring hvilket vidensniveau fortælleren befinder sig på, i henvendelsen til et konkret *du*.

“Nok en nesten umerkelig forstyrrelse, som et insekt eller en tanke eller skriblelyden over papir: halvt mann, halvt kvinne, verken barn eller voksen, avkledd i disse klærne, stille og urovekkende uten noengang å komme til syne eller bli borte, går du forbi og inn i rommet ved siden av og blir ingen.” (ibid.:43, l. 2-7)

Hermed går sproget i frugtbar symbiose med biografi-tematikken som en slags overordnede metaniveauer, der i gensidig spænding skaber tvivl om det konkrete og åbner rum i det lukkede. Erindringerne fortalte tid synes for eksempel (gen)oplevelset som datidens genskrevne nutid, som sanset *her og nu*-oplevelse, som det eksempelvis ses på forskellig vis i afsnittene *hvor*. (ibid.:22) og *adresse*. (ibid.:23). Den centrale skrivesituation placerer således fortællersynsvinklen indenfor fortællingens videnshorisont i en nutidsforankring, men de gentagne erindringsglimt og karakterbaserede (tilsyneladende) nutidsoplevelser i disse tilbageblikke, lader synsvinklen glide fra de konkrete observationer på dette niveau - til de mere overordnede refleksioner over det hændte samt over fænomener af mere abstrakt karakter.

At vække tonen

Efter disse indledende optegninger af værket, vil vi nu se nærmere på *stemmen* heri. Undersøgelsen forrykker sig derfor nu til dets egentlige sigte; fra den grundlæggende analyse af *Biografi* som “fortælling” - til undersøgelsen af *stemmen* som essensen af hvad der gør bogens erfaringsrum til et specifikt *sprogligt* (æstetisk), henvendt fænomen. Som sagt, i redegørelsen for Munk Rösing og Engdahl, ved at flytte fokus fra *stemmen* som *kommunikerende* (fortæller, udsigelse) til *stemmen* som *agerende skriftstemme*.

Som tidligere behandlet åbner Espedal *Biografi* med den længste af de små afsnit, kaldet 1999, hvor vi præsenteres for jeg-stemmen; dets særlige blik for de fænomener som bliver behandlet senere i de enkelte små afsnit, og det sceniske (by)rum, hvori sansningerne finder sted og erindringsbillederne finder sine udtryk. Det er således også værkets specifikke *stemningsmæssige* scene, vi her får præsenteret, i det man måske kan kalde bogens *prolog*. "Prolog" fordi den ligesom - dels qua den markante længde (fire sider, hvorimod den næstlængste højst når op på en-to) giver læseren følelsen af et *større rum* at befinde sig i, modsat de korte men netop mere litterært "eksplosive" sanse- og erindringsbilleder. Og dels qua det faktum, at vi her via overskriften, som vist, får markeret dette tekststykke som specifikt forankret i nutiden (bogens udgivelsesår), hvorfra alle de andre oplevelser, erindringer og forsøg på at gemme sig væk i sproget og skriften tager sit æstetisk, reflektoriske udgangspunkt. En pointe der således (med undtagelse af afsnittet (1935-1999) der refererer til morens fødsels- og dødsår) trækker denne lille prolog ud fra mængden af alle de tidsmæssigt løsrevne og sammenblandede afsnits korpus, hvis individuelle titler bærer det lille begyndelsesbogstav og *punktummet* som tekstproduktionsmæssigt, visuelt "work-in-progress"-vandmærke. Således anskuet, kan stemmen i dette første afsnit måske også anses som en art historisk eller eksistential-geografisk prolog eller *fortale* til de mere eller mindre løsrevne stemmefragmenter, som udgør Espedals *Biografi*. Men en ting er at sætte scenen, og - for jeg-fortællerens side - at tegne konturerne af de følelser og tematikker op, vi nu skal bevæge os ind i: en anden ting er at forsøge at gribe formen af den stemme, der i ordenes udtale for det indre øre vækkes - som *ytring*. For hvordan slås tonen så an i dette indledende afsnit, og hvordan lader værkets stemme sig manifestere herfra i resten af de mange små tekstfragmenter? Kan en egentlig samlende "stemme" udledes af dette billedkor - eller får vi kun antydningen af en tekstens summende ekkofraktaler; som en fjern og u håndgribelig *støj* i fortællerstemmens tale?

Allerede i 1999 optegnes de ovenfor skitserede grundtematikker, der i sig selv indeholder en vis melankolsk eller nostalgisk farvning, men her i værkets begyndelse er rummet for denne tone på fortællingens manifesterede plan som sagt simpelthen større - i længde såvel som mængden af tillægsord der konnoterer dette. Eksempelvis *arbejderidentitetstematikken* males frem og understreger den melankolsk-nostalgiske tone yderligere i en industriel bymiljøskildring hvor materialer, lyde og (indre?) vejrforhold nuancemæssigt tager sig ud i spændet mellem chrom og noir. Således levnes her plads til mere beskrivende passager i det erindringsrum der eksplicit tager sit

problematiske forhold til virkeligheden seriøst - ved at tematisere dennes kulisseagtige tekstur og logik, men at gøre dette på den umiddelbare sansnings præmisser.

“Gatene er alltid de samme: lange rekker med grå og hvitfalmete murhus, glatte, bare forstyrret av de innfelte vinduene lyst opp av det blå, uvirkelige fjernsynsskimmeret og de tunge oppgangene som løper rett inn fra de mennesketomme fortauene. Man hører overalt her disse barna som leker, men ser dem aldri; kanskje tilhører de en annen tid, kanskje leker de ikke lenger i gatene. Men lydene deres henger igjen, ropene, navnene, støvlene som sparker opp grus og gir gjenlyd mellom husveggene.” (ibid.:11, l. 7-16)

Ovenstående citat er et eksempel på hvordan denne melankoli giver genlyd i konkrete sansninger af rummets farver (*grå, hvitfalmete, blå, uvirkelige fjernsynsskimmeret*) og generelle tilstand (*-falmete murhus, glatte, innfelte vinduene, tunge oppgangene, mennesketomme fortauene*), samt hvordan denne sansningsbaserede grundfølelse finder sted i et rum der ikke synes at være forankret i konkrete erindringer, men nærmere udgøres af et tomt kulisseagtigt tankerum. Følelserne fremstilles som konkret erindrede, mens erindringens *rum* derimod viser sig som arbitrært indrettet - en pointe som på fortælleplan netop ekspliciteres, og som sådan implicit lægger op til at læse resten af værket med denne præmis for øje:

“Vi kan gå ut nå, ut i disse kulissene. De vi møter er raske, mørke reflekser, gjennomsebare, eller altfor konkrete: blikkene våre blir kastet tilbake, det er ikke til å unngå at i disse skikkelsene ser vi ikke annet enn oss selv.” (ibid.:13, l. 4-8)

Hvad er det, vi her ser? Hvad er det, vi her får at vide? *Hvem taler - og til hvem?* Opfordringen er i hvert fald tydelig. Herfra, hvor “vi” befinder os, kan vi nu bevæge os ud i det landskab af minder, erindringer og radikale, sproglige sanseerfaringer, som billedkataloget bladrer igennem i resten af værket, og som sådan tegner et portræt af et liv. Men hvilket liv? Peger citatet netop ikke på det kulisseagtige som noget accepteret, som en slags intim præmis, vi herfra *må-* og faktisk *er* klar til at forfølge? Dem vi nu skal møde er *gennemsigtige, flimrende reflekser - skygger, bare - eller netop: alt for konkrete*. Og det er i denne paradoksale logik, vi skal bevæge os rundt; mellem det tomme og det kødfulde, mellem skikkelse og skabning, åben og lukket. I mellemrummet mellem navn og kød. Altsammen som en genspejling af vores egne blikkes sprog. Måske kan stykket ses som en art indgangsbøn - en læsningens “credo” - fra den implicite forfatters side, om at læse værket - ikke som usandfærdigt eller forstilt, men som en art allegori over den *litterære øvelse*, det er at sammenfatte et billede af et menneskes liv. Et menneske, der så netop er én selv. “Jeg” og “du”, “vi” - *forfatter og læser* af skriften på samme tid, når den magiske

øvelse skal foregå: når læsningen vækker stemmen til live, og binder de to positioner (skæbner) sammen i selve den skabende process, hvor sprogets åndedræt vækkes til live og taler; vækkes til live i den lytten, som må til, for at ytringen kan høres som egentlig *henvendt*.

Men hvordan passer dette udflydende/forskudte perspektiv med stemmens sproglige ageren? Hvis stemningen på det manifeste fortælleplan sættes med en melankolsk-nostalgisk, køligt observerende og følsomt reflekterende tone, hvordan optræder sproget så - *i sig selv*? Hvordan viser stemmen sig som *tekststemme*, og harmonerer dette med fortællerstemmens skitserede, retoriske rum?

Som vi allerede har været inde på tidligere i analysen, begynder Espedals *Biografi* med en lang sætning, der på underlig vis synes at være den måske mest æstetisk "konstruerede" sætning i bogen:

"Jeg har, nesten uten unntak, det kan jeg nå - på tross av alle oppbruddene og adressene - rolig konstatere: jeg har blitt boende i leiligheter og rom i såkalte arbeiderstrøk, ikke langt unna, ofte kloss innved (som om rommene mine inngår i en større plan) en fabrikk." (ibid.:11, l. 2-6)

Værket åbner således med en kompliceret syntaktisk sætningsstruktur, der til dels kræver at man holder tungen lige i munden. De mange indskydelser og rettelser giver et hakkende åndedræt, der dog ligesom synes at "trække ud" - i kraft af punktummets stædige udeblivelse, indtil det så til sidst finder hvile, og ligesom lader *ekkoet* af stemmens kværnen stå tilbage, og et lille ophold af stilhed manifesterer sig inden pulsen ruller videre. De mange tilføjelser og broderinger på hovedsætningen gør dog ikke tonen usikker eller tøvende, nærmest tværtimod, den virker *sikker*, formfuldendt - sådan som eksempelvis kolonets tryk på "konstateringen" og den suveræne, nærmest henslængte brug af parenteser bevidner. Der er således noget næsten mekanisk ved sprogets og stemmens måde at "komme igang" på: det er som om at sætningen, tanken - at sproget overhovedet, nærmest skal *trækkes op*, før det senere, eller allerede i sætningen efter, ligesom finder til ro i et syntaktisk flow der - ud over den ligesom i resten af værket *tilbageblevne stilhedsrest* fra den første sætnings mærkværdige mekanik - måske mest af alt har den energiske *uro* i det krystalklare sprogs dvælende råhed som sit dialektiske vandmærke. Altsammen i et åndedræt der samlet set kan karakteriseres ved dets amorfe, æstetiske rytmik; mellem det forcerede, næsten mekaniske udstrukne og tænkte - og så de upolerede, korte og ligefremme udbrud, der anstiller sig som en følelsens stumme sandhedsvidner midt under en selvoptaget modernistisk digtoplæsning.

Man kan måske sige, at hvor der i resten af værket er en udpræget symbiose mellem det æstetiserede formsprogs præcisionsmekanik og de mere rå og upolerede sanseregistreringer, er der her i den allerførste sætning fuldtonet, eksplicit *skriftæstetik* - med specialtegn og subtil, kontrolleret sætningsopbygning. Jeget taler altså her i begyndelsen ligesom mekanisk ud til os, næsten blot som en *funktion* i skriftens åndedræt; en funktion der altså kickstarter denne bevægelse, og i forlængelse af fabriksmetaforen - sætter produktionen af billeder, af erindringer, af sætninger i gang, mens det selv, jeget, synes at tale ud fra en plads, der ikke naturligt er dets egen. I det mest kontrollerede, synes henvendelsens nødvendighed svag, mens der i det sprogligt afsøgende og urolige synes at gemme sig en stærkere *tiltale* - en pointe vi vil udfolde yderligere i det følgende.

Hvad den indledende sætning således mere end noget andet gør, er at stemme læserens blik til et læsetempo der - i kraft af den subtile sætningsopbygnings udholdte åndedrag, installerer *pausen* eller *opbremsningen* i det hurtige overfladiske læsetempo, som en præmis for at vække tonen til live. "Forståelsen" kan derved siges at hvile på den tålmodigt opmærksomme læsnings realisering af tekststemmens dvælende rastløshed, forstået på den måde at man i sin indre læsning fra starten må acceptere at sætte tempoet ned. Dette for at følge sprogets energiske stofskifte der gestalter det fortalte som levende - men netop *æstetisk*, sproglig stemme, hvis liv hviler på denne plastiske metabolisme der, med tanke på Engdahl, netop ikke kan reduceres til hverdagssprogets tempo eller forklaringssimplicitet - endsige skille tempoet, rytmen og dets tone fra det sagte. Espedal kunne have åbnet sit værk og have sagt præcis "det samme" informationsmæssigt (konstateringen af hans tilsyneladende, lettere skæbnesvangre boligsituation), men med færre og mere klare ord og vendinger - men tonen hviler netop på den *specifikke* måde sproget *agerer*; ikke på hvad den siger. Den *er* sit udtryks form - der netop manifesterer sig i kraft af det sagte. Med Birgitte Steffen Nielsen kan vi således sige, at Espedal her slår tonen an for en eksemplarisk *æstetisk* stemme, hvis tone hviler på den "forhaling af tankens klarhed" - tilbageholdelsen af åndedrættets og betydningens hvile, som hun karakteriserer Horace Engdahls teksteksempler med. De mange specialtegn og den generelle syntaktiske opbygning eller ophobning af intensitet i *slutningen* af en sætning, i de enkelte tekster understreger yderligere dette emphatisk æstetiske ved stemmens form, idet et kolon for eksempel markerer en opbremsning og forlængelse eller konklusion på stemmens tale: "*her*, skal I se, står der noget vigtigt". Påstanden er dog netop ofte kædet sammen med betydningen af ytringens opbygning, således at vi *i* sproget selv, i den syntaktiske energiophobning, ligesom får et intensiveret billede eller en sproglig vending til sidst i den enkelte sætning eller tekst - en *erfarings slutakkord* - der omvender synet

på det sagte, ikke i forklaringens klare lys, men giver tankens billede ekko, og dermed liv. Et eksempel på dette er nedenstående fra afsnittet *borte*. hvor den afsluttende replik tegner sig som konklusionen på et underligt møde, men hvor denne skæbnetunge slutakkord netop er åben og bringer intensitet til det læste - uden at lukke dets betydning:

“Allerede om noen timer vil jeg forsøke å komme meg ut, og hun vil straks merke mitt fravær: hun vil kalle meg kjæreste eller far.” (ibid.:37, l. 3-6)

Denne pointe viser sig ikke kun i tonens manifeste sproglighed, men også i den *visuelle* orkestrering af de enkelte afsnit - og pauserne mellem dem: det at bruge et sekund eller to på at bladre om på næste side og se en overskrift der indvarsler et nyt forløb, lader stemmens tone som samlet prosaisk udtryk bero mindst lige så meget på stilheden eller pausen i åndedrættet, som på det faktisk udsagtes støj.

Billedets uro

Ud over den grundlæggende melankolske patos, er et andet genuint særkende i bogen en underlig sort eller absurd humor, der somme tider dukker op og giver farve til de sort-hvide og (regnvåde/hårde) grå nuancer. En legende, nærmest barnlig gammelmandstværhed, der giver sig til udslag i nogle vrængende, spøjse billeder - og ikke mindst et fokus på stemmen og dens *rastløse humørsvingninger*, som i det ene øjeblik synger den romantiske drøm om landevejens frie liv, mens den i det næste vender sig om mod mørket og det urovækkende, forvrængede. Det barnligt trodsige kommer eksempelvis til udtryk i afsnittet *stemmen.*, der indleder tredje og sidste del af værket:

“Hver mandag, alltid sent om kvelden, ringer du på døren nede. Vi snakker lenge i dørtelen, du liker metallyden og den strenge klangen, en ufølsom, gammel stemme, som en død, snakkende far. (... ..) Jeg bor for høyt oppe til at noe angår meg. Det hender at jeg løfter av dørtelen og roper ut i gaten under: det angår meg virkelig ikke!” (ibid.:77, l. 8-11 + 20-22)

Her taler stemmen så at sige ud af frustrationens kanaler - ud fra distancen mellem det høje og det lave, mellem offentlig og privat stemme, hvormed der med dørtelenudbruddet som det konkrete billede gives luft for en kuriøs latterlighed, der udstiller eget - i bogstaveligste forstand - til tider “ophøjede” selvbillede som forfatter og kunstner. Citatet peger altså på et træk ved stemmen som æstetisk fænomen, gennem sin tydeliggørelse af rummet mellem det **private**, *umedierede* - stemmen som *kroppens organiske klingen* - og det **“offentlige”** eller *medierede* - stemmen som *forvrænget, fremmedgjort* “metallisk”, “streng”, “ufølsom”, “død” - og “far”(!). Stemmen der taler for

enden af røret opleves som ganske nær, som om den taler fra et allermest intimt sted direkte ind(e) i hovedet, men udtrykket, måden hvorpå stemmen *viser sig* - dens klang, dens form, er så at sige forvrænget, således at det kropsligt individuelle (for at tale med Engdahl) er skåret væk, og den nøgne stemmes underligt, men absurd individuelle - nærmest grænseløst ensomme stemme, står tilbage: i den støjende stilhed efter samtalsophør. En fornemmelse for den æstetiske dialektik mellem *nærhed* og *fjernhed* som den kommer til udtryk på klassisk vis gennem telefonens samtalerum uden kroppe, bliver således eksplicit brugt af Espedal, og i afsnittet *ingen*. synes han at gå endda endnu mere eksplicit til værks, i det man kunne se som en art implicit poetik over skriftens stemme som æstetisk fænomen overhovedet - og hos ham selv, i hans biografisk-litterære projekt specifikt, samt hvordan dette *litterære* ved stemmen skaber den "forstyrrelse" i billedet der skal til for at afklæde stemmen - og med denne, "jeget" og identiteten - dens kropslige afgrænsetheds objektivitet:

"Nok en nesten umerkelig forstyrrelse, som et insekt eller tanke eller skriblelyden over papir: halvt mann, halvt kvinne, verken barn eller voksen, avkledd i disse klærne, stille og urovekkende uten noengang å komme til syne eller bli borte, går du forbi og inn i rommet ved siden av og blir ingen." (ibid.:43, l. 2-7)

Her får vi en beskrivelse som er Horace Engdahls paradoksale tekststemmebegreb værdigt: fra en lettere, undefinerbar - men underligt objektiv ("går du forbi") - subjektposition indkredses den fænomenologiske karakteristik af, hvad vi må betegne som, den i værket selvportrætterende fortællerstemmes portræt af sig selv som netop en, i bogstaveligste forstand, *skriftlig skikkelse* eller *tone* ("et insekt eller tanke eller skriblelyden over papir"). En skikkelse der afhænger *af-* eller netop lader sig ane *som* den objektive tvetydighed - *forstyrrelsen* - når sproget åbnes op og - som i ovenstående, udfordrer grænserne mellem feminint og maskulint, barnesind og voksenliv, og som i læsningen på *urovækkende* paradoksal vis *hverken* kommer til syne eller forsvinder.

Hvor ovenstående er eksempler på hvordan stemmens tvetydighed ekspliciteres på fortællerniveau, vil vi i det følgende se på hvordan tonen kommer til udtryk *i-* og *med* skriftens henvendelse. Bekræfter henvendelsessituationen det billede vi hidtil har fået af stemmen i værket, eller er der noget i den sproglige tiltale der kan vise nye nuancer af værkets samlede tone?

Et af de mest markante områder hvor den tekstlige tiltale intensiveres, er de afsnit der sprogligt-dramaturgisk drives af problematiske relationsforhold, som udstilles i

spændet mellem kærlighed og begær. Eksempler på dette kan ses i afsnittene *familie*. og *far.*, hvor der gennem synsvinklens sløring sås tvivl om hvem blikket er rettet mod, og dermed selve følelsesrelationens natur: er det datteren eller elskerens, der refereres til - og hvordan skal vi forstå den følelse, den erfaring der portrætteres, i lyset af denne tvivl? Sidstnævnte indledes med en scene der, qua afsnittets navn og dialogen mellem de to implicerede parter, ved første øjekast synes at være et uskyldigt skænderi mellem en far og en datter under en svømmelektion:

“Ja, nå kan du svømme, sier jeg. Men hun er ikke fornøyd og kaster seg frem med armene foran hodet som hun holder løftet, og på den måten glir hun frem og ned og opp i vannet. Jeg ler og hun blir rasende.” (ibid.:19, l. 4-12)

Dog tager scenen herefter en drejning, idet man som læser bliver klar over at der foregår et mere tvetydigt spil mellem fortælleren og “pigen”, der måske snarere er hans elsker. Særligt sidste sætning gør det umuligt ikke at undre sig over hvad man lige har været vidne til, og kaster skygger af nabokovske lolitaassociationer over forholdet:

“Hun kaster seg ned på sengen og sparker med beina og slår med armene, og når hun endelig åpner munnen og lukker øynene, fyller hun rommet med et altfor voksent skrik.” (ibid.: 20, l. 6-9)

Hvad teksten her gør, er at placere den implicitte læser som en salgs “upassende vidne” til scenens insisterende tvetydighed - en tvetydighed der placerer ansvaret for den lyssky læsnings fortolkning hos læseren suverænt, idet åbningen for det “forbudte” ligger i sprogets åbenhed, der “blot” anviser denne mørkere tones realisering som en mulighed i det skrevne. I kraft af læsningen kan denne ikke negligeres som *en mulighed*, og kommer derfor således til at karakterisere tonen overhovedet som en insisterende henvendelse fra de mere fordækte egne af bevidsthedens skygger. Den latente skamfølelse, der således kan siges at være på spil, bliver dermed projiceret ud på læseren, og tilbyder en mulighed for spejling i de paradoksale følelser som gestaltes.

Men hvordan skal vi forstå denne henvendelse heri? Hvordan kan man forstå - og ikke mindst *føle* - henvendelsen fra den implicitte forfatter, der giver sig til udslag i værkets tone, som egentlig *henvendt*, og ikke blot som middel til et overordnet mål?

Her genkalder vi os Lilian Munk Rösings beskrivelse af “apostrofens” to grundlæggende former - henholdsvis den *monologiske* og den *dialogiske*, der synes at tilbyde en brugbar distinktion i denne forbindelse. Som beskrevet i redegørelsen for denne, viser Munk

Rösing hvordan man kan anskue den klassiske, romantiske apostrofe som et middel for digteren til at (selv)bekræfte sin rolle som digter - eksempelvis i anråbelsen af Vestenvinden som hos Shelley. En mere moderne, såkaldt dialogisk apostrofeform - som eksemplet med den "umulige" anråbelse af en mors døde foster, lader derimod netop ikke henvendelsen lukke sig om sig selv i egen retoriske selvovertøisning, men synes på sælsom, næsten uhørlig vis i stedet at lyde som et *sva*r på den tiltale, som henvendelsen i første omgang blev vækket af, og som den sådan, dialogisk og nøgent, står til ansvar overfor - uden andet formål end dette: sin egen eksistens realisering i den andens lydhørhed. Skønt vi ikke har at gøre med eksplicite apostrofefigurer, hvor fortællerstemmen træder ud og henvender sig til nogen eller noget der "ikke er til stede", synes henvendelsen i eksempelvis de mange afsnit der mytologiserer forfatterrollen og "skrivebordet" - som *yrke.* og *skrivebord.*, og så de mere subtile insisterende henvendelsessituationer - som eksempelvis i *skyer.*, at vise en vigtig *gradsforskel* mellem to forskellige niveauer i værkets tiltale, der binder sig til tonens udtryk. Hvor henvendelsen til den implicite læser i de to førstnævnte ikke synes at tjene andet formål end at bekræfte billedet af forfatter-jeget som, ja, forfatter, findes der i afsnit som *skyer.* derimod en mere "dialogisk" insisterende henvendelse sted, som en tone der kalder fra et sted dybt inde i det partikulære udsagn. Efter afsnittets indledende linjer af lettere abstrakt karakter om "*den gamle redselen for skyer*" og "*storm av barndom*", sker der pludselig et skift i tonen; ud af abstraktionens påstande og sproglige billeder træder *en anden stemme* - eller: i stemmen anes en mindre ironisk, mere skæbnetung *menneskelig* tone, pludseligt, som en stemme i stemmen, der forsvinder lige så hurtigt som den kom til syne:

"... *Moren. Hun sitter under speilet på badet. Det eneste rommet uten vinduer. Klamrer seg til de to barna. Holder gutten og jenten inntil seg som to synkende redningsbøylor. Det lyner og tordner, vi ser det ikke, hører det ikke, radioen er skrudd opp, høyt, lyden kastes mellom de flislagte veggene, musikk og nyheter, ansiktet til den forvridde moren, hun bryr seg verken om død eller værmeldinger, hysjer på barnet som gråter, stille, stille, det er snart over, det tar aldri slutt...*" (ibid.:35, l. 7-16)

Det pludselige og lettere abrupte fokus på moren - betydningsmæssigt som syntaktisk, stemmer her tonen for læseren til en skærpet opmærksomhed, en slags åndedrættets sproglige ækvivalent til filmkunstens "zoom". De næste sætninger flyder således rytmisk ud fra den opbremsende tredjepersons objektivisering og isolering af synsvinklen på hende. Vi ved fra de indledende passager at vi her har at gøre med noget mørkt og angstfyldt, drømmeagtigt truende, men det er først nu at angsten får krop, får stemme, idet

det koncentrerede, dramatiske fokus intensiveres i de hurtige synsvinkelskift - fra moren og børnene set udefra til det intrafokaliserede "vi ser det ikke" og tilbage igen - og på sælsom vis hermed forløses som hørbart åben, *levende* tiltale i det lille, uanselige "stille, stille" der markerer sidste del af midterstykkets unikke fortætning af stemmens nærhed (det intrafokale) og tonens "skæbnekald" - distancens insisteren, som opløsningen af skellet mellem det indre og det ydre, mellem synsvinkel og status, bevirker: "*stille, stille, det er snart over, det tar aldri slutt*". For hvem taler egentlig her, i den sidste sekvens - og kan svaret entydigt tilskrives én veldefineret afsender? Kunne det tænkes, at vi her - i tekstens åbenhed, i glimt som dette, får muligheden for at lytte efter en tone, der ikke blot kan spores tilbage til én enkelt stemme, én identitet - eller krop overhovedet? Som Horace Engdahl som vist gør opmærksom på, så er læsningen først fuldkommen "... *når vi hører stemmen synke ind i sig selv og miste sine individuelle egenskaber, sit køn, sin alder, indtil den kun er tiltalens og intet andet*" (Engdahl 2004:182, l. 4-5). Pointen er jo her, som beskrevet, at stemmen i denne forståelse, netop - som udtryk for tekstens stumme tiltale, kun lever *i-* og *med* læsningen, og hermed kræver af sin læser, at denne læser stemmens henvendelse *som en henvendt*, og at dette kun kan ske, såvidt teksten "har stemme"; altså, såvidt at tekstens stemme ikke er lukket inde af sin egen retorik, men netop står åben og udsat i sin *sproglige* henvendelse. Den forskel man med Birgitte Steffen Nielsens Engdahl-læsning som nævnt kunne kalde forskellen på *jeg*-stemmen og *skæbne*-stemmen. I et afsnit som ovenstående udklip fra *skyer*. tvinges man netop med den beskrevne "uro" i stemmebilledet til at åbne sin lytten for mere end bare tom, forstilt retorik. Sproget bringer så at sige - i kraft af syntaksens opbremsning af al overfladisk lytning i enkeltordssætningen "*Moren.*" og den efterfølgende åndedrætsbevægelse, ind og ud af sprogets indre og ydre positioner - "stilheden" nær i sætningens sidste, nærmest desperat tyste bøn om stilhed, i lyset af den eksistentielle angsts klarsyn: "*det er snart over, det tar aldri slutt*". Hvem tilhører det sidste led i sætningen? Eller rettere: *hvorfra* udgår det - i lyset af den fulde sætning, hørt som *ytring*? Med "*stille, stille*" synes vi at gå ind i morens bevidsthed idet hun forsøger at berolige barnet, fortælleren ("vi?") i dennes minde, men den efterfølgende paradoksytring - det (selv)beroligende "det er snart over", og det illusionsløse, afmægtige og nøgne "det tar aldri slutt" - skyder en lille åbning ind i sætningen og vækker den op som en udsathedens *skæbnetone* i det blot og bart sagte. Morens replik transformeres her til *ytring*; en bøn om at blive hørt som mere end bare information eller konfirmation af det foreliggende, mere end bare *af* sig selv og *i* sig selv nok. I sprogets åbenhed ligger netop en insisteren på at moren ikke blot er "mor", er den stærke, beskytteren - at hun ikke blot er en afgrænset krop, et køn eller specifik alder,

“voksen” eller “barn”, men netop lige så skrøbelig som barnet selv. At hun er *menneske*, er *stemme* - og at hun *taler*, at “hun” her i ytringens bøn ikke henvender sig til de partikulære børn blot, men taler ud til menneskets gensidige *sårbarhed*, som eksistentielt vilkår overhovedet (“barnet”). Som læser må man således lytte *som den udsatte*, når stilhedens øjeblikke manifesterer sig i sprogets sprækker, og stemmens skæbnetone afslører de eksistentielle træk ved menneskestemmens særegne tekstlighed: at *referencens sandhed* afsløres som mere end tom, positivistisk identifikation, og at det sagte ikke blot er mekanisk, strukturelt udskifteligt sprog, positioner og roller, men kan høres som levende, faktisk følt tiltale, hvis udsigelsespunkt ikke så nemt lader sig definere eller kategorisere. Man må lytte - ikke som distanceret læser; ikke som “børnene”, ej heller som fortælleren, hvis faktiske oplevelse i barndommen kunne tænkes at være ophav til scenen, men som selve den *ensomme stemmes hjem*, som menneskebarnets nøgne stemmes bolig, der stumt modtager sit barn for at det i denne lytten kan finde hvile i erfaringen af den øredøvende sandhed - tekststemmens, menneskestemmens “ansvar” for henvendelsens fødsel og gensidige opretholdelse, i fælles bøn: “*stille, stille, det er snart over, det tar aldri slutt (... ..) Vi lar oss ikke berolige*”. (Espedal 2011:35, l. 15-16 + 17)

En anden måde at se denne tiltalens åbenhed - som spændet mellem en monologisk jeg-stemme og så tonens dialogiske skæbnehenvendelse, kan findes i de utallige eksempler på hvordan *Biografi* mere eller mindre eksplicit går i dialog med anden litteratur, som den enten forsøger at identificere sig med tematisk - eller netop ligesom taler *til-* eller *ud fra*. Pointen er her at forskellen ikke ligger mellem det monologiske og det dialogiske *i sig selv*, men at skellet netop i denne henseende ligger som en *modusvariant*, en gradsforskel inde i den dialogiske identifikation og samtale selv. Finder dialogen sted for at bekræfte jeget i sin forfatteridentitet, hvormed den bliver selvindesluttet som blot og bar retorisk greb, som *stil*, eller - på den anden side: finder dialogen sted som en usikker, tøvende tilnærmelse til de stemmer der før har bevæget sig i stemmens litterære grænseland, i eksistensens, i angstens og skyggernes sproglige kampzone? Eksempler på den litterære henvendelse kan findes i afsnit som eksempelvis *skog.*, *følge.*, *laugharne*. eller (eksplicit) i *brecht.* Sidstnævnte forekommer umiddelbart at være et eksempel på det mere postulerede, monologiske, der ikke formår at åbne muligheden for tiltalens overskridelse af sig selv, af egen selvoverbevisningsakt. (ibid.:52) Det overtalende ligger blandt andet i den eksplicitte brug af referencen, uden at den på nogen måde problematiseres eller udfordres sprogligt - som ytring. Anderledes ser det ud i de tre førstnævnte. I *laugharne*. bliver det *stedet* som parret konkret befinder sig på, og som jeget netop har opsøgt - måske underbevidst, måske ganske selvbevidst - der kommer til at gøre referencens ironiske-nostalgiske

sammenkædning af fortæller-jegets selvdestruktive alkoholisme med Dylan Thomas' lignende skæbne til et både patetisk, men også, i selvindsigtens afmagt, yderst skrøbeligt udråb og rækken ud til den, der hører denne mere dystre tone heri. Ligesom den eksplicitte reference her binder tråde til en senere, mere skjult reference til Thomas' berømte citat - "*mørket er et sted, lyset en vej*" - som ligesom bare glider spøgelsesagtigt forbi, upåfaldende men i *forvrænget form* midt i talestrømmen i *skog.*: "... *gå i stykker veien for at finne dette lyset som er et sted ...*". (ibid.:94) Netop *skog.* og et afsnit som *følge.* indeholder den, i forhold til biografi-tematikken og genremotivet, afgørende samtale med henholdsvis Maurice Blanchot og Arthur Rimbaud, og disses tanker om litteraturen som *et andet sprog*, en "*andre natten*" - indeholdende "*et andet jeg*", sådan som vi tidligere har beskrevet det. Den Rimbaud-inspirerede *følge.* er sprogligt legende og parafraserende, men også poetisk i takt med sin eget *fysiske* sted i tematikken - fortællerens gå-projekt; væk fra sorgen, hverdagssprogets rytme og alt det, der senere skal vise sig at gå i opløsning (ibid.:95). I den Blanchot-inspirerede *skog.* finder samtalen sted i et udefinerbart rum ligesom *udenfor* - eller *inde i sprogets*, i skovens mørke hvor alle konturer hviskes væk og det bliver muligt at tale på et andet plan, fra et andet, et mørkere og mere udefinerbart sted - på grænsen mellem drøm og virkelighed, mellem ude og inde; bevidsthed, krop og skrift, mellem opvågningens slørede konturer og søvnens indtog i mørkets klare månelys:

"Hvor lenge har du sovet? (... ...) Greinene punkterer himmelen, det regner, skyene et rom av vann og flukt, lys og dører. Skrivebordet står ved vinduet, bokhyllene, veggblomstene i ellefte etasje, du ser rett inn i hjertet av den andre natten. En våt hånd har lagt seg over ansiktet, stille, rolig, sov nå, og når du våkner, er du tilbake i det nye." (ibid.:94, l. 6 + 9-15)

Hvis det er kendetegnende for stemmen i *Biografi* at den har disse skift i tone, som vi har set på - hvordan skal man så forstå disse skift: er det et skift mellem en "*stærk*" eller "*sand*" henvendelse eller tone, til en mere "*svag*" eller *retorisk*? Eller skal man simpelthen forstå toneskiftene som *selve* den grundlæggende tone i stemmen, der indeholder flere sidestillede klange/farver eller niveauer, sådan som Sianne Ngai foreslår i sin definition af den litterære tone, og som Lilian Munk Rösing eksemplificerer i sin eksemplariske analyse af Strindbergs "vrede stemme" i teksten af samme navn?³⁰ I en artikel om Espedals '00-tals romaner, *Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive - Tapet, arbeidets sted og bøkene: Om Tomas Espedals 2000-tallsromaner* (2010), viser Bernhard Ellefsen hvordan han mener at man i et afsnit som *mor.* kan se et skarpt skel mellem hvad der sprogligt "fungerer" som autentisk udsagn, og hvad der burde have været skåret væk:

³⁰ Rösing 2013.

“Her er teksten rørende uten å være opphøyet, prosaen svarer til sitt stoff. Men i avsnittets siste setning får språket for mye luft under vingene: “Hun skal dø og verden kommer til live: den springer ut som en fargesterk blomst der rett foran øynene våre.” Hele veien skriver Espedal enkelt, ordene er likefremme, på grensen til det uforutsigbare, og samtidig kraftfulle, fordi de er ordene man må bruke for at snakke om det som både er det største i livet og det vanligste og mest allmenne. Derfor er samtalen om døden sterk, mens blomstersammenligningen tapper avsnittet for betydning.” (Ellefsen 2010:7, l. 24-31)

Spørsmålet er her om dette skifte i sproget også tapper afsnittet for *stemme*? I lyset af vores specifikke, dobbelt dialektiske læsning af stemmen som tekstfænomen hos Espedal mener vi netop ikke at stemmen (kun) kan udsættes for en sådan værdisætning. Selve det at italesætte en normativ værdiskala af et så subtilt og omdiskuteret fænomen som stemmen, synes at byde fænomenet i sig selv trods. På *fortællerens* niveau kan man måske tale om en gradsforskel indenfor stemmen selv mellem *det postulerede* og *det sande* - mens det på *den implicite forfatters* niveau nærmere handler om graden af henholdsvis “svag” eller “stærk” *litterær tone*. Den såkaldt “stærke” er, med tanke på redegørelsen for Engdahl og Nielsen, netop den stærke eller tydelige i den forstand at dens mangel på “krop” og tydeligt genkendelig identitet, udsigelsespunkt eller sprogbrug bringer spørgsmålet om stemmens væsen - og dermed sin *egen* henvendelse som tekst og *æstetisk medie* overhovedet - nærmere. Således bliver spørgsmålet om tiltalens karakter umulig at negligere. At stemingen på fortællerstemmens niveau i *mor.* skifter klang fra det *nødvendige* til det poetisk *postulerede*, og herved - ifølge Ellefsen - mister “betydning” betyder *netop* ikke at dette også sker på tonens niveau, og at den hermed mister “stemme”. Tværtimod. Skiftet markerer ikke (kun) en overgang fra sand tiltale til postuleret, æstetiseret, men også - eller rettere, et stemningsmæssigt, tonemæssigt skifte: fra den klare, udsigelsesmæssigt lukkede, men “sande”, samtale om døden i begyndelsen til det pludselige udbrud, der bringer en - muligvis postuleret, men netop udsigelsesmæssigt underliggende, *poetisk* stemt og fjern tone ind som en mulighed, en nuance i stemmens klangmæssige repertoire: “Endelig blir verden gjenskabt i all sin opprinnelige skjønnhet... .” (Espedal 2011:21, l. 18-19) En nuance der, ikke blot som modstilling til den hverdagslige prosa, lægger sig *til* stemmens tone, men måske nærmere - med inspiration fra Ngai (som vi skal beskæftige os med senere) og Munk Røsing, som inkarnation af den litterære tones dialektiske princip mellem “stemme” og “tone”, jeg-stemme og skæbne-stemme, kan siges at manifestere *selve* den grundlæggende form, som tonen i *Biografi*

viser sig i kraft af: skiftet - *forstyrrelsen*, eller “uroen” i billedet der bliver tegnet af tekststemmens klang, og det ansigt den taler ud fra.

Skriftens paranoia

Den tematiske italesættelse af identitetens og sprogets åbenhed, samt skriftens konstruktionsmæssige karakter og den sproglige henvendelsessituations tvetydige rum - samt tiltalens paradoksale tone af urolig, rastløs insisteren på forbindelsen mellem det foruroligende, forbudte og det nøgent udsatte, bidrager således alle til det billede af forfatterjeget som mildest talt skyggeomsvøbt, og i yderste potens intenst sløret. Det, at værket på den ene side, ved sin ukronologiske pendlen mellem tider, steder og indre-ydre synsvinkelforhold, ikke *umiddelbart* lader os komme tæt på, men på den anden side, i kraft af stemmens suggerende, rytmiske syntaks der installerer stilheden eller pausen som følelsesintensitetens gnist, netop alligevel kommer *alt* for tæt på, idet sproget åbner op til en anden og langt mere skæbnsvanger klang, der manifesterer sig som umulig at vende sig bort fra - eller overhøre som mulig. Stemmen træder i henvendelsens dialogiske rettedhed frem som den tone, der viser uroen og det slørede i (selv)portrættet af et litterært jeg, hvis aftryk eller *form* mere end noget andet måske herigennem kan kendetegnes ved stemmens amorfe forsvindingsbevægelse *ind* og *ud* af hullerne i sprogets pronominale positioner og spejle; som et ekko af åndedrættet fanget i gipsmaskelæbernes våde, størknede maling, som nu kun stilheden vidner om.

Men hvordan skal vi forstå *følelsesdimension* af stemmens tiltale? Hvis henvendelsen som en uroens tone i portrættet af det biograferede tekst-jeg viser stemmen som dialektikkens sted, der indrømmer tiltalens mulighed i det uhørte, hvor kan vi så spore denne følelsens “uro” i det sagte? Altså: hvis billedets uro er den styrende følelse i sproget, hvad er det så der *stemmer* denne følelse, og giver den form?

Gennem hele *Biografi* arbejder Espedal som sagt med sproget som et sted for glemsel, forsvinding og forvandling, men også som en slags begærets og fantasiens sitrende *sandhedskanaler* for de æstetiske erfaringer der kun kan forløses som mulige i kraft af tekststemmens op- og nedtrapning af livets fart; sammenkædningen af oversete eller fortrængte linjer, rum og følelsesmæssige nuancer i navnets og referencens konkrete åbenhed. Det er netop denne sprogets åbenhed, der lader “skæbnestemmen” som tekstens tone bebo sætningerne som tiltalens mulighed for at træde frem som sand, *levende* ytring; en dialogisk henvendelse, sådan som vi eksempelvis så det i eksemplerne ovenover. Men hvordan er forholdet mellem denne åbenhed - *i* sproget selv, samt *mellem* læser og tekst -

og så det forhold, at åbenheden som stemme synes objektivt *rettet*: altså har *følelsesmæssig* tone, og dermed synes at være eksistentielt stemt *før* den vækkes til live i læsningen? Og hvordan kan denne tonens “stemthed” overhovedet følelsesmæssigt karakteriseres, uden at det bliver enten afskrivning fra tekstens beskrevne følelser - eller blot og bar subjektiv projektion af selvsamme?

Tidligere har vi beskrevet melankolien som den umiddelbart mest grundlæggende følelse, der synes at præge stemmen i *Biografi*, og man kan måske sige at denne kommer til udtryk på to forskellige måder. *Dels* i form af en lettere patetisk og sprogligt selvsmagende, stiliseret melankoli, der nærmere end faktisk følt synes at blive brugt til middel for bekræftelse af jegets eget selvbillede som forfatter; den klassisk *overfølsomme*, æstetiserende og eksistentielle grubler, der gerne lader sig vise som en sådan - som tilfældet er i de mange skrivebordssekvenser eller i førømtalte eksempel fra *mor*. på et pludseligt, forceret poetisk udfald. *Dels* i form af en mere dybtfølt, argumenteret melankoli der netop ikke forsøger at overbevise sig selv og den implicite læser, men hvor følelsen synes at komme umærkeligt i kølvandet på faktisk gennemlevede eksistentielle kriser og tab, sådan som morens død eksempelvis naturligt stemmer tonen til en mørkere og mere melankolsk klang. Men er melankolien som subjektiv følelse, i lyset af skriftens åbenhed, blot et udslag af læserbåren projektion - eller findes der i tekstens tone en *overordnet* følelsestilstand, der så at sige stemmer melankolien og binder den til mere end et rent subjektivt udgangspunkt?

Som vi så tidligere, arbejder Sianne Ngai med en modal niveauforskel mellem de klassiske “store”, ærværdige følelser som sorg og vrede, og så de mindre, flade og vedvarende, socialt stigmatiserende og subjektuafhængige, men ikke mindre styrende *affektfølelser* kaldet “grimme følelser” - melankolien betegner Ngai som en af modernitetsbevidsthedens “nye” store følelser. Spørgsmålet er dog, om der under melankoliens overflade således kan siges at befinde sig en affektiv undergrund, hvorfra en mere vedvarende men latent, objektiv men upersonificeret tone siver op og påvirker de melankolske udbrud, og farver dem med åbenbarings lyse glimt såvel som mørke, overvældende dyb.

“*Det kan hende at du helt uventet - som et overfall - på en av dine bedre dager, med ett står overfor barnet du engang var*”³¹ reflekterer fortælleren i afsnittet *barndom.*, og måske dette kan være kodeordet, der viser os stemthedens følelsesmæssige form; tonens ansigt: *overfaldets mulighed* - som sproglig prædetermineret, affekttilstand. Ofte

³¹ Ibid.:103, l. 2-4

viser denne bevidsthedens-, erindringens eller simpelthen *sprogets* forventede eller frygtede “overfald” sig i forbindelse med konkrete, fysiske påvirkninger af sanseapparatet eller af navnets indbyggede hukommelses- og erfaringslinjer, sådan som det eksempelvis sker i *hotell.*:

“... *Glassene, sigarettstumpene, den uoppredde sengen og dampen på baderomsspeilet, som om ansiktet fremdeles henger igjen og stirrer tilbake. På hvem? Du er ikke her for å møte øynene som venter. Du har nettopp forlatt ansiktet og faller, fortere enn bilene du kjørte, raskere enn flukten du levde, hurtigere enn blikket som forsøker å hente deg inn: inn igjen i de russprengte øynene, den knuste munnen, det ødelagte livet.*” (ibid.:109, l. 4-12)

Det er, som om at fortællerjeget i sit sproglige blik hele tiden har en apatisk eller sitrende *afventen*, “modtagelighed” indlejret overfor at “noget” *skal vise sig* - den “fremmede”, om det så er den fremmede i ham selv, i duet - kærlighedens, begærets subjekt, eller *mellem* jeget og duet, som en selvforstærkende bevægelse eller sprække i centrum af “vi’ets”, af sprogets trygt genkendelige klaustrofobi. Her tematiseret i afsnittet *gift.*:

“*Noen uker etter bryllupet; du danser igjen, den nye mannen holder fast rundt midjen, mørke, utålmodige hender, den lyse dressen, det korte håret, men denne mannen er ikke meg. Hvor er jeg blitt av? Kanskje er jeg der i den fremmedes ansikt, du rusker ham fortrolig i håret, kysser halsen og trekker ham med ut på plassen hvor bilen står parkert. Du tenker ikke på det som utroskap. Tvert imot.*” (ibid.:60, l. 2-9)

Her får vi præsenteret fortællersituation hvor en art apatisk forvirring eller usikkerhed omkring jegets forhold til *den* eller *det* fremmede, i- og til sig selv, til konen og til læseren, gøres til linsefilter for en scene i et forhold. “Overfaldet” er dog her ikke så påfaldende intenst, men netop objektiveret, observerende i sin oplevede effekt. Stærkere udtryk får denne figur dog i *besøk*, hvor det fremmede træder frem både eksplicit, men også i sproget i kraft af den udveksling der finder sted mellem det genkendelige og det fremmede - mellem ude og inde. Afsnittet indledes med en eksplosiv urovækkende åbning der stemmer forventningen til resten af afsnittets mere skiftende synsvinkelforhold:

“*En far. Ansiktet har trukket seg tilbake til et sted vi ikke kjenner. Men nå faller det ut, presser seg ut og blir skarpere, farligere, en kjegle av sorg. Frem i nesespissen, frem i øynene som vil slå.*” (ibid.:78, l. 2-5)

Her skaber Espedal en tilstand hvor det fremmede får mulighed for at træde frem, idet tonen stemmer bevægelsen mellem indre og ydre synsvinkel, mellem første og tredje

person, der i dette lys bliver underlagt en slags *paranoid* forventning eller interesse i hvad sproget vil afsløre af følelsesmæssige fortrængninger og åbenbaringer i næste åndedrag:

“Så blir han stille, tenker seg om, hvor sover du? spør han. På gulvet. På gulvet. Noen ganger sover jeg på terrassen. Han ler. Under åpen himmel. Fabelaktig. En sønn av stjernene. Vi ler. Men latteren gjør ham alvorlig. Din mor er død. Alt er verre enn jeg har forestilt meg. Det var bedre før, da jeg ikke visste noe og jeg ikke kjente deg.” (ibid.: l. 7-13)

Henvendelsens åbenhed gestalter her det fremmede som *talende*, og tonen - forstået som følelsesmæssig affekttilstand, giver os denne sproglige tiltale som *stemt* “paranoid”: i forståelsen latent rettet mod *den anden* som udefinerbart sandhedsvidne og evig overvågende skygge, der står klar i kulissen til at afsløre enhver forstillelse eller forestillet grænse i det menneskelige sprogs mulighedsrum. Farens besøg i citatet bliver således symbol på den pirrende mulighed i det litterære sprogs særlige sandhedslinse, hvis logik, når den først er sat i bevægelse, ikke er til at styre; en fremmed på besøg i det kendte, et ansigt skjult i et ansigt; volden der viser sig som en *nuance* i kærlighedens til tider afmægtige og klaustrofobiske relationer. En rystelse i stemmen.

Paranoia er et af de eksempler Ngai giver på det hun kalder for *grimme følelser*, idet det er en socialt ugleset følelse, der har potentiale til at besætte et følelsesrum i kraft af dets mangel på rettethed og dermed begrænsede forløsningspotentiale. Dog manifesterer paranoiaen sig her *hverken* på det manifeste handlingsplan eller som en kilde til umiddelbar følelsesmæssig projektion hos læseren, men snarere som en grundtilstand i sproget der som *poetisk motor* leverer den intensitet, der gør at man føler at der er noget på spil heri, og dermed lytter ekstra opmærksomt efter dets tiltale. Et eksempel på dette er i *skyer*. når angsten manifesterer sig som billedet på den menneskelige skrøbelighed og stemmen som formidler af dette, hvor pointen er at angsten som den portrætterede subjektive følelse gøres til genstand for læserbåren projektion, men at det er *tonen* - altså den affektive tilstand af “sproglig paranoia”, der som metafølelse stemmer den sproglige bevægelses uro i teksten, og læserens emotionelle lydhørhed for det fremmede heri. Angsten er således ikke subjektivt følt, men qua den sproglige paranoia gjort æstetisk interessant og litterært intens, hvilket ligeledes bliver et eksempel på hvordan paranoiaen som såkaldt *grim følelse* eller animeret følelestilstand formår at producere andre grimme følelser og projicere dem ud i omgivelserne. Det samme gør sig gældende i de føromtalte afsnit som eksempelvis *far*. eller nedenstående uddrag fra afsnittet *liten.*, hvor den sprogligt forankrede usikkerhed omkring subjektet for fortællerjegets kærlighed, samt karakteren af denne kærlighedsrelation, som sproglig paranoia intensiverer ytringen. Som

udsagn lades henvendelsen dog uforløst stå hen som en bekræftelse på det litterære sprogs urovækkende vidnesbyrd, der opretholder sig selv som tilstand - og gør dette ved at producere følelser som eksempelvis *skam*, når en subjektiv fordom aktiveres og holdes åben:

“Hun er så liten at jeg må bøye meg ned for å kysse henne, eller hun står på kanten av fortauet og jeg i gaten, eller hun sitter på kjøkkenbenken og jeg griper henne rundt midjen, eller hun ligger i sengen og sitter på sengekanten for å ønske henne godnatt. Eller hun sitter over meg og jeg ser opp på henne og tenker på meg selv som et kryp.” (ibid.:42, l. 2-8)

På samme vis kan sprogets paranoide blik måske siges at åbne skæbnerummet for det litterære, “andet jeg” - for skriften (og læsningen) som levende, skabende udøvelse af erindringens virkelighed, af fremtidens mulighed; anerkendelsen af sproghukommelsens overvældende tilstedeværelse som sandhedens vidne og følelsens objektive jurisdiktion. En åbning, der gøder jorden for de følelsesmæssige reaktioner, som fortællerstemmen ubevidst som bevidst forsøger at bearbejde og lader den implicitte læser reflektere, sådan som produktionen af jegstemmens umiddelbare melankoli lægger sig som et vandspejl over sproget, men netop kan anes som blot og bar sproglig overflade, retorik, når tonen i henvendelsen transformerer det sagte til ytring, hvis mulighed bekræftes og holdes i live i sprogets åbenhed som stemt - “paranoid” - melankolsk *usikkerhed*. En usikkerhed der viser stemmen som netop dobbelt dialektisk i sin fænomenale skriftlighed, sådan som den hos Espedal i *Biografi* tegner sig: mellem jegstemmens retorisk, subjektivt følelsesstærke fortællende melankoli, der grunder sig i æstetikens modellerbare formsprog - og så skæbnetonens skjulte henvendelse, der lader stemmen stå frem som vaklende i al sin paranoide, sproglige åbenheds uro. En uro der således forstået måske kan lade tonen beskrive som den paranoide følelse af at være *ingen* - og “sig selv” mindst af alt, i skriftens sorte stilhed, men herigennem netop *noget*, menneskeligt forstået; som en undergravende *forstyrrelse* i jegets tale, der viser sprækkerne i sprogets døde kategorier - og henvendelsens radikale overgreb på al død, blind retorik:

“Nok en nesten umerkelig forstyrrelse, som et insekt eller en tanke eller skriblelyden over papir: halvt mann, halvt kvinne, verken barn eller voksen, avkledd i disse klærne, stille og urovekkende uten noengang å komme til syne eller bli borte, går du forbi og inn i rommet ved siden av og blir ingen.” (ibid.:43, l. 2-7)

Dagbok (epitafer)

Vi har nu set hvordan stemmen i *Biografi* kan karakteriseres ved sin sproglige uros åbenhed, der viser sig som spændingen mellem jegstemmens umiddelbare æstetiske melankoli, og skæbnetonens insisteren på denne uro heri. En tone der aktiverer sproget som en produktiv paranoid grundtilstand, og som bringer den æstetiske distance i spil som fundamentet for læsningens opvækning af stemmens levende, dialogiske tale. Men hvor henvendelsessituationen i *Biografi* netop var grundlæggende utydelig, er spørgsmålet nu hvordan *Dagboks* umiddelbare genremæssige forankring *i* - eller udfordring *af* en mere veldefineret intim henvendelsessituation vil få betydning for gestaltningen af stemmen heri, og dens mulighed for at blive hørt.

Dagbok blev udgivet i 2003 og kan, som Espedal som nævnt selv gør opmærksom på, anses som en fortsættelse af det projekt han startede med *Biografi* fire år tidligere. Som i forløberen trækkes en veldefineret litterær genrebetegnelse op i overskriften, hvorfra der fra fiktionens side således peges på dagbogens *intime* rum og *private* jeg, som specifik sproglig scene og undersøgelsesfelt. En dagbog er jo i udgangspunktet en løbende samtalesituation med *sig selv*, og således er henvendelsen i udgangspunktet rettet *indad* mod den skrivende selv som "læser". Dermed er det almene litterære anerkendelsesbehov for formfuldendt sprog og æstetik i genrekonventionens optik, suspenderet til fordel for et hensynsløst krav eller behov for selverkendelse og følelsesmæssig gennemsigtighed. Men hvordan tager Espedal nærmere bestemt livtag med dette specifikke litterære henvendelsesrum? Hvordan gestalter han stemmen heri, således at dens tiltale rækker ud over dens egen lukketheds implicite præmis - hvis den altså gør dette? Følgende spørgsmål vil således danne rammen om vores undersøgelse af stemmen i *Dagbok*.

Dagbok indledes med to citater af henholdsvis Klaus Høeck og Stéphane Mallarmé (betydningen af disse vil vi gå ind i nedenfor), og selve værket er opdelt i fire dele, der blot tituleres "1-4". Overordnet bevæger vi os inden for de samme grundlæggende tematikker som i *Biografi*, men i *Dagbok* er forgængeligheds- og dødsbevidstheden - i kraft af den eksplicite *tabstematik* der allerede slås fast i undertitlens "gravskrift", rykket ind i centrum af værket, som det altoverskyggende tema, der er på spil.

Første del centrerer sig omkring to af de grundtematikker, som vi identificerede i *Biografi* - henholdsvis den omkring *stedet* og den omkring *tingene*, som binder sig til

motivet om skrivebordet, og således bliver skrivehandlings konkrete udgangspunkt og sted. I *Dagboks* første del bringes overvejelser om skrivningens og læsningens indbyrdes forhold op og får en dybere betydning som dialektisk billede på de følelsesrum, som dødens nærhed åbner op; skriftens trodsige forsøg på at genopbygge det tabte, at omgå tabets logik - og læsningens, i forfatterjegets øjne, nærmest eksakte "gengivelse" af dødsbevægelsen: forsvindingen - eller forskydningen af den elskede til *et andet sted*. Som *Biografi* er del et i *Dagbok* umiddelbart ret svær at gribe om, da vi her får præsenteret niogtredive små afsnit af mere eller mindre generelle observationer, refleksioner og erindringsbilleder, der ikke udfolder anden kronologi end den associative refleksionsrække, som synes at binde de enkelte fragmenter sammen i små kæder af motiver; fra spørgsmålet om lejligheden og dens forskellige rum - til overvejelser over skrivningens rum, og læsningens og dødens ditto. Denne fragmentariske komposition gør at man ikke rigtig kommer ind under huden på *hvor* vi er, eller *hvem* vi har med at gøre, men i stedet - lettere desorienteret - forsøger at stykke et billede sammen: hvem er for eksempel denne "Janne", som jeget pludselig tiltaler direkte i afsnit 8? (Espedal 2011:122) Alt i alt har dette indledende, store afsnit altså en lidt *prøvende* karakter - noget der således falder godt i spil med det tematiske og motiviske fokus på det metaforiske spørgsmål om hvad "et rum" er: hvordan er det at gå ind i eller opbygge et (nyt) rum? Hvordan kan man indrette og beskrive et hjem, og tingene der omgiver den skrivende, sådan så det bliver muligt at bo heri? Hvordan etableres skrivebordet som vindue for læsningens (forsvindingens) bevægelse, og hvilken natur udfolder dette rum? Niogtredive og sidste afsnit i del et katapulterer os så direkte ind i **sorgen** som det *faktiske* følelsesrum, som forfatterjeget befinder sig i på skrivningens tidspunkt, og manifesterer sig - i forlængelse af de foregående, mere luftige afsnit - som et korporligt, eksistentielt *chok*, der kaster nyt lys (sorgens dybde, mørke) tilbage på det, vi netop har læst, og på det der uundgåeligt skal komme:

"Jeg så båtene og Askøy hvor jeg ufrivillig skulle havne langt senere i livet. Det er her jeg sitter, ved vinduet, utsikten er den motsatte, hun jeg lever sammen med, er død, jeg er i sjokk, hun døde så brått. Jeg har aldri kjent en tilsvarende smerte, en dypere sorg, jeg har lyst til å dø, legge meg ned og gi opp, følge henne og forsvinne, men det er ikke mulig, hun etterlot to barn, og de er mine." (ibid.:146-147, l. 24-26 + 1-5)

Her installeres det *skrivende nu* eksplicit i teksten, således at læseren placeres *sammen med* den skrivende ved skrivebordet, og herigennem inviteres ind i dagbogens konkrete rum, hvor en følelsesmæssig identifikation er mulig. Netop her synes arven fra *Biografis*

arbejdertematik, der nærmere præsenterer arbejdets “nødvendighed” som en påstand til bekræftelse af en specifik kunstnerisk identitet, at blive transformeret fra æstetisk *udsagn* til faktisk, *eksistentiel* nødvendighed.

Anden del er delt op i tre formelle dele. Første del er opdelt i tyve små afsnit, som blot hedder “1-20”. Anden afdeling er en beskrivelse af syv fotografier, og tredje del består af fire små refleksioner over det at *gå*; som antitesen til det at skrive - og til sorgens *fysiske* tilstand. Førstnævnte indledes med afsnit 1-5, der adskiller sig markant fra den resterende prosa i *Dagbok*, ved stilistisk at nærme sig *prosadigtet*. Her fra afsnit 3:

“*Sent september, blodet stanser, mørket faller, legger seg i alt det sorte. Sengen, hånden, mister lyset, døden lyser, etter snøen er det frost og mørkt i sengen.*” (ibid.:153, l. 4-7)

De fem indledende afsnit i anden dels første sektion agerer via den fortættede, lyriske rytme og de dystert klingende - men skrøbeligt smukke, suggestive natur-, rum og bevidsthedsbeskrivelser en *stemningsmæssig* indføring i den isnende sorgtilstand, som dødsfaldet har efterladt forfatterjeget i. Vi er således her, i begyndelsen af bogens andet hovedafsnit, direkte i sorgens og dødens nærvær; men med den forskel, at vi modsat første hoveddels åbenbarede selverkendelsesøjeblik af den nye, eksistentielle krisesituation i lyset af konens død, så har vi her *sluppet* al forklarende tale, og er rykket direkte *ind* i sorgsprogets inderste kamre. Alt her er i opløsning: sengen synker, i jorden; *vandet*, det regner, han græder i badet. Blodet, der normalt strømmer, standser; efteråret og frosten kommer sivende sammen med mørket, der lægger sig over alt, der allerede er sort. Umiddelbart herefter følger to afsnit (6 og 7), der lader skriften vende tilbage til et mere prosaisk stemmeleje, men stadig med poesiens tidsfortættede - og i dette tilfælde *tidsforskydende* - skriftsbevægelse i centrum for sorgbearbejdelsen; en tidsfigur der bliver brugt adskillige gange senere i værket. Her et uddrag fra afsnit 6:

“*La oss gå den motsatte veien: baklengs opp grusgangen med ryggen mot huset og inn døren som lukkes. Du rygger inn i entreen, besluttsomt bakover mot en ny dør og inn i skriverommet hvor du, uten øyne, som om nakken er seende og vitende, finner stolen og setter deg ned.*” (ibid.:156, l. 2-7)

Skriftens genskabelsesbevægelse illustreres samtidig i motivet med *æbletræets omvendte afblomstring*; i billedet af de faldne æbler der løfter sig fra jorden og én efter én fæstner sig - røde og skindende til træet, inden de folder sig ud som de små hvide blomster, hvorfra de oprindeligt udsprang. En bevægelse og et billede som eksplicit bliver tolket som “bevis” på *Guds eksistens* og dødens processuelle karakter, som en del af livet. (ibid.:157) De syv

første afsnit står således som en slags undersøgelse af skriften som redskab eller *rum* for bearbejdelsen af sorgen ovenpå dødsfaldet, idet man i dennes magiske bevægelse kan ændre på tidens og naturens ellers ubrydelige love, og således vække den døde - eller netop dennes *død* til live, i erindringsbilledets konkrete sprogrum. Herefter følger tretten sceniske afsnit (8 til 20) der kronologisk beskriver sygdomsforløbet *op til* konens død, *selve* døden og dens indtræden - samt tiden *lige efter*. I umiddelbar forlængelse heraf følger anden sektion af værkets andet hovedafsnit - kaldet (*syv fotografier*). Disse præsenterer sig ligeledes som sceniske beskrivelser af konkrete enkeltbilleder der beskæftiger sig med fravær, tid og tab - som genkaldte stilleben, der sætter refleksionen over egen dødelighed, og frygten for at miste sig selv i tabet og sorgen, i bevægelse. Man kan således anskue hele den kronologiske gennemgang af døden og tilblivelsen af sorgens rum i afsnit 8-20 - samt disse 7 "fotografier", som en grundlæggende refleksion over *tiden* overfor erindringerne og tabet; hvordan intet er uforanderligt, ikke engang fotografiet eller det vi kalder "hjem": "*Fotografiet av et hjem er en eksakt gjengivelse av døden.*" (ibid.:175, l. 19) Som det tredje og sidste led i andet hovedafsnit indledes den kompositorisk og tematisk måske mest ejendommelige del af *Dagbok* - når man tager resten af bogens eksplicite handlingsmæssige, samt sproglige fokus på sorgen og tabet, i betragtning: nemlig den fra *Biografi* kendte "gå-tematik". Som med arbejdetematikken, bliver overvejelserne over vandringen her i *Dagboks* andet hovedafsnit - modsat de mere romantisk æstetiserende forsøg i forgængereren - her også litterært begrundet, som eksistentielt *nødvendigt* forsøg, ovenpå sorgens stilstand. Dette "vandringsrum" forlænges og *udvides* ligefrem i det efterfølgende hovedafsnit:

Tredje del består således af en række lettere uspecificerede vandringer i først tyskklingende natursceneri - og dernæst i og omkring den ikke-skrivende(!) forfatter Harold Costellos italienske retræte i Asolo. Denne del fremstår som mere klassisk (rejse-)dagbog, men synes altså på en måde umiddelbart malplaceret med sit mere lette og sprogligt legende gemyt - set i forhold til resten af værkets mørke, følelsetunge grundtone.

Fjerde og sidste del derimod vender så at sige "tilbage" til denne grundalvor, som de første to hoveddele italesatte, og gør det ved - som klassisk, kronologisk daterede dagbogsoptegnelser, at beskrive *genetableringen af hverdagen* for forfatterjeget og dennes to døtre efter konens død, som vi så gennemspillet i anden del. På trods af at sorgen også ekspliciteres heri, manifesterer denne del sig også som dokumenteringen af den grundlæggende processuelle øvelse det er at finde *glæden* ved livet igen, når døden har gjort de levende hjem- og morløse. I lyset af datoerne der bevæger sig *fremad* - "væk" fra døden så at sige, bliver disse dagbogsoptegnelser således også en slags *afsked* med sorgens

rum, eller i hvert fald blander en mere *håbeful*d, livsbekræftende tone sig i fortællerjegets gryende projekt med at forene den nye rolle som alenefar, og så den gamle som skrivende: i den eksplicite metakommentar der afrunder værket (“jeg vil skrive en dagbok”, *ibid.*: 235) - og ved hjælp af det skrivende og det skrevne nu's gradvise sammenføjning, der i skriftens sproglige kontinuum får en *livsnødvendighedens* beboelige hjemsted:

“Den mening vi gir livet, mine døtre og jeg. Jeg skriver, det er mørkt, og akkurat nå står de to jentene utenfor vinduet og ler. En gal og skingrende latter. De ler og kommer løpende inn i huset: Tørnblom, sier de og ler. Tørnblom, gjentar jeg og ler. Tørnblom. Tørnblom. Nå vil de lese det jeg skriver: Tørnblom, skriver jeg.” (*ibid.*:231, l. 8-13)

At vække tonen

Inden man som læser overhovedet møder selve hovedteksten, er der som sagt en del formelle forhold ved værket, som er med til at stemme rummet for tekststemmens fremdukken. Omslagets forsidebillede (den norske originalversion fra 2003) viser en grøn lænestol, samt - ude af fokus - et skrivebord og en væg fyldt med fotografier og tegninger i hvad der kunne formodes at være Espedals private hjem (hvad den senere udgivelse *Mitt privatliv* fra 2014 synes at bekræfte). Hvor forsidebilledet på *Biografis* omslag viste et sløret, halvt hengemt portræt af forfatteren, er han nu *væk* fra billedet - og hans fravær, qua den tomme stol, lyser op. Som *Dagbok* skrider frem, viser dette sig mere og mere som et slags billede på det paradoks at den skrivende - i kraft af dødsfaldets *trækken ham op* af forfatterstolen for at være far for døtrene - netop har fået den ultimative gave, i form af den nødvendige spænding mellem skriften og livet, som han må slå sammen for at være begge steder på én gang.

De to citater der indleder *Dagbok* er ligeledes med til at sætte tonen, tematisk som stemningsmæssigt. I Høecks digtfragment *åbnes erindringens dør for endeligt at kunne glemme*, mens tekststykket af Mallarmé peger på en fundamental krisetilstand hos det skrevne jeg: “Jeg har gjennomlevd et forferdelig år: Min /tanke har tenkt seg selv og er nådd frem til /et Rent Begrep ... jeg er fullstendig død.” (*ibid.*:113, l. 14-16) Således varsler de begge på hver deres måde, den tilstand af opløsning som jeget befinner sig i, og det arbejde - det *valg*, der i lyset af denne må foretages mellem enten at gå til grunde, eller af ruinerne bygge sig selv og sit liv, sin hverdag op på ny. Derudover synes valget af netop disse to digtere, der på hver deres måde i poesien har udfordret de gængse sprogkonventioner og den essentialistiske betydningspraksis, at vidne om det formelt sprogeksp eksperimenterende som grundlag for Espedals personlige livtag med dagbogsgenren.

Dog er det først idet man bladrer til næste side, at den endelige afklaring omkring konteksten - i forhold til forsidens fraværsillustration og de to foregående citater, melder sig. Der står blot: *Til Agnete (1961-2002)*, og man forstår dermed at *Dagbok* er dedikeret til "Agnete", som året før udgivelsen (og således efter udgivelsen af *Biografi* i 1999) er død. Kender man til Espedals baggrund ved man at der her er tale om hans kone - moren til hans to døtre, sådan som det også bliver eksplciteret i senere af hans værker³². Dedikationens illuminering af dennes faktiske død blot et år før *udgivelsen af Dagbok*, er således - i samklang med citater og forsidefoto - med til at stemme forventningens tone til et mere dystert, skæbnetynget leje. En tone, der så at sige klinger rent - direkte ud af mørkets allersorteste, hvormed vi allerede *før* den egentlige tekst begynder, er sat ind i en stemning, der slet ikke er tvetydig eller kryptisk på samme måde som *Biografi*, der havde uroen i billedet, som den grundlæggende følelsestilstand.

Men hvad sker der, når Espedal slår tonen an og lader "stemmen tale" - i teksten selv? Hvordan kan stemmen karakterises i sin *sproglige* ageren, og hvad har dette af betydning for vores mulighed for at blive tiltalt af denne stemmen, som *levende* ytring?

Modsat *Biografi* - der, som vi tidligere så, har en meget markant æstetiseret åbningsætning, i et afsnit der på samme tid var karakteristisk for værkets stil og tematikker, men unikt i sin æstetiske konstruktion og længde - har *Dagbok* en mere umiddelbart undseelig åbningsreplik:

"Den nye leiligheten, og mer enn det: å tenke en ny leilighet og gleden ved å skrive den nye leiligheten, en treromsbolig med terrasse, stue og arbeidsrom." (ibid.:117, l. 2-4)

Det jævne tonefald og den simple sætningskonstruktion afslører dog flere prægnante særegenheder ved stemmen, sådan som vi skal lære den at kende: For det første at der i *Dagbok* - ligesom i *Biografi* - med *kolonets* særlige "stilhedsmarkør" i åndedrættet er installeret en æstetisk bevidsthed omkring stemmens rytmiske frasering. Som en implicit *præmis* for at vække den æstetiske sansning til live gennem det rette (poetiske) læsetempo, der ikke skøjter henover sproget, men lader det stoppe op - og tale. Samtidig viser kolonet os noget om det *opbygningsarbejde*, som fortælleren lader forstå vi må gennemgå, som en konkret proces: rummene der skal bygges op, konkret skrives frem, sådan som hele første hovedafsnit i værket reflekterer over dette spørgsmål i forbindelse med erindrings- og sprogarbejdet i katastrofens og sorgens modlys. Her fra afsnittet 26, som det altså senere

³² Se eksempelvis *Brev fra nærværende trilogi* - eller *Imot kunsten* fra 2009.

er ekspliciteret og sprogligt *mimet* i stemmens sammenkædning med den skrivendes krop - mellem stemme og skrifthandling, talt og fortalt tid (- og rum!):

“En heldig ulykke, språket sporer av, det styrter eller bryter sammen, hånden stanser, det oppstår et øyeblikks stillstand, og her i den umerkelige katastrofen, i avsporingen, styrtet eller opphørett, oppstår muligheten for et endelig sammenbrudd eller en helt ny stillhet. /Pause. Avbrekk. En sigarett.” (ibid.:134, l. 2-6)

Men det umiddelbare og konkrete ved rumbeskrivelserne, som altså fortsætter med større eller mindre variation gennem hele bogen, varsles allerede i indledningsafsnittets lille “å tenke en ny leilighet og gleden ved å skrive den” som dobbeltheden af *tankeeksperiment* og *konkret beskrivelse* - mellom skrift og liv, vågen bevidsthed og ubevidst drømmetilstand, som værket også i sin komposition og eksplicite tematiske fokus stiller spørsmålsteget ved. Som når vi i åbningsreplikken underligt paradoksalt får presenteret tankeeksperimentet om at skrive den nye leilighet som en “glæde” ved dette - i lyset af indledningscitaternes, undertitlens og Agnete-dedikationen lige inden, der antydte *dødsbevidstheds* foruroligende nærvær. Hvis man går et par sætninger ned i åbningsafsnittet, får vi da også hurtigt etableret en *fravær* figur som den mulige centrifuge for den følelsens dobbeltheden af sørgende tabserfaring og glæden ved at lade noget nyt spire, i lyset af dette:

“De lyse mønstrene innprentet i lyse stoffer, som et vannmerke, et brev man åpner i sengen. Han skriver: rue d’ Amsterdam, og jeg kjenner den urolige trøttheten ved tanken på å reise. Han har sendt reisen inn i soverommet, den nærmest uleselige håndskriften i lyset fra nattbordslampe, et skudd av utålmodighet, og jeg er truffet og ligger våken og jeg tenker ikke på deg.” (ibid.:117, l. 8-14)

Hvem er denne “Han”, der skriver? Hvor skriver han fra? Og hvem (og *hvor*) er dette “du” (*deg*), som fortælleren påstår *ikke* at tænke på? Denne åbenhed leverer - qua sit åbenlyse afsavn til nogen eller noget der ikke er “her” - altså en *distance* eller betydningsmæssig sløring; en *intimitet* med den talendes rum: følelsesmæssigt såvel som fysisk, idet distancen markerer rummets afsondrethed og den antydte tilstand af følelsesmæssig selvfornægtelse (“jeg tenker ikke på deg”). Herigennem får vi presenteret to grundlæggende *retninger* i stemmen som begivenhedsfænomen: stedet og tidspunktet for dets tale (hvem taler, hvorfra, hvornår og til hvem?) - samt undersøgelsen af adressatens (fysiske) fravær, som følelsesmæssigt passiverende begærsobjekt. Rejsen som *drøm eller eksistentiel flugtlinje* beskrives allerede her som et idealistisk men problematisk

svar på det nærhedsbehov og den klarhed, som skriften kræver: “*En seng full av bøker, i garderobeskapet, på gamle og nye hyller, i reoler og bak glass: en drøm om bøker.*” (ibid.:118, l. 1-3) Og modsat bliver stedet for fraværet italesat som netop skriftens nærværsbetingelse, der binder stemmens tanke og tale til en umulig, men insisterende lytter: “... *jeg er truffet og ligger våken og jeg tenker ikke på deg.*” Man kan her allerede ane de figurer som Espedal iscenesætter gennem sammenkoblingen af dagbogen som sproglig, intim form - og *epitafet*, gravskriftens stumme men insisterende henvendelse, gennem sit subjekts nærværende fravær. Denne pointe visualiseres i teksten især i *andet hovedafsnit*, hvor de mange enkeltafsnit ligesom står grafisk ensomme, uberørt af de andre tekstkroppe, som en kirkegård af monumenter over en nuance i sorgens processuelle *bevægelse* - eller en konkret erindringsscene. Som stedet for den afdøde kones forsvinden - som et blik der med tiden vender sig spørgende ind i selv, som et slags tilmuret udsagn, der i sproget vækkes til live og *gentages* ind i evigheden - som *hemmelighed*, gennem de sproglige variationer og forskydninger. Her fra et af de såkaldte “syv fotografier”:

“... *fotografiet kjenner ikke tiden, hun vil aldri kunne dø. (... ..) Hun har snudd seg, det må være den vakreste bevegelsen som er: hun står med ryggen til og vender hodet, som om noen har ropt, som om du aldri har vært borte. Hun snur seg og ser tilbake. Dette blikket. Det er ikke borte. Det har flyttet seg til et sted jeg vet ikke hvor.*” (ibid.:178, l. 4-5 + 7-12)

Dette peger ligeledes på et særegent træk ved stemmen og den måde Espedal gør dens tone mulig at høre. Ud over (gen)opbygningstematikken, der viser sig sprogligt i den syntaktiske grundighed hvormed hver en vinkel på et motiv eller en følelse vendes og drejes i små rytmiske eller kompositoriske forskydninger, har den *cykliske* bevægelse eller det processuelle - *gentagelsen*, simpelthen - netop en unik placering i stemmeformens gestaltning. Ikke bare udspiller de fire dele sig, som nævnt, som forskellige tematiske og sproglige stiludtryk, men man kan måske ligefrem sige at de på hver deres måde - og i kraft af hinanden, formår at skabe en *ny* toneforståelse i stemmens sproglige bevidsthedsrum. Derfor kan der ikke blot siges at være én start, én opvækning af tonen i *Dagbok*, men nærmere sker der ulige opvækningsforsøg - som konsekvens det tematiske fokus på opbygningen af “rum”, og den gensidige påvirkning - rum og sprog imellem - der kommer til udtryk i stemmens sproglige rumlighed og følelsestekstur.

Henvendelsens rum

Spørgsmålet kunne i denne forlængelse lyde: hvis sorgen er den umiddelbare følelsesmæssige grundtone, hvordan øver det konkrete, fysiske rum som der skrives fra så

indflydelse på stemmens sproglige ageren heri - og omvendt? Og hvordan kan stemmens tiltale, den henvendelse der finder sted *i og med* dette rum og dets særegne rumklang, karakteriseres?

I **første del** følger stemmen den grundlæggende tematik omkring rummets etablering, sådan som den eksplicite sammenkobling mellem skrift og læsning eksemplificerer. Som i resten af værket er dette indledende hovedafsnit sprogligt- og følelsesmæssigt bygget op omkring *dialektiske*, ofte paradoksale figurer, som for eksempel skrive-læse, indre-ydre, mørke-lys, liv-død, begyndelse-slutning. I dette afsnit reflekterer jeg-fortælleren således som vist over spørgsmålet om “rummet” som fænomen: hvordan vi *opbygger og river ned*, drømmer om og påvirkes af disse, fysisk som sprogligt - og *hvem* der tager bolig heri. Den grundlæggende tilstand af sorgchok, som det sidste afsnit (39) pludseligt og chokerende bekræfter, bliver således langsomt etableret og bygget op som rummet for stemmens sorginficerede ekko. “Skriveprojektet” med at *skabe et rum og et sprog* for tabets meningsløshed, bliver således - gennem de mange noteagtige skitser, dagdrømme og tankeskjelletter - til et stemmens forsøgsvise *tilnærmelse* til sorgens rum. Men hvor denne grundtones virkelighed stadig skinner igennem og overtrumfer alle andre følelsetoner i forsøgene på at nærme sig noget *udenfor* dette sorte kontinuum; noget man oprigtigt kan glædes over og fastklynge sit håb til. Dette ses eksempelvis i afsnit 11, hvor der sniger sig en mørk, sydende ironi ind i stemmens manifeste tale om *tanken* om “ophidselsen” ved det nyes værdi; om det sisyfosarbejde det er kunstnerisk at “mæske sig” i tabets litterære muligheder:

“Den nye leiligheten: hvem kjenner ikke opphisselsen ved å flytte, forlate et sted vi kjenner, kanskje elsker, rive opp vanene, og allerede før vi har installert oss i det nye, gå rundt i det kjente og nytte oppløsningen av det vi forlater, se hvordan veggene, dørene, alt det som har holdt oss oppe, faller sammen, det gamle språket dør, møblene visner, tilbake står den nakne vissheten om at vi har bodd i luft. /Nok en gang skal vi utfordre tomheten, vi skal flytte, vi skal rive ned og gjenreise den kvadratiske kjensgjerningen som sier at vi er ingenting.” (ibid.:124, l. 11-21)

I **anden del** bliver stemmens sproglige (gen)opbygningsarbejde, som allerede nævnt, beskrevet nærmest “indefra” sorgsproget selv, sådan som dette synes at følge naturens opblomstrings og defloreringsbevægelser, gennem årstidernes opløsning af tid og rum i gentagelsens evige *variation* og forskydning af *stoffet* og synsvinklens perspektiv (her første fra afsnit 4):

“Øyet frosset, månen lyser, det er is i munnen. Frost flyter, døden lyser, over huset, ned i snøen, snøen lyser, det er mørkt i huset. Huset lyser, ingen sover, øyet frosset, pusten flyter, inn i

lyset, ut i mørket, det er slutt, september. Kald november, lyset flyter, inn i øyet, månen lyser.” (ibid.:154, l. 2-7)

Man ser her et eksempel på hvordan stemmen nærmest *degenererer* fra en fast subjektforankret udsigelsesposition i det første hovedafsnit til her, hvor der hverken tales fra den intime jeg-position eller den mere objektiverede tredjeperson (“han”), som ellers også forekommer mange steder i værket. Men at der netop i stedet ligesom tales *direkte* ud fra en subjektløs fortællersynsvinkel i sproget, i følelsen: som *inde fra* sorgens kolde men krystalklare sprogrum, hvor rytmen bliver en slags åndedræt og selve forskydningerne internt mellem substantiver og billeder som *øyet, månen, snøen, huset og døden* - og verber som *lyser* og *flyter*, bindes sammen på associativ vis. Dette ved ligesom blot at placere følelsen i transformationens *aktive* bevægelse mellem disse positioner og billeder i sproget; sat i bevægelse af de forskellige adverbialt styrrede præpositioner: *ned i, inn i, ut i*. Her *mimer* stemmen så at sige naturens og årstidernes bevægelse, og mister herved “sig selv” - sit subjektive udgangspunkt og kropslighed; men dette sker netop som en objektivering af stemmens *sproglige* fænomenalitet, der lever og ånder heri. Og stykket fungerer da således også umiddelbart som et af de mest intime, ja ligefrem “skønne” (men isnende kolde) rum - på trods af den sproglige æstetiks effekt på stemmens *kropslige* fremmedgørelse. Disse epitaflignende rum står - i kontrast til første dels skriven sig ind på rummet gennem dets gennemsigtiggørelse og opbygning - som den faktiske etablering af et rum hvor *bevægelse* er mulig, især afsnit 6 og frem, hvor sproget er noget mere konkret, qua det faktum at en objektiv fortællemæssig udsigelsesposition er blevet geninstalleret i de erindrede scener. Således er der i del to en væsentlig tidslig kontrast på spil, idet afsnit 1-5 legemliggør stemmens rum som en fusion mellem naturens og sprogets processer, der så at sige viser sig som *ren* bevægelse, og dermed tømt for tidsligt forløb som sådan. På den anden side gestalter afsnit 6-20 så netop sprogets *specifikke* tidslighed, idet forskellige indstillinger i udsigelsens subjekt, og de markante sammenvævninger af ellers autonome tidslige rum, viser de konkret umulige - men faktisk gestaltede erfaringsrum, som kun tekststemmen kan åbne op for. Her et uddrag fra afsnit 9:

“Det er september, den niende, hennes fødselsdag, vi sitter alle rundt sengen og vet at hun skal dø. Vi synger fødselsdagssangen, løfter glassene, jeg kan se av fotografiet at det er sol, solen skinner inn vinduet, bak ruten er treet og eplene, de henger, røde, modne, tunge, og av dette fotografiet er det tydelig at døden finnes (... ..) Jeg løfter glasset og synger, det er den niende september, jeg er full! Jeg kan allerede se for meg hvordan hun som ligger i sengen vil gå i oppløsning og forsvinne.” (ibid.:160, l. 2-7 + 11-14)

I **del tre**, der læses i forlængelse af del to's afsluttende "vandresektion", har vi så symbolsk forladt skrivebordsbevidsthedens rum og sprog til fordel for de mindre tunge og alvorlige *fysiske* vandringer uden for hjemmets og sorgens rum, hvor glæden søges genfundet ligesom *udenfor* (i bogstaveligste forstand) tabets tyngde og det tvungne sprogs grænser:

"Så full av avskjed. I Tyskland forlot vi Tyskland. /Språket ditt er ikke ditt. /Kjærligheten har bein. Hvor er jeg begravd? /"Når din død er slutt." /Vi gikk av oss historien og språket, forlo alfabetet /og utropene, gudene og grammatikken, krøllet sammen /kartet og kastet det; vi fulgte elven. Ister. Den som /renner baklengs. Tyskland finnes ikke." (ibid.:194, l. 2-9)

Her bliver det tydeligt, i lyset af de to foregående hovedkapitler, at en anden sproglig taktik prøves af. Stemmens lettere, mere fragmenterede og u håndgribelige natur - i stilistisk og følelsesmæssig forstand - viser måske netop, er der er en æstetisk illusion på færde i forsøget på at skrive autentisk *inde fra* følelsernes, fra sorgens (skrivebordets) rum. Og den gør dette ved her at problematisere den æstetiserede skrift - ved *konkret* at flytte den ud: i naturen, hvor den forsøger at beskrive dette rum og den *kropslige* bevægelse "umediteret". Men følelsernes liv - de indre rum - flytter blot med ud og ændrer sprogets "naturlige møblement", og tanken om det såkaldt "autentiske" liv og skrift - *uden* skriften og sproget, sådan som forfatteren *der ikke skriver*, Harold Costello, bliver en symbolsk, utopisk gestaltning af - når vi læser det, og skrives frem som en illusionens barnlige trodsreaktion på den grænsefor nægtende, egoistiske revolte mod det uundgåeligt nødvendige. Naturens "udvendige", "autentisk autonome" sprog og rum er en illusion på linje med sproget selv, der ikke er naturligt, og denne "grønne realisme" gestales af dette sprogrums *forrykte* tale:

"Her i dette landskapet kjenner jeg igjen noe /jeg ikke vet hva er: /"Motvillig forlater det som bor nær opprinnelsen, /stedet." /Her ligner alle noen andre: vi ligner. /Og ingen ligner mer enn vi som er forskjellige. (... ...) Språket ligner og etterligner, navnene går og /vi blir igjen i Freiburg. Tübingen. Janne. Malmö. /Kjæreste. Kristian. (... ...) Huset ligner. /Det kunne vært et hvilket som helst hjem, men det er /ikke mitt." (ibid.:196, l. 2-7 + 12-14 + 17-19)

I **fjerde del** udfolder stemmen sig som rum for det sprogprojekts realisering, som dagbogsgenren fra starten synes at have givet løfter om - og som nu, ved *slutningen* (der så netop er *begyndelsen!*) er muliggjort som beboelig drøm. Dagbogens registrering af hverdagens kontinuerlige rum, hvor en nødvendighedens enkle sprog - i mødet med skrivebordets ("hjemmets") fysiske udsigt, binder det skrivende nu sammen med det skrevne, sætter på magisk vis sorgsprogets processuelle udfasning (eller åbning for *ny luft*) fri gennem accepten af skriftens egentlige arbejde: om- og udbygningen af virkelighedens forskellige rum og deres skjulte forbindelser, ved at registrere disse minutiøst - og den

måde hvorpå der opstår sprækker af bevægelse og liv; som *sammenføjet åbenhed* i sprogets flydende talerum selv. Her et uddrag fra afsnittet **fredag 10. januar** for at illustrere *flowet* i stemmens registrering af de konkrete rum, sådan som bevidsthed, sprog og skrift eksemplarisk finder sammen i en slags rått registrerende, monoton *hverdagspolyfonisk* puls:

“Jeg skriver fra klokken ni til ett. Jeg går til butikken. Hver dag klokken ett går jeg til butikken, kjøper avisen: nyhetene, jeg leser dem ikke. En krig, det varsles krig. Det vil bli krig. Vi går til krig. Jeg handler inn mat. Det vil falle bomber. Mødre, sønner, døtre, fedre, de vil bli drept. Jeg blar i avisen og drikker en kopp te. Klokken to fortsetter jeg å skrive.” (ibid.:221-222, l. 21-1)

De små, ultrakorte hovedsætninger der afløser hinanden, og ligesom forskyder det centrale, der er skrællet ind til benet, strømmer her som en flod - men det er ikke hele tiden sådan. Andre steder er stilheden i stemmens tale ren og klar, kort og koncis: som en vinduesudskæring med udblik til en frostklar vintermorgens lange, ensomme skygger. Fælles for alle disse afsnit i fjerde og sidste del er dog den stille, næsten salige eller desperate *omsorg*, som har infiltreret sorgrummet. Som en hverdagens *eksistentielle* kamp mellem angst og rutine, accept og trods - mellem liv og skrift; som et billede på dagbogens dobbelthed af konkret *levet* og specifikt *skrevet*. “Læsning” og “skrivning” bringes her sammen, ligesom Tomas’ (navnet afsløres på side 233 i bogens sidste afsnit) og døtrenes skæbner i billedet af kampen: ikke på æstetikens præmisser, men som nødvendig mulighed - i kraft af sproget og dets forløsning *i* og *af* det konkrete rum, og den sammensmeltning af stemmer der finder sted i eksemplet: mellem *avisen* og *bevidstheden*, læst og skrevet; “inde” og “ude”. Og sorgen, denne skæbneskygge? Skriften skal holdes åben, men *lige akkurat* lukket nok til at mareridtets virkelighed, at sorgen og angsten ikke dukker op til overfladen igen, og overmander den fortællende. I samme afsnit som ovenstående finder “Tomas” sig på umærkelig vis pludselig i sync med sin virkeligheds *fysiske* og *betydningsmæssige* åbenhed, som noget andet end faretruende; som en glæde og ro - en fylde i det konkret forhåndenværende billede:

“Nå slår jeg øynene opp. Jeg ser. Hestene og treet. Gresset som er i ferd med at skifte farge. Jeg ser dette som om jeg ser det for første gang. (... ..) to jenter på benken foran butikken. Nå ser jeg at de to jentene er døtrene mine. De hviler i en slags fortrolighet med verden, det må være et gammelt bilde: de sitter på benken og hviler. Bildet beroliger meg, og for første gang på lenge kjenner jeg en ren og overveldende glede.” (ibid.:226-227, l. 24-27 + 10-15)

Hverdagens evangelium

Stilheden i sorgens ekkorum er dog ikke blot et roligt rum at befinde sig i. Faktisk bliver denne sproglige stilhed ofte brugt som *motor*, gennem frygten for det fastfrosne; for *faldet*, forsvindingen - for døden selv, hvorfor der, som antydnet, gennem hele værket kan anes en aktiv, nærmest desperat *bøn* ud mod verden. En bøn om livets og sprogets tilbagevenden, og hverdagens opretholdelse på trods; dets bevægelse og larm, sådan som fortælleren i fjerde dels sidste afsnit pludseligt hører "sig selv" - sin skæbne - (og bliver rasende!) i sin datters urovækkende *forstyrrelse* af hans arbejde (af teksten vi altså læser), ved sin højlydte skriven på en af hans skrivemaskiner på værelset ovenpå. (ibid.:234) Det nødvendige, ikke-selvvalgte rum, der nødvendiggøres af konens død og døtrenes infiltrering af forfatterjegets skriverum - som dagbogsdrømmen i fjerde del opvækker og i læsningens nu materialiserer, bliver således en *pointe* der viser noget om den *indre* spænding og kamp, der er på færde i værkets henvendelse. "Ikke at skrive" er ikke en mulighed, for den er slet ikke *nødvendig* (men et valg) som autentisk, altså hørbar *stemme*; men det er skrivningen til gengæld - i sammenføjnngen af eksistentiel nødvendighed og heraf afledt, litterært *frihedskald*. "Ikke at skrive" er en *negation* af det faktisk bevidnede vidneudsagn fra sorgens rum, hvor sproget taler om livets mulighed på trods, i symbiosen mellem det fortalte og det skrevne rum; "tidskontinuumet", som læserens opvækning af skriftstemmes bøn om at blive hørt jo egentlig nødvendiggør. Og samtidig illustreres disse pointer om skriftens og sprogets levende nødvendighed - men umulige *naturlighed* - i billedet af den skrivende, der ser ind i sit eget spejlbillede i natterudens oplyste mørke på side 127, l. 14-20 (ibid.); med insekternes totale invadering af *overfladen* (vinduesglasset, og dermed ansigtet, der i kraft af *mørket* bliver synligt) som et skæbnesvangert bevis på skriftens lighed med naturens og "virkelighedens" usynlige slør - men også dens fundamentale forskellighed, dets alt for *menneskelige* angreb herpå.

Spørgsmålet er nu *hvor* den tekstlige tiltale i særlig grad intensiveres, og hvordan de afledte følelser heraf skal forstås. Hvor henvendelsen som sproglig uro i *Biografi* eksempelvis kom særligt stærkt til udtryk i spændingen mellem begærs- og kærlighedsrelationer, synes grundfiguren i *Dagbok* som antydnet at være bundet op på den *viljesmæssig kamp* mellem at overgive sig til sorgens naturlige logik, give op og forsvinde - og så den radikalt menneskelige *trods*. En transcendensens dialektiske handling der betegner overskridelsen af egen skrøbelighed og sprogets begrænsninger, ved at gøre ansvaret, der rækker ud over en selv og sorgens subjektive rum, til den nødvendighed der betinger (gen)opstigningens lange, seje træk. Et eksempel på denne indre konflikt og dens

tiltale findes i føromtalt afsnit 11 i første del, hvor den ironiske distance i starten af afsnittet pludselig - på umærkelig vis intensiveres, og bringer en anden og mere uforstilt stemme nær:

“Så tungt du hviler mot meg nå som du ikke lenger er, skriver Michaux. Jeg leser dette og har virkelig lyst til å gi opp. Det er en lyst som har levd med meg, som har ligget ved siden av meg, fra den dagen min mor døde. Jeg gjør ingenting med denne lysten, ikke annet enn å synke ned i den, jeg faller, trekkes ned i dypet, forsvinner, følger etter henne, ja, hun som ga meg livet, har også gitt meg døden, jeg følger, ned, helt til noe i meg snur seg og hun slipper. Jeg står opp. Jeg går opp, ut på gulvet, det velsignede gulvet, trekker fra gardinene, slipper inn lyset, den nye leiligheten, soverommet og stuen: i et hjørne ved døren ut mot terrassen står skrivebordet, og jeg har lyst til å leve, jeg har lyst til å leve.” (ibid.:124-125, l. 22-26 + 1-9)

Ovenstående er et af mange eksempler på meget *jeg-stærke* passager, der på paradoksal vis formår at transcendere det rent retoriske, og i sin tiltale række ud over den enkelte sætnings strukturelle selvtilstrækkelighed. Netop i denne indadskuende proces hvor fortælleren emphatisk retter sin henvendelse mod “sig selv” - eller netop mod *dele* af sig selv, som han måske ikke kender eller, qua sorgens animering af hans vilje, blot ikke længere er i kontakt med, synes stemmens tiltale på paradoksal vis allermest *dialogisk* og åben. Vi har således her at gøre med en slags *implicit apostrofe*, idet fortælleren henvender sig indgående til en del af sig selv, der ligger udenfor bevidsthedens og fornuftens vilje. Det bliver en *overmenneskelig* handling at overvinde sorgens absolutte ensomhed som singulært subjekt, hvorfor en overskridelse af den partikulære krops og identitets begrænsinger bliver nødvendig. Den beskrevne viljesbevægelse bliver en stemmens vidneberetning om det spring ind i det *almenmenneskelige*, som bekræftelse på at den individuelle kamp kan overvindes, at han kan overbevise sig selv om at vælge livet - samtidig med at det måske netop ikke er “ham selv”, som autonomt ekkorum, der vælger dette, men “noget” i ham eller uden for ham; *Agnete* gennem sit konkrete fravær (der taler/lytter) - eller *børnene* gennem deres fysiske nærvær (der ikke må høre hans tvivl).

En yderligere pointe i denne forbindelse er den hyppige brug af *aktive* verber (eksemplet: *leser, faller, forsvinner, følger; følger, står opp, går opp*) der binder sig til jegets indre konflikt, og som sådan legemliggør denne vaklen mellem passiv fortabelse og aktiveret håb. I det hele taget synes denne indre processuelle kamptilstand at være gennemgående i hele *Dagbok*, som henvendelsesbevægelsens indre drivkraft, modsat *Biografi* hvor den sproglige uro som paranoid afventen nærmere havde den voyeuristisk *passive* jegfortæller som tonemester. Det er således en langt mere *aktiv* jegstemme, der gestalter følelsesrummet i *Dagbok* - et følelsesrum hvor styrtet ned i passivitetens

skæbnefornektelse bliver så meget desto stærkere gestaltet, som *levende* modpol til livsviljens og skriftens uhorste insisteren.

Således bliver det de umiddelbart "selvtalende" passager, der ved nærmere eftersyn synes at række ud over sit udsagns blot retoriske funktion, mod en mere *eksistentiel* tiltales lytten. Man kan dermed sige at det dialogiske aspekt af jegets skæbetunge monolog åbner sproget op, sådan så der i det blot retorisk tiltalende viser sig en anden og langt mere eksistentiel uafviselig henvendelse, fra hvad man med engdahlske termer kan kalde *skæbnejeget*. I den forbindelse er det vigtigt at erindre at vækkelsen af denne skæbnetone i stemmen netop kun sker i det øjeblik læseren læser *som en henvendt*, fra sit udgangspunkt i tekstens implicitte læserinstans - som jegfortællerens indre vidne og dommer: "ham selv". Dette ved ikke at tage denne rolle på sig som partikulær subjektiv identitet, men netop som - af teksten og sproget - objektiveret, eksistentielt *vilkår*. Spørgsmålet, som dagbogsformen stiller - om det er muligt at skrive "ærligt" eller såkaldt *autentisk*, når man blot skriver til "sig selv" - ligger på sin vis hermed indskrevet i skæbnestemmens rækken ud over dette selvs grænseløse ensomhed, og placerer *svaret* i læserens henvendte lytten, der gør rum for skriftens åbenbaring af skæbnefællesskabet. Hvem er "jeg", der lytter? *Den* der i sin lytten afgør om henvendelsen er autentisk - altså bevidner, om den bekendende klarer at påtage sig sin skæbnes ansvar. Og netop *ansvaret* bliver et nøgleord for forståelsen af tonen i *Dagbok*, i modsætning til *Biografis* ditto, hvor jegets sproglige "skjul en sig", og tonens passivt paranoide følelsestilstand, synes langt væk fra hverdagens monotone og praktiske nødvendighed. Tonens tale om menneskeeksistensens udsathed bliver i *Dagbok* udstillet som den indre kamp mellem *barnet i mennesket* - forstået som egoismen og skrøbeligheden, og så *voksenlivets* radikale udfordring af denne skrøbelighed, idet ansvaret for de *faktiske* børn gør egen smerte og kapitulation umulig. Henvendelsen bliver således her, som nævnt, at anse som en slags *bøn*: i sorgens tilstand af absolut magtesløshed og desperation, høres et kald om styrke til at imødegå ansvarets tiltale, udgående fra et sted dybt *inde i* - eller *langt udenfor* "jeget" og dets specifikke alder og køn:

"Jeg ber til Gud. Nå må jeg ikke bukke under og bli syk. Nå må jeg ikke ta på meg hennes sykdom. Jeg vil ikke dø. /Jeg kler meg i hennes klær. Jeg lar håret vokse. I dag skrek jeg til ungene; jeg kjente ikke igjen min egen stemme. /Man snakker til meg som om jeg er en annen." (ibid.:226, l. 8-14)

Skriftens animering

Nu har vi set hvordan *Dagbok*, til forskel fra *Biografis* æstetisk tilslørende og lettere fragmenterede stemmerum, tematisk og kompositorisk - såvel som stilistisk, gestalter et mere umiddelbart og æstetisk utilsløret henvendelsesrum, hvor det eksplicite fokus på den sprogligt eksistentielle opbygning af rum, gør spørgsmålet om tidens bevægelser heri nærværende. Stemmens direkte, men paradoksalt dialogiske (selv)monolog, manifesterer sig således som en indre kamp mellem jegstemme og skæbnestemme, eller netop som "bøn" - forstået som dialektik mellem ansvarets tiltale og den faktisk følte tilstand af afmægtighed: en *aktiv* (viljes)handling under *magtesløshedens* sorte horisont. En tonal svingningsbevægelse mellem ønsket om at nedrive jegets og sprogets afgrænsede rum, og så i stedet udvide, bygge nyt; sætte vinduer op, udbygge jegets, sprogets og virkelighedens hus - i værket, og mellem værk og læser. Altsammen udgående fra den tiltale, den bønshandling der kommer *indefra* sorgens nedstyrtningsstruede bygning - og *udefra*, samtidigt:

"Det skulle kunne være mulig å bygge opp en lengsel etter der som har rast sammen, et tilbygg, med de opprinnelige ansiktene og materialene. Jeg ser dem gjenoppstå der ute, alle de jeg elsker og som er døde: huset bygges fra skrivebordet, terrassen konstrueres i boken, og hver gang det åpnes eller lukkes en dør, begynner jeg ufrivillig å skrive." (ibid.:120, l. 7-13)

Men hvordan skal man forstå *følelsesdimensionen* i stemmens henvendelse? Hvor kan dette følelsesrum spores til i sproget - altså: hvordan kan man betegne sprogets og stemmens følelsesmæssige *rettethed*, sådan som vi identificerede en art sproglig paranoia som den affekttilstand der ligger under og stemmer den melankolske uro i *Biografis* jegstemme?

Forsvindings- og *glemselstematikken* i *Biografi* kommer, som sagt, sprogligt til udtryk i skriftstemmens uro, og den fragmenterede portrættering af jeget, der på sin side etablerer den *åbenhed*, som muliggør opvækningen af skæbnestemmen, der transcenderer sprogets overfladiske æstetik. I *Dagbok* derimod er åbenheden i sproget, der bringer følelsesmæssig intensitet, ikke manifesteret i den relationelle usikkerhed - sådan som pronomenets konkrete åbenhed eksempelvis bliver stedet for skæbnetonens fremkomst i *Biografi*. *Dagboks* mere direkte og utilslørede henvendelse henter tværtimod, som nævnt, sin sproglige og følelsesmæssige energi de steder hvor enhver menneskelig relation er *suspenderet* til fordel for den paradoksale bevægelse *indad*, hvor stemmens absolutte ensomhed og desperation på sælsom vis åbner op for et skjult/glemt "du", som et vindue i

sproget ud til verden, der udvisker jegstemmens legemlige (følelsesmæssige) grænser. Dette kommer som vist til udtryk gennem de forskellige sproglige stemmerum, sådan som de manifesteres i de fire hoveddele - eksempelvis i *første del* som den eksplicitte metaovervejelse over skriftens vilje til at bygge rum og sorgens chokerende åbenbaring af det illusoriske i opretholdelsen af disse luftkasteller, og så eksempelvis i *anden dels* opløsning af enhver forestilling om sprogets og jegets faste grænser, med bevægelsen ind i sprogets ultimativt flydende subjektivitet.

Spørgsmålet er dog hvordan den skæbnens viljeskamp, som tonen gør opmærksom på i stemmen selv, bliver mulig at beskrive som *objektivt* sprogligt fænomen, når tonen og følelsen synes at udgå - ikke så meget fra et manifest sted i sproget, men fra jegets rene *subjektivitet*, sådan som den indgår i symbiose med sprogets forskellige bevægelsesrum.

Karakteristisk for den espedalske prosa, som den viser sig fra *Biografi* til *Dagbok*, er den markante lyriske overtone, der i begge værker giver sig til kende - ikke mindst i bevægelsen mellem det æstetisk "nødvendige" og det mere æstetisk "konstruerede". I *Dagbok* kommer dette især til udtryk gennem sorgens grundlæggende følelsesrum, hvor tematiseringen af arbejdet og dets nødvendighed som sagt bliver en måde at undersøge og overkomme dette rum. Et eksempel på en passage hvor den æstetiske konstruktion skinner igennem, er i mødet med den prostituerede Vivianne ("Viviannemaskinen") i første dels afsnit 35 - hvorimod et eksempel på det modsatte kan ses i afsnit 31, hvor en desperat bøn om at arbejdet skal forløse forfatterjeget fra sorgens slid, giver sig til udtryk i det efterfølgende *konkrete* billede af to håndværkere, der præsenterer sig for øjnene af den skrivende som drøm - og gave:

"Tilbake til skrivebordet. Jeg klamrer meg fast til skrivningen. Hendenes dobbelthet, flukt og omfavelse, å skrive, be, jeg ber: forbli enkel! Det er en bønn. /Jeg bor i høyden. Fra vinduet ved skrivebordet kan jeg se ut over hustakene i byen. Jeg forsøker å skrive, men blir forhindret av håndverkerne som arbeider på taket rett over gaten. (... ..) De arbeider sammen, jeg har sjelden sett noe vakrere, de måler, hamrer, sager, rekker hverandre verktøy og klapper hverandre på skulderen. Et kjærlighetsforhold. Når den ene beveger seg ut på kanten, holder den gamle ham i beltet, de holder og støtter hverandre, slik skal et arbeide være, skriver jeg." (ibid.:138-139, l. 17-24 + 26-5)

I modsætning til det førstnævnte eksempel, hvor arbejdet som begreb bliver trukket ned over sproget, som en form man ser alle bevægelser ud fra, står billedet af de konkrete arbejdsmænds fortrolighedsrum og lyser i sig selv - ligesom *udenfor* sprogets æstetiske overgreb, men samtidig dybt forankret i det *skrivende nu*, mens det udspiller sig. I

Vivianneeksemplet lægges arbejdets idé således ned over sproget som et *filter*, mens sidstnævnte eksempel viser arbejdets sprog, som det naturligt bevæger sig *i sit eget rum*.

Men hvordan stemmes sorgens følelsesrum specifikt - altså: hvordan manifesteres den arbejdets nødvendighed i skriften, der tematiseres og sprogligt undersøges, og som synes at "lade" sproget gennem bønnens vaklende intensitet, som et *frihedens* utopiske sted?

I bønnen om skriftens og livets fortsatte (genskabte) *enkelhed*, i lyset af dødens og sorgens følelsesmæssige kaos, der truer med at skylle alle faste grænser bort, findes måske et hint til den affektive sproglige undergrund, der anes under det manifeste sorgslør, som fortællerjeget lader den implicitte læser føle, og spejle sig i. I fjerde hovedafsnits dagbogsoptegnelser fra **torsdag 27. februar** når jegfortællerens bekendelser et højdepunkt af illusionsløs selvindsigt - men måske netop ikke blot på dennes *egne* vegne, men også som en slags skriftens ubevidste skriftemål:

"Jeg har alltid forbundet det å være far med et fravær. Nå er det min tur til å være far. Jeg er glad for at jeg ikke kan velge, for kunne jeg velge, så hadde jeg valgt det bort. Til fordel for hva? Jeg hadde valgt arbeidet, reisene, kammeratene, alkoholen, festene, den friheten som jeg tillå så stor betydning, og som i dag er fullstendig meningsløs. Jeg har gitt avkall på livet i min krets. Ikke frivillig, men av nødvendighet. Jeg er glad for at jeg ikke kunne velge. Nødvendigheten er en gave, den viktigste jeg noensinne har tatt imot." (ibid.:232, l. 20-29)

Resignationen - ind i sorgens og tabets magtesløshed, kaos - gennem bønnens accept af illusionen om viljens og skriftens autonomi, falder i dette gennemsyret *menneskelige* følelsesparadoks ud som en *taksigelsens* refleksive forarbejdning af det livssyn, som fortælleren her bevidner at have internaliseret, som selve komponenten i sin symbiotiske livs- og skriftpraksis. Et livspoetisk credo, der netop falder i tråd med de fire hovedafsnits behandling af sorgsprogets (gen)opbygning og gøren plads til følelsernes liv heri på ny, i skyggen af dødens - men netop også *livets* indtagelse, *betingelse* af skriftens konkrete rum, sådan som vi så det i passagen med døtrenes uimodståelige indtrængen i fortællerenes skriftstemme:

"Den mening vi gir livet, mine døtre og jeg. Jeg skriver, det er mørkt, og akkurat nå står de to jentene utenfor vinduet og ler. En gal og skingrende latter. De ler og kommer løpende inn i huset: Tørnblom, sier de og ler. Tørnblom, gjentar jeg og ler. Tørnblom. Tørnblom. Nå vil de lese det jeg skriver: Tørnblom, skriver jeg." (ibid.:231, l. 8-13)

Sammenvævningen af fortalt tid og fortælle tid, indre og ydre synsvinkel mellem fortællerens og døtrenes replik i flydende bevægelse, som den gensidige begejstring for blomsten og dens symbolsk, sproglige *udspring* i rummet - og i skriften, vækker skæbnetonen som ekkoet af subjektivitetens objektive grænseløshed: som stemmeformens *tekstlige* åbenhed og sprængning af det blot og bart retoriske rum. Og samtidig bliver dette selve billedet på den indsigt, som fortællerjeget bekendtgjorde sin taknemmelighed for i det foregående citat ovenfor. "Nødvendigheden" var alt han bad om, egentlig "før" dødens og sorgens indfiltrering af sproget og den skrivendes rum, men den blev først tilgængelig - som faktisk animerende *præmis*, idet tabet kastede skriftens og sprogets hus i grus, og overlod det til døtrenes skæbnevidne at betinge denne nye, men underligt ultimative frihed i sproget og skriften. En frihed der sætter "sprogmaskinen" fri i mødet med det konkrete rums fysiske og følelsesmæssige mulighedsbetingelser, sådan som der i henvendelsen kan høres en bønfoldelse om netop den gave, som kun denne nødvendighed kunne indfri: som et reelt, *fysisk* sprogarbejde - for dets egen skæbne(stemme)s skyld.

"Man arbejder med språket. Språket arbejder mot et uttryk. Det er aldri avgjørende at det finnes lesere og bøker. Språket arbeider ikke for å oppfylle konvensjoner eller for å bli lest. Språket er en maskin som produserer språk. Maskinen overrasker arbeidet, en ulykke, det er dette som kan bli litteratur." (ibid.:132-133, l. 22-27)

"Ulykken" er dog her ikke en sprogligt paranoid afventen et overgreb, som i *Biografi* - men netop en åbenhed overfor *skønheden* (det følelsesmæssigt meningsfulde) i sprogets nødvendige skæbnetale; en accept af de betingelser som rummet og tiden tilbyder sproget - og det sprog som den singulære eksistens' nære følelses- og familieliv tilbyder skriftrummet. En *animering* af sorgsprogets konkrete bevægelsesrum, der i sin egenskab af internaliseret nødvendighed sætter skriften fri som naturlig animering af det arbitrært partikulære, og erstatter det med hverdagsrummets, med årstidernes universelle kværnen; gør plads til bønnens trodsige påtale af skæbnekaldets (an)*svar* (for at tale med Munk Rösing) på nødvendighedens tekst. Sprogets muligheder er *formen* - skriften *nødvendighedens tale*, og livet - som det foregår imens det beskrives - den unikke, *konkrete* bevægelse, der finder sted heri. Nødvendighedens sprogrum bliver i stemmens gestaltning stedet for frihedens realisering - hvor egentlig *bevægelse* finder sted, og som sådan er den sproglige animering af friheden gennem dette paradoks med til at stemme bønnens tiltale af fortællerens - og den implicitte læsers - gensidige skæbneekko.

Sianne Ngai har som tidligere beskrevet i sin kanon af såkaldt *grimme følelser* netop *animering* ("animatedness"), forstået som den (ubevidst) passiverende følelse af at

blive styret af *nogen eller noget* hen mod et givent - men undefinerbart mål. I *Dagbok* synes sorgens følelsesrum, gennem bønnens skæbnehenvendelse, i lighed hermed at være affektivt styret - eller stemt. Dette præcis efter "virkelighedens" skrevne nu og konkret fysiske rum. Stemt efter hverdagens og sorgprocessens nødvendige sprog, sådan som stemmen tilter over i den rent subjektløse bevægelse i andet hovedafsnit, eller følger døgnets og hjemmets faktiske rytme og rum i fjerde og sidste del. Men animeringen er her *dobbelt*: fortælleren er - som citatet ovenover viser - underlagt en nødvendighedens skæbnevilkår han ikke "så komme" og ikke selv har valgt, ja, han ville faktisk *eksplicit* vælge denne skriftens skæbne fra - hverdagen og børnene, til fordel for det lette, enstemmige liv, men er glad og taknemmelig for, at det i skrivende nu netop ikke *er* et valg, men en skæbne. En skæbne der betinger skriften, og gør den nødvendig. Og her har vi så paradokset: skriften - som handling, ligesom bønnen, er netop *ikke* en skæbne før man har taget den i egne hænder og *iværksat* den: som stemme. Den stemme, hvis skæbne vi nu som læsere bevidner, og i denne lytten bekræfter som hørbar, hvorfor animeringen af sorgsproget og dets forskellige rum, som vi ser det i de fire hovedafsnit, faktisk kan siges at være nødvendiggjort af den skrivendes vilje selv! Nok kan stemmens skæbnetone således ses som sprogets animering af jegets subjektive sorgsprog, gennem de forskellige naturlige rum der åbnes for dets italesættelse og udtryk. Men pointen er, at denne animering på sælsom vis synes at udspringe *fra* den skrivendes egen ønskeopfyldelse - som den finder sted i mødet med dennes *faktiske* skæbne og skriftnuets konkrete rum, hvor sproget samler ekko. Den sproglige animering af følelsesrummenes udtryk kan således ses gennem tonens affektive *objektivering* af dialektikken mellem bønnens italesættelse af nødvendighedens frihed - og magtesløshedens realitet; en animering fra skriftens og livets egen side, der synes at pege hen mod det latente mål om skriftstemmens overvindelse af sorgensbevidsthedens og sprogets rene retorik.

"Altså åpner jeg den første flasken. En vinterreise. Schubert i radioen. Det er hva jeg noterer. Det er nyttårsaftnen, og man spiller Winterreise (... ..) Kjæreste døtre, vi har noe å lære av champagnen: den vil opp. Opp av flasken. Ut av flasken, ut i blodet, opp i hodet, den er himmelstormende, rusen. Den vil til himmels, mot døden. Ja, hva kan dere lære av dette? Ingenting. Jeg har ingenting å lære bort, det er sannheten. "Gå lystig ut i verden." Det er hva han synger, vandreren som har lagt ut på sin vinterreise. Jeg skriver: gå lystig ut i verden." (ibid.: 220, l. 1-3 + 14-21)

At være "animert" i sit (sproglige) følelses- og handlingsrum er således en "grim" følelse, fordi den erkender *illusionen* om sprogets og viljens autonomi. Men dette fører netop til et gennemsigtigt, "sandt" sprog, der formår at indeholde følelsesrummenes enkle

kompleksitet - og samtidig, som æstetisk metafølelse, at producere *nye* følelser. Det “ubehagelige” ved affekttilstanden kommer således til udtryk på flere planer, sådan som Ngai også gør opmærksom på. I dette tilfælde eksempelvis som en ubevidst, drømmeagtig erfaring af (symbolsk) *smertekamp*, fra det tidspunkt hvor angsten befæster sig og passiverer rummet - til viljen vækkes og opløser mørket, som man ser i stemmens mimen af bønnens desperate åndedræt, i afsnit 30 med passagen om “fuglemanden” (døden). (ibid.:138) Eller som affektens grimhed kommer til udtryk i det Ngai kalder *semantisk negativitet*: her som den skrivendes - skriftens? - socialt uglesete fremskriven af den sandhed, at tabets og ansvarets nødvendighed er en gave for skriften og børnene, for ellers ville jegfortælleren, som vi så i citatet ovenover, *selv* have valgt noget andet, noget lettere og mindre skæbnetungt arbejde - eller være gået til grunde, i alkoholen eventuelt. (ibid.: 232) Derfor - netop på grund af denne sandheds afsløring af menneskets og kærlighedens grundlæggende *vaklen*, som den viser sig manifest i teksten, kan den affektive animering af sorgens sandhedstale i bønnens insisteren hos læseren avle følelser som simpel sympati, konfliktfyldt genkendelse af sorgens viljesfortabelse eller ligefrem moralsk anfægtelse (selvspejling) overfor selvsamme. Men “animering” er ikke en følelse i det fortællende subjekt, ej heller tilgængelig for læserbåren projektion. Den ligger tværtimod (eksplicit) latent og stemmer sprogets bevægelsesrum. Og den finder sted som det tonefald, der objektivt giver os *stedet* for *forskellen* (for at tale med psykoanalysen) i sproget mellem den tematiserede nødvendighed - og sorgsprogets tvang og frihed, og så skæbnestemmens faktiske kamp, bønnen, som den kan høres insistere på skæbnens lydhørhed i sprogets tomme retorik.

“Alltid nedfor, alltid tung. Alltid på grensen til sammenbrudd. Jeg går opp trappene til soverommene, tenker som før: dette går ikke, jeg klarer det ikke. Hva er det jeg ikke klarer? Dobbeltlivet. Skrivelivet og hverdagslivet. Å skrive og ha ansvaret for de to jenter. Bære dette huset, denne lille familien. Skrivningen bryter med ned, gjør meg fortvilet, oppgitt. Skrivningen stjeler kreftene mine, troen. Jeg er tom. Når jeg har skrevet, er jeg ingen. Jeg er ingen, og hvordan skal jeg klare hverdagen?” (ibid.:217, l. 19-27)

Den nødvendiggjorte skæbne som far, der betinger skriftstemmen og dens rum, er dog netop også bønnens indfrielse - den er konsekvens af stemmens form, og sprogets og udsigelsens indre nødvendighed. Livets ulykker kan indeholde sproglige (eksistentielle) gaver, og som sådan er sprogets “ulykker” *gaver*, dog ikke for den skrivende selv, som partikulært *individ* - men for dennes *litterære jeg* (dagbogens implicitte læser); for

skriftens og sprogets sandhedsmaskine, og de billeder som udkrystalliseres heraf hvor følelsepardoksets bevægelse kan finde hvile:

“Jeg ligger våken. Det hender at jeg gråter. Det hender at jeg ber til Gud. Jeg ber om kraft. Jeg ber om å bli fylt. Jeg ber om å bli noen. En far til døtrene mine. Jeg ber om å bli en som kan bære hverdagen. (... ..) Klokken to eller tre, hver eneste natt, våkner den minste og kommer løpende inn i sengen til meg. Hun er redd. Hun har drømt om sin mor. Jeg holder rundt henne, hun sovner. Vi sover tett omslynget, føttene hennes er innvevd i mine, fingrene sydd inn i håret mitt: her har du min kjærlighet.” (ibid.:217-218, l. 28-3 + 8-13)

Således høres skriftstemmens affektive undertone ikke som i *Biografi*, hvor sprogets uro tager sig ud som paranoid afventen - men nærmere, som bønner vidner om (i jegstemmen): en desperat *men* afklaret, aktiv viljeshandling (konstruktionen af forskellige rum) - i lyset af sorgens og tabets magtesløshedsfølelse. Skriftens objektive vilje, til liv - til at lade stemmen leve, på trods, skaber således ikke lydhørhed overfor “det fremmede”, som i *Biografi*, men for *det kendte*; alt man har mistet, men som stadig findes “*dér*”, i sprogets tale. Henvendelsens insisterende bønfoldelse - og åbenheden for “duet” heri - fremskriver det kendte, det *hjemlige*, som jeget har mistet, som *lyttende* - og hermed talende, i stilheden, ekkoet, og tonen - som metafølelse, og viser os hermed denne hjemmets, dødens - og livets tiltale, som *animeret*: mod nødvendigheden af *den anden* som faktisk levende i sprogets kollektive erindringsrum. Animeringen åbner skæbnerummet for dagbogens *private* “jeg” - for følelsernes sprog, *subjektiviteten*, hvor “duet” ikke er afgrænset fra jeget, men netop *faktisk* kan høres inde fra dets mørke indre, som det *levende fraværs* tiltale.

“Det verste var ikke døden, ikke dødsøjeblikket, jeg var forberedt på døden, hadde ventet på den, og da døden kom, var den en gave. Jeg tok imot døden, jeg var forberedt. Det jeg ikke var forberedt på, var dette: du bæres ut av huset. ...” (ibid.:166, l. 2-6)

Følelsen af at være styret af sproget og skriften selv - mod det udtryk, som åbner muligheden for stemmens bevægelse af “gravskrifternes” levende kald, kan læses og føles manifest i såvel jegstemmen som dens skæbnetone i Espedals *Dagbok*. *Sorgen animerer sproget* - og *sproget animerer sorgen*: til gensidig levendegørelse af bønnes indre kamp for skriftstemmens opvækning af tonen. En opvækning der udsletter skellet mellem inde og ude, fortid og nutid - mellem levende og døde. Dermed bliver enhver katarsisk renselse umulig for læseren som *samtidsvidne*, idet denne på subtil vis - i bønnens skæbnehenvendelse, transformeres til sorgens og skæbnens nærværsforstærker, der sætter jeget fri gennem skriftens realisering af bønnens umulige afvikling - af dødens og fraværets tidslighed.

Stemmen i *Dagbok* synes således i endnu højere grad end i *Biografi*, som æstetisk tekstfænomen - eller *stemt aura* - at tale *direkte*, utilsløret til sig selv, og hermed til os, gennem skæbnetonens bøn til jegets *menneskelige* animering af skriften, hvor tekststemmen som dobbeltdialektisk fænomen netop som *skrift* er følelsesmæssig tom (åben) - men ikke mindst, præcis som *stemme*: stemt med fraværets ekstremt levende nærvær.

“... Døden var langsom, dette går raskt, i løpet av noen minutter er du ute av huset. / Begravelsesbilen kjører bort. Hvor mange ganger dør vi? Døden er levende, din død levde i huset, du bæres ut og dør for siste gang. Bilen kjører bort. Jeg har mistet deg, nå frarøves jeg døden, og idet bilen forsvinner ut porten, bryter jeg endelig sammen.” (ibid.:166, l. 9-15)

Brev (et forsøk)

Som sidste led i Espedals lille forfattertrilogi, vil vi nu undersøge stemmen som den gestaltes og kommer til udtryk i *Brev*. Det grundlæggende spørgsmål er her hvilken indflydelse brevgenrens forrykkelse af den litterære henvendelses præmis og udgangspunkt har på tekststemmens grundlæggende tone - fra undersøgelsen af *jeget* i *Biografi* (det litterære, "offentlige" jeg) og *Dagbok* (det litterære, "private" jeg) til undersøgelsen af *duet* i sin eksplicite form, og dette du's implicite betydning for tekstens tiltale her i *Brev*. Tidligere identificerede vi stemmens uro i *Biografi* i kraft af en underliggende sproglig følelsetilstand af "paranoia". *Dagboks*stemmen på sin side karakteriserede vi som en dobbelthed af trodsig viljeshandling og sorginiceret apati, gennem *bønnens* sprogligt- såvel som følelsesmæssige "animering" og *synkronisering* af livets og skriftens gensidige nødvendighed. I denne forlængelse bliver spørgsmålet altså nu hvordan *Brev* gestalter - og lader os *føle* stemmens berøring, i spændingsfeltet mellem jegets henvendelse og duets skæbnetilhør.

Brev blev udgivet i 2005, og kommer som de to foregående værker med en parantetisk underoverskrift: (*et forsøk*). Hvor *Biografi* og *Dagbok* havde to markante tematiske parenteser i *glemsel* og *epitafer*, som var med til at iscenesætte rummet for stemmens tone og tale, er denne i *Brev* markant mere åben i sin egenskab af forforståelsesmæssig understøttelse af værkets projekt. *Brev* indledes ligeledes med et citat - denne gang af den arkaiske, græske digter *Arkhilokhos*, der umiddelbart ser ud til at fortsætte den hverdagens og følelsernes kampberedskab som i *Dagbok* blev etableret, men her på helt andre ekspressive og voldsomme betingelser, forstår man. Her er kampen *fysisk*: det handler om at slås!

På kompositionens plan er *Brev* bygget op af fem dele - henholdsvis: *Brevet om mine ulykker*, *Brevet*, *Kjærlighetsbrevene*, *Et forsøk* og *Konvolutt*. Hver især har de deres specifikke sproglige særpræg og (mere eller mindre specifikke) funktion i værket, men bindes sammen af de samme grundlæggende tematikker som vi identificerede allerede i *Biografi* - og som vi så udviklet i *Dagbok*. Eksempelvis den allestedsnærværende forgængeligheds- og dødstematik, eller fascinationen af- og nuets binding *til* beskrivelsen af stederne, tingene og (dog i markant mindre grad her end i *Dagbok*) kampen mellem at få hverdagen som alenefar til at gå op med behovet for (kontinuerligt) at etablere samt opretholde arbejdets og sprogets umulige nødvendighedsrum - og drøm. Hvad der

umiddelbart synes at tegne *Brev* op som selvstændig tematisk og formmæssig udfoldelse af ovenstående teamtikker, er dog netop den eksplicit *fysiske* udfoldelse af forfatterjegets kamp med tabets sorgsprog og sprogets bearbejdelse af identitetens eksistentielle vaklen. Dette i høj grad gennem de (ur)scener og mekanismer for dette kærlighedens “voldelige” *modsprog*, som på forskellig vis synes etableret og vævet sammen i barndommens og ungdommens rasende, oprørske begærsrum, der som sådanne udbrud kommer til udtryk på forskellig vis i de enkelte afsnit - i spændingen mellem det indre og det ydre; skabelse og tilintetgørelse. Her ekspliciteret i fjerde dels abrupt flydende, prosalyriske talestrøm:

“*Det er fredag den tolvte november og du /ligger /med meg /stukket inn som en kniv i et sår /ditt kjønn /en ny hud / den etterlignet det gamle såret /ja /hvordan kan det ha seg at når vi ødelegger /oss selv så fullstendig /gjenopstår vi likevel akkurat slik vi var /før ulykken /er det virkelig ingen spor /ingen arr /etter den fryktelige forvandlingen? /En ny kjærighet /den legger seg over den gamle...*” (ibid.:328, l. 4-20)

Den (i forhold til de to foregående værker) mere *fortællende* og udfoldede stil, som findes i *Brev* - selv på steder som ovenstående, der netop er særdeles *prosaisk* i sit udtryk på trods af *formens* emfatisk lyriske gestalt, bindes således sammen gennem en udtalt fokusering på *forvandlings-* og *gentagelsesfiguren* som sprogligt fikserbillede og *kropslig* erindringsmotor.

Brevet om mine ulykker er det første og omfangsmæssigt langt *største* tekstkorpus i *Brev*. Og netop afsnittets størrelse - dets tætskrevne sider uden visuelle ophold eller pauser, uden luft simpelthen, giver indtrykket af at være lukket inde i et faktisk fysisk *rum*; men et rum hvor *tiden* i markant grad netop er i *bevægelse* og ikke stilstand. Som et åndedræt eller en kropslig koreografi, der drevent spænder og strækker hver en muskel i tekstkroppens fibre, vender og drejer kameraet, rundt og ned gennem tidens mange følelsesrum, der umærkeligt organisk væver sig ind i hinanden, som det eksempelvis ses på side 277 - allernederst, de sidste fem linjer (ibid.). Altsammen ligesom spundet *om-* eller *ud* fra nogle centrale linjer i jegfortællerens kærlighedsliv - der, ifølge ham selv, viser sig som en lang række ulykker, illumineret af mere eller mindre åbenlyse sproglige sammenhænge og tilsvarende identitetsmæssige tilbøjeligheder - eller *bevægelsesmønstre* (“sår”). Som oftest i firkantenkanten mellem fortællerens *unge jeg* (der raser, bokser), hans *nutidige jeg* (der skriver eller ønsker at skrive *et brev*), *faren* (der bokser med sønnen og tiden) og så “fjenden” - om dette så er ham selv eller hans begærs objekt; pigen, der skal erobres, eller modstanderen i bokseringen (sproget?), der skal knækkes:

“Jeg ligger i sengen og skriver. Det er mandag. Jeg ville skrive et brev. Kjærlighetsbrevet er alltid brevet om mine ulykker. Brevet er historien om navnene. Et eneste langt navn som bytter ansikt, skifter klær, som flytter ut og forandrer adresse ...” (ibid.:260-261, l. 27-2)

Det *eneste lange navn*, der her refereres til, synes ligesom at bære ekkoet af den afdøde kone, Agnetes, fravær i sig som en samlende tone, der binder alle de partikulære navne (og tider) sammen, og lader forfatterjeget tale til dem som ét flydende, omskifteligt “du”- en pointe som også antydes flere steder i afsnittet og ekspliciteres andre steder i værket, som eksempelvis på siderne 261-263 (ibid.). Som symbol på den nødvendige *afstand*, som den brevskrivende behøver for at tale til sit du, bliver Agnetes absolutte fravær således det altomsluttende *nærvær*, der går igen i brevet om forfatterens ulykkelige kærlighedsliv - både i de tilfælde hvor hun eksplicit tiltales, og samtidig i de mange forskellige situationer hvor henvendelsens “du” bærer et andet ansigt, navn - eller blot fremstår åbent eller sløret.

Den overordnede kompositoriske bevægelse i første del findes altså i de organiske skift mellem de forskellige historier, som der udspiller sig mellem de fire ovennævnte aktører - på tværs af tid, og hvor Agnetes ekko bliver den tone der kitter *forvandlingens* “du” sammen til ét sammenhængende følelsesrum. Netop disse overgange er således en væsentlig del af *Brevs* indre struktur - og dermed forudsætning for stemmens fremkomst heri. Dette vil vi komme nærmere ind på senere i analysen.

Brevet udgør andet hovedafsnit i *Brev*. Kompositorisk virker dette til at udgøre et slags korrektiv til første dels massive tekstkorpus, og dette ved - eksplicit at vende henvendelsessituationen om, således at det nu er *Agnete*, der fra brevets sider taler til forfatterjeget, Tomas. Dette meget personlige afsnit er den del af *Brev* som minder mest om et *egentligt* brev, i kraft af både længde og stil. Det er et slags afskedsbrev og hvor tonen umiddelbart er meget præget af de omstændigheder, det er skrevet ud fra; sygdommen, og den nært forestående død, som den talende prøver at komme overens med:

“Jeg skal dø, det er sikkert. Jeg vil leve, men jeg skal dø, det er bestemt. Det er ikke jeg som har tatt den avgjørelsen. Noe i meg har lenge villet dø, noe i meg har alltid, så langt tilbake jeg kan huske, villet gi opp (... ...) nei, nå orker jeg ikke mer av meg selv, har jeg ofte tenkt, men det var før jeg ble syk, og nå, når jeg virkelig skal dø, vil jeg ikke annet enn å leve.” (ibid.:295, l. 1-4 + 7-9)

Afskedens mange uafklarede spørgsmål synes at drive dette afsnits udpensling af dødsbevidsthedens tvivlende, men i høj grad også stærke stemme. En stemme der det ene øjeblik synes afmægtig i sin usikkerhed omkring hvad der skal ske, mens den i det næste - som en skæbnerøst, der nærmest allerede synes at tale fra det hinsides, eller et sted langt fra nuets kaos - taler afklaret, som et forsyn om fremtidens muligheder i realiseret form. Midterst i teksten figurerer et (af Agnete selv) oversat digt af den franske poet PASCALLE MONNIER, kaldet *Tim, Ben*. Dette digt, der er en lang monolog af konkrete spørgsmål til Tim, om et hus og et hjem - og mulighederne i disse, udfolder en slags skellet, ikke blot for formen af afsnittets kompositoriske centrum, men også selve digtets stil og *tone*. En tone der på markant vis indfinder sig som *skæbnesvanger*, i den urovækkende omvending af henvendelsesperspektivet, som indfinder sig allersidst i digtet hvor *Ben* pludselig tiltales, som om *Tim* hele tiden kun havde været nærværende gennem sit *navn* - og intet andet. (ibid.:299) Uklarheden omkring henvendelsessituationen og skiftets potentielle omvending af tonen i digtet, mimes således på subtil vis i Agnetes tale til Tomas, som en kommentar til det afskedsbrev til hende, som han foranstaltede i første afsnits sidste del, gennem myten om *Orfevs* og *Evrydike*, og som således peger hen på de fremtidige "reinkarnationer" der skal komme - ikke blot af Agnete og Tomas' kærlighed, men af kærligheden overhovedet, i sprogets muliggørelse af den forvandlingens og *gentagelsens* grundfigur, som de næste afsnit i værket tager op og insisterende udfordrer.

Kjærlighetsbrevene udgør tredje og midterste del. Som små stilleben, står de og peger på forskellige fænomener eller erindringsbilleder, der knytter sig til sorgens og kærlighedens - til tider voldsomme, men i denne henseende yderst konkrete rum, hvor sproget synes at *gå op i limningen* og hvor følelsernes grammatik tager over for sprogets, fornuftens og forstandens ditto, ligesom det ydre miljø og klima forbindes med det indre, som vist i eksemplet herunder:

"Vår. /Å den våren i huset i hagen i kjolen du løfter og lover meg munnen. Gråter du nå ja så slår jeg. Den dagen vi elsket den snudde og fløy som pusten i munnen som fugler i halsen jeg holdt rundt med fingre i håret du fikk ikke sagt det og snudde med dagen og pusten det mørknet i huset i halsen jeg holdt rundt den dagen vi elsket og du mistet pusten." (ibid.:307, l. 1-8)

Her - som i mange andre afsnit af *kjærlighetsbrevene* - er der grundlæggende *tvivl* om *hvem* der tales om og *til*: Agnete eller den "nye kvinde" (eller begge) - og tvivl *generelt*, i den talendes videnshorisont omkring "duets" intentioner og følelser, som de mange spørgsmål indikerer. Et aspekt vi vil behandle senere i undersøgelsen af værket, men som

(for nu) her kan ses i det afsluttende billede af *trappen* og dette motivs symbolske vertikalbevægelse - *op* og ikke mindst **ned**, som bliver en grundfigur i værket:

“Du står i trappen. Hva er det du tenker? Du er aldri redd når du går opp, alltid urolig når du går ned. Er det noe du husker? En bevegelse ned som du aldri kan glemme; en gammel vei ned, som når du står på toppen av bakken og ser ned dit du ikke vil gå.” (ibid.:321, l. 11-15)

Et forsøk, som fjerde del hedder, manifesterer netop hvad det benævner: en tekst som formmæssigt måske ligger længst fra brevet, som man normalt ser denne genre for sig. Som vi så i de to citater ovenover fra vores indledende analyseoptegnelser, udgøres dette hovedafsnit nemlig af en slyngende, flydende prosa, der visuelt ligner knækprosadigtet mere end en klassisk episk prosatekst. Dog flyder fortælling og refleksion alligevel frit i denne anti-form, som jegfortælleren selv eksplicit skriver frem som realisering af ønsket om at overskride egne begrænsninger. Dette ved at transcendere sprogets kunstlede udsagnsretorik der viser sig i dens lukkede formsprog, og bevæge sig over i en *kærlighedens* og skriftens utopiske selvudslettelsesbevægelse, hvor “noget andet” end gemen grammatisk formopfyldelse begynder at strømme ubevidst og tale - og *den anden* heri bliver mulig at høre:

“Hva er det jeg forsøker å si? /At kjærligheten er grenseløs /at det er umulig /å bare elske ett menneske /av ett kjønn /og én alder. /At skrivningens eneste berettigelse /for meg /er at den må vise ut /over de grensene /jeg selv setter. /Jeg er verken gammel /eller ung /er kanskje midt i noe /eller nærmere slutten /er jeg /enn begynnelsen.” (ibid.:332-333, l. 14-1)

Et lille citat af Klaus Høeck indleder dette fjerde afsnit, og citatets udsagn om at jeget ikke *kommer af stedet* fordi han “*måske ikke skal af stedet*”³³ indrammer den umiddelbare følelse af *stilstand*, som afsnittet tematiserer ved at være bygget op om specifikke datoer, tidspunkter og kærlighedsforhold (på tværs af tid), der så viser sig at være *den samme*, blot forskudt eller simpelthen endnu aldrig overstået. Et eksempel på dette er datoen *fredag den tolvte november*, der benævnes ad flere omgange. Som sådan bliver dette afsnit, der ellers visuelt konnoterer bevægelse og frihed således en slags kompositorisk og tematisk antitese til første hovedafsnits “*ulykkesbrev*”. Det ulykkesbrev der modsat er stålfast og uigennemtrængelig i sin visuelle form og fortællings horisont, men derimod dynamisk og organisk flydende internt i sin kompositoriske bevægelses rasen heri.

³³ ibid.:325.

Konvolutt afslutter *Brev*, og er det absolut mindste afsnit i værket. Afsnittet indledes som et klassisk brev med datering og stedsangivelse, samt en eksplicit modtager hvis identitet dog ikke røbes. Som i de andre dele af *Brev* hentes henvendelsens intensitet i denne dobbelthed af *eksplicit* tiltale og *åbenhed* i denne tiltales adresse. Jegfortælleren har modtaget et brev hvori, hvad man må formode er en kæreste, forlader ham. Afsnittet virker således som en form for afslutning på en cirkel, men antyder samtidig - qua den forlængeligheds- og gentagelsestematik der synes at være på spil gennem hele værket, en ny begyndelse. Dette kommer eksplicit til udtryk i de allersidste passager hvor fortælleren, idet synsvinklen skifter fra *førsteperson* til *tredjeperson*, synes at observere sig selv købe en togbillet til Oslo, men hvor man ikke ved om destinationen her er *fortiden* - eller *fremtiden*:

“*Han burde være alene. Det er meningen at han skal være alene. Og likevel går han - stikk i strid med sine planer, nærmest motvillig - inn mot billettkontoret og kjøper en billett til det første Oslo-toget, 15.58-toget til Oslo.*” (ibid.:368, l. 4-8)

At vække tonen

Efter disse indledende betragtninger vil vi nu se på hvordan Espedal slår tonen an for den *stemme*, der taler i *Brev*. Som med de to andre værkanalyser vil vi dog først slå et smut om værkets originale forsideomslag, der her ligeledes bærer en signifikant betydning for læserens stemningsmæssige forforståelse af teksten. I den norske førsteudgave fra 2005 ser man udsnittet af et soveværelse henlagt delvist i mørke, blå toner - kun oplyst af den tomme sengs uredte, hvide lagener og pude. Som med *Dagboks* skrivebordsstue, antydes det også her at dette kunne være et privatfoto af *forfatterens* egen seng, men dette kræver som tidligere nævnt ekstern viden, og ligger som sådan uden for vor undersøgelses genstandsområde med fokus på *tekststemmen*. Hvad der i stedet kan have betydning, er den klare antydning af et *aftryk* af et menneske, som sengetøjet - og især hovedpuden, fremviser. Denne lille detalje bevidner således visuelt om det vandmærke, som tekststemmen skal kredse om og ligesom tale *ud fra*: stedet for fraværets insisterende tiltale, som netop placeres i det allermest intime rum, i nattens, drømmens oplyste mørke - hvor de hvide lagener også, på skæbnsvanger vis, konnoterer død og larmende stilhed.

Ud over omslagets forsideillustration indledes selve teksten i *Brev* som sagt også med et citat af den græske digter *Arkhilokhos*, der sætter tonen med en følelsesmæssig rå og direkte henvendelse, der dog, i sin arkaiske højstemthed, på forbilledlig vis illustrerer den dobbelthed mellem det stiliserede poetiske og så den helt umiddelbare urkraft, som vi skal se gennemsyrrer værket i sin helhed: “*slik en tørst mann tørster etter vann, /slik*

tørster jeg etter å slås med deg” (ibid.:239) Hvor *Dagbok* således eksempelvis havde et *introvert*, modernistisk “jeg“ som vignet i form af blandt andet Mallarmé-digtet, så får vi her antydning en tilbagevenden til nogle ældgamle følelsesrum, der er langt mere simple og samtidig synes at indeholde al den skæbnebestemte visdom om den menneskelige eksistens som tænkes kan, og som herigennem netop også indvarsler brevets intimt *ydre* henvendelsessituation, med den ekstroverte, *fysiske* og insisterende vendt sig udad - mod verden og *duet* specifikt.

Spørgsmålet er nu hvordan *teksten* - i sig selv - lader formen af en stemme træde frem. Vi vil nu se på den indledende sætning og de første ca. to sider, der indleder værket og sætter tonen.

Modsat især *Biografi*, og i mindre grad *Dagbok*, indledes *Brev* med en lakonisk konstatering af *stedet* for jegfortællerens første slåskamp - nemlig i en bus: “*Første gang jeg slåss var i en buss.*” (ibid.:243, l. 1) Denne sætning giver os, modsat de to førstnævnte værker ikke meget i forhold til at karakterisere formen af den stemme, der taler. Vi kan konstatere at jeget altså har - eller har haft - en historie med denne voldelige tilbøjelighed, men vi kan endnu ikke sige hvordan tonen præsenterer stemmen som *ytring*. Dog skal det senere vise sig at indgangsreplikken i høj grad er repræsentativ for det radikale skift i stil og rytme, der finder sted i *Brevet om mine ulykker* - i forhold til *Biografi* og *Dagbok*. Dette skift bliver først og fremmest tydeligt i kraft af den ca. 50 siders talestrøm, der ligesom vælter ud af åbningsreplikken og bekræfter den (blod)tørstige aggressivitet og pågaaenhed, som dette indledende udsagn om jegets erindrede voldsdåb bevidner.

“*Første gang jeg slåss var i en buss. Bakerst i bussen, på setet mot midtgangen med en hånd på hvert av stolsetene foran, satt en full jyppling på min egen alder og sa fitte til hun som var min første kjæreste. Hun var fjorten år og ren som en blomst, jeg vet ikke hvilken. Jeg slo raskt og hardt, traff munnen og kløvde underleppen. Hodet beveget sig som når man slår en dukke eller sparker en blomst. Såret åpnet seg, det foldet seg ut. Jeg slo uten opphør mot øynene, de lignet mine, nå var de deflorert og knust: jeg trengte inn i dem, jeg tvang meg inn i øynene og så meg selv. Der sto jeg rasende og slo.*” (ibid.:243, l. 1-11)

Stemmens ageren - i kombinationen af den intense rytmiske syntaks og det der bliver beskrevet, bekræfter den anelse man kunne have om denne stemme i åbningssetningen: den er aggressiv, pågaaende; den “tvinger” sig ind i *øynene* på læseren gennem den meget visuelle gestaltning af det fysiske rum - såvel som bevidsthedsrummet for den talende, der

således smelter sammen i bevægelsen mellem ude og inde - mellem kroppens og sprogets bevægelser. Dette også i kraft af de gentagelser og synsvinkelmæssige forskydninger som her finder sted, og som senere skal blive et eksplicit tema i resten af værket. I denne ellers ubrydelige strøm af ord, synes der at være to former for formelle *hastighedsventiler* der på hver deres måde intensiverer - og på umærkelig vis poetiserer, det i forvejen forholdsvis intense stemmerum. På den ene side gennem hyppige forekomster af *skift i tid*, der bringer læseren fra den distancerede datidsform til det mere påtrængende *nutidssceneforum*, og på den anden side gennem den - for Espedal klassisk poetiserende og subtilt vejrtrækningspauserende brug af det hverdagsproglige særtegn: *kolon*. Her et uddrag fra ovenstående citat med vores markeringer, for at tydeliggøre effekten heri:

“Jeg slo uten opphør mot øynene, de lignet mine, **nå** var de deflorert og knust: jeg trengte inn i dem, jeg tvang meg inn i øynene og så meg selv. Der sto jeg rasende og slo.” (ibid.:243, l. 8-11)

Denne insisterende aggressivitet, der manifesterer sig i den dynamiske og poetiserede *syntaks*, og den sproglige leg med synsvinkel og tidsskift, gestalter således *formen* af den stemme vi med Engdahl kan se i dennes fundamentale skelnen mellem *sætning* og *ytring*. På sætningsplan, som *information*, kan åbningsreplikken genfortælles; men i sin kontekst, som *ytring* - i sammenhæng med de næste sætninger, med tekstkroppen, dukker stemmen op (ligesom “midt imellem” - i vejrtrækningens stumme ansigtsmimik) og gør al “oversættelse” af de autonome sætningers retoriske informationsindhold meningsløs som *æstetisk*, hørbart udsagn.

I den hensynsløst strømmende *insisteren*, er vi her således også i kontakt med hvad man måske kan karakterisere som tekststemmens kropsliggjorte *følelsesrealisme*. En følelsesrealisme der ikke overfladisk poetiserer de stærke urfølelser, som beskrives, men netop - i stemmens organiske kværnen og konstante *forskyden-sig*, om dette er i holdning eller rum/tidslig synsvinkel eller motiv, lader de sprogliggjorte følelser forblive sande i deres legemligt modsætningsfyldte partikularitet. Det faktum at kærligheden *ikke* er en permanent tilstand - men en (til tider) voldelig *ud-af-kroppen*-bevægelse og evig tilkæmpet *tildragelse*, som umuligt lader sig oversætte til skriftsprogets kategoriale tilstand. Det faktum at den sande litterære (æstetiske) beskrivelse af virkelighedsrummet aldrig kan være en “ren” beskrivelse af rummet selv - men altid en beskrivelse af *bevidsthedsrummet*, hvorfra stemmen taler.

Tekststemmen i *Brev* taler således forstået heller ikke ud fra et klassisk poetiseret billedsprog, men netop ud fra en rå, men *brutalt følsom* hverdagsæstetik. Det sproglige

ekkorum er her ikke den i højden sirligt plukkede metafor i al sin nostalgiske renhed; stemmen taler ikke ud af den skønne blå blomsts melankolske drømmerum, men taler i stedet fra det skarpt oplyste storbygadeplan, hvor skyggerne er tegnet op i stærke konturer, og hvor blomsten er trampet ned i apatisk kedsomhed eller vildskab. Et symbol på den sammenblanding af *skønhed* og *vold* som finder sted i sprogets og kroppens asymmetriske kærlighedserklæring, der i teksstemmen finder sted som en henkastet regibemærkning - eller en *tvivlens* momentane mulighed, i den insisterende ordstrøm: "... *Hun var fjorten år og ren som en blomst, jeg vet ikke hvilken. ...*" (ibid.:243, l. 4-5)

Stemmens fremvisning af den organiske forbindelse mellem kærlighedssprogets omsorg og vold vises altså som en cyklisk *omvurdering* af livets æstetiske fortrin og skabelseskraft frem for dødens - og (selv)destruktionens begær, hvor blomstring og deflorering synes "ligeværdige" i livshjulets og tidens evige gentagelsescyklus. Hvad der binder de mange cirkler af rum og følelser sammen er som sagt det meget stærke *jeg*, der bogstaveligt talt forsøger at slå sig gennem al verdens sproglige og følelsesmæssige slør, og *ind* (ud) til det *du*, der eksplicit tiltales, men hvis identitet netop - qua rummenes og tidernes konstante skift, til tider forbliver uklar eller skifter navn umærkeligt, imens der fortælles. Flere navne - deriblandt også Agnetes, bliver nævnt, men alt er i bevægelse: ikke fremadskridende, men i den cirkulære forskydning af navnets ekko, der således bekræfter den *bevægelse*, der er i synsvinklens beskrivelser af rum og følelser. Tekststemmen mimer så at sige - eksempelvis via markant brug af bevægelsesverber, præpositioner, de *pegende* adverbier og "lyd-ord"³⁴ - kroppens og blikkets bevægelser og *retning* i (bevidstheds- og følelser)rummet; både i *det*, *den siger*, og samtidig i måden *den siger det på* - som en dobbelthed af metabevidst kropslighed, der ser skabelse og tilintetgørelse som ét og samme udtryk for skriftens manifestering af tidens rasen i sprogets rum. Her fra en scene fra fortællerens ungdom, hvor faren viser hvordan bokseringen skrives frem og rives ned i kroppen (*vores* markeringer af de rum-tidslige adverbiale udpegningsmarkører):

"*Det er du som skal bestemme hvordan dere beveger dere i ringen. Du setter opp veggene og dørene; **her** hviler man, **her** danser man, **her** angriper man, i dette rommet skal jeg slå deg ned. Min far ler. (... ..) han lager konstruksjoner, sier: å tegne med føttene! Du skal tegne opp bokseringen med føttene, finne ut hvor du liker deg og hvor du ikke liker deg; **her** skal jeg komme inn fra høyre, **der** fra venstre, **her** skal jeg trekke meg tilbake, **der** skal jeg rygge, på skrått, i sirkler, frem og tilbake; det finnes ikke én boksering, men utallige ...*" (ibid.:255, l. 13-17 + 17-23)

³⁴ Et eksempel på dette kan ses på side 252: "*Vi hopper. Tauene smeller mot gulvet, trenerne roper. Vi hopper, hoppeti, hoppeta, hoppete, hopp. Der ropes hopp, og vi hopper...*" (ibid.:252, l. 5-7)

Hvad stemmen viser kan måske anses som kærligheden *mellem* sprog og krop - og hvordan de mimer hinandens gensidige "overgreb", som en *omsorgsbegivenhed* der *opbygger* (nye) rum, eller *tømmer* de gamle og fylder dem op på ny; slagene der (med Engdahls Blanchot- og Heidegger-læsninger in mente kan siges) *afvæbner* sprogets tilslørende, rigide kategorier - og lader "mennesket" i al sin eksistentielle partikularitet træde frem og tale, i sig selv.

"Plutselig ble alt alvor. Han glemte hvem jeg var og gikk til angrep med slag som sendte meg rett i gulvet. Han sto over meg, ansiktet var fullstendig forvandlet; jeg har aldri sett ham så vakker. Han var ikke lenger min far. Han var seg selv. Han hadde slått ned en motstander: jeg lå på gulvet og så opp på denne mannen som triumferte." (ibid.:244-245, l. 27-4)

Sprogets legemlighed

Nu har vi set hvordan Espedal slår tonen an - gennem den første sætning, og den massive flodkrop der åbner sig ud af denne i det der er *Brevet om mine ulykker*, samt hvordan tekstemmen *sprogligt* gestaltes heri. Men hvordan bevæger stemmen sig videre i værkets andre dele? Hvad betyder det for *formen* af denne stemme, når sprogets rum i markant grad forandrer sig? Hvordan karakterisere stemmens ageren heri, som sproglig bevægelse?

Brevet, hvor "Agnete" tager til genmæle, er som tidligere nævnt stilistisk set en fortsættelse af det sproglige stemmerum, som første afsnits lange ulykkes-monolog manifesterede. Dog kan den eksplicite henvendelse der her finder sted, modsat *Brevet om mine ulykker* karakteriseres som et mere *indre* stemmerum, der også bærer oppe af den intenst pågående tiltale, der karakteriserede første del af værket - men her netop som en stemme der taler ud fra et urovækkende, *afsondret* stilhedsrum. Et rum hvor intensiteten ikke manifesterer rummet som en syntaktisk strøm af sceniske beskrivelser og kropslig bevægelse (vold), men i stedet tager sig ud som en stille, uophørlig rislen af spørgsmål og refleksion, i en tiltagende udveksling mellem eksistentiel dødsangst og næsten profetisk afklarethed. Denne pointe understreges idet brevets sprogrum brydes og det omtalte digt tager over for en stund. De mange ydre beskrivelser - og dermed fortællingens rum, som karakteren *Tim* tilsyneladende bliver præsenteret for, bringes ontologisk i tvivl idet sidste linjes omvending af blikket på disse implicit stiller spørgsmålet om *hvor* både den fortællende, *Ben*, og ikke mindst den tiltalte, *Tim*, egentlig er - eller *ikke* er. Problematismen af det urovækkende spørgsmål om stedet for den observerendes tale - og den tiltaltes tilhør, samt ikke mindst reaktionen mellem disse, sender således set ekko tilbage på Agnetes ensomme stemmerum, på tærsklen til den definitive forvandling som

døden udsætter navnet for. Denne grænsetilstand ekspliciteres ligeledes på anden vis i sproget, hvor der flere steder optræder underligt tragikomiske - tenderende til barnlige udbrud, der bryder med den ellers upåfaldende prosa:

“Du leser for mye, jeg har lagt merke til at du har kjøpt et par briller; en rev med briller, en brillerev, med revebriller, revner du?” (ibid.:297, l. 5-7)

Disse passager afslører - midt i skildringen af en døende kvindes ellers ærværdige forsøg på rationelt at komme overens med sin skæbne, hvordan hun befinder sig i en limbotilstand på grænsen mellem vanvid og klarsyn, hvor døden som et sort hul i sprogets kosmos synes at trække stærkere og stærkere i den talende.

Kjærlighetsbrevene bryder endegyldigt med den hverdagssproglige stil og æstetik, og vender tilbage til en mere poetisk modus, sådan som vi så det i især *Biografi* - men også i visse dele af *Dagbok*. Her er det scenisk og episk beskrivende fra første del, samt det rationelt reflekterende fra anden del, skiftet ud med et følelsernes flydende, fysiske øjeblikksrum, hvor navnene er *suspenderet* til fordel for mere uspecifikke pronominal personangivelser. Det antydes således kraftigt at det er følelserne i deres rå og skiftende rettet, som er i fokus, og ikke de specifikke sociale relationer.

“Du. /Du kunne bare våge å skrike så skulle jeg skreket deg ut som et barn som on fødsel i blod ingen tårer jeg skulle født deg naken i sengen ut mellom leppene skulle jeg født deg og spyttet deg ut.” (ibid.:338, l. 1-5)

“Duet” får her en symbolsk betydning, i den radikale tolkning af dette som objektet for (menneske)følelsens rene begærsobjekt, der står i modsætning til det sociale livs symbolske sproglige “vi” - en pointe der understreges ved at de første fire afsnit af *Kjærlighetsbrevene* (ovenstående citat er et eksempel herpå) ligesom er underlagt denne duets trodsige logik, der ikke accepterer sprogets gængse grammatik - der optræder ingen regelmæssig tegnsætning. Dette brydes dog i femte afsnit, der har titlen “Vi”, og som således symptomatisk geninstallerer en mere konventionel sætningsgrammatik. Således er det skrivende jeks projekt her (som det også ekspliciteres andetsteds) at trodse de grænser som sproget og han selv sætter, og forsøget må netop gøres gennem “kærlighedsbrevene”. Dette ved at tage de to præmisser, der sprogligt set er indeholdt i *brevet* og *kærligheden* som individuelle fænomener på ordet (brevets *afstand* og kærlighedens *nedbrydelse* af alle afstande og grænser), ved at lade sprogets normale grænser og fortællingens distancerende “vi” - som symbol på følelsernes sproglige yderslør - implodere.

Forsøk iværksætter, som vi allerede har været inde på, på sin vis en lige så markant sproglig afvigelse eller modulation fra tekststemmen i *Brevet om mine ulykker* som *Kjærlighetsbrevene* gør. Dens sproglige rum er som nævnt formmæssigt poetisk og visuelt æstetiseret, men (det meste af) indholdet er radikalt hverdagsagtigt, visse steder tenderende til det anekdotiske i sit udtryk. Der finder helt overordnet set en vekselvirkningsbevægelse sted mellem visuel, ydre *formnedbrydning* - og så ekstremt *konkrete* billeder og små fortællende forløb, ligesom *inde* i denne "frie" form. I forhold til de foregående tre hovedafsnit synes dette fjerde at konfirmere en sprogligt-kompositorisk tendens i værket, gennem bevægelsen *fra* den ydre og meget konkrete fortællings sproglige rum og *ud* (ind?) mod det mere og mere abstrakte - eller formelt følelsesstyrrede og objektivt formløse. En pointe der på subtil vis understreges af den selv-distancerende *objektivisering* af jegfortælleren selv - som nærmest selvberoende, fiktiv karakter - der finder sted til slut i femte og sidste dels afslutning på brevprojektet i *Konvolutt*. Det er således dette fjerde hovedafsnit, der som form- og indholdsmæssig syntese placerer sig længst væk fra brevgenrens gængse sproglige rum, men afsnittets indikering af det *forsøgsvis* - som jo netop også er *værkets* undertitel, giver på sin vis eksperimentet *sprogligt* liv, på grænsen mellem poetiske forms sproglige frihed - og illusionen om selvsamme:

"Ja /her kom blomstene i et stormangrep /mot huset /hvor vi hadde forskanset oss /mot solen i mars /mot blomster som går /mot våren i marsj /mot blomster som slår /blomster og vår /blomster og hår /liljer i skrud /krokus i skudd. /Våren en brud /våren et brudd /mot alle regler i krigsføring /og om natten en fullstendig omrokking /av alle tropper (... ...) i opptog mot huset og oss /og vi /vi to /vi er som sunket /vi i jorden." (ibid.:333-334, l. 21-11 + 15-19)

De markante metaforer, som befæster og på sin vis er med til at forme stemmerummet i dette afsnit, stiller således implicit spørgsmålet om *rummet* for fortælleren blik - og det "vi", som siges at befinde sig *i huset* - og *i jorden*, på samme tid; ligesom udenfor tiden. Fra dette formmæssige limbo, hvor rum-tidsmæssige afstande synes ophævet - og forholdet mellem "ude" og "inde" synes sammenblandet, installeres således et nyt rum i dette revolutionære sprogrum for *duet* at tale i - og lytte ud fra. Et kardinaleksempel findes på side 342-343, hvor nogle ekstremt fysiske billeder finder sted som en bevægelse mellem det kropslige rums "ude/inde" - og kunstens radikale forstørrelse samt udfordring af denne sproglige konstruktions fysik: fra penetrationens forvandling af *mellemmrummets* (kroppens asproglige) *tomme* indre, til blodets *røde* stofflighed og fylde. Over den *hvidskurrede* kirkes fødsel af en krybende, *sort* slange (et begravelsesfølge) - til

refleksionen over Picassos billede af de *forstørrede kønsorganer*, der symptomatisk (som det indres *rettehed udad*) er placeret midt i ansigtets ydre landskab. (ibid.) Sproget bevæger sig, bevæger rummet, og stemmen taler om dette oprør - dette *voldelige forår*, gennem skriften: eksemplificeret i billedet af digterens *hænder* som udspringets rum (mellem tanke og skrift, "inde" og "ude"), og kærligheden til bedstevennen, der på urovækkende paradoksal vis pludselig optræder som kvinde, djævel, dæmon. En ikke-forvandling der markerer *overgangen* fra det sproglige uskyldsrumms renskurrede facader, til dybderne af det eksistentielle sprogs grænseløse virkelighedsrum - i skyggen af dødens tyngdefelt. (ibid.:332)

Konvolutt iklæder som nævnt et for brevgenren umiddelbart genkendeligt stilistisk sprog, men der optræder dog gradvist visse underligt umærkelige brud på den rationelt realistiske prosa. Som små udfald af rytmisk intensitet, linjebrud - eller pronominal forskydninger eller gentagelser, *mimer* tekststemmen ligesom det, den siger. Eksempelvis ved det første iøjenfaldende udbrud, der gennem *citationstegnet* markerer den afstand eller hjemløshed for den talende (hvis identitet bringes i tvivl) i sproget, som benævnes: "*Jeg kan ikke ha et hus, for jeg kan ikke bo.*" (ibid.:363, l. 17)

Bemærkelsesværdig er ligeledes den *forvandlingens gentagelse*, som finder sted synkront i stemmens tale og form, og som således peger tilbage på det overordnede tema, der binder værket og dets mange forskelligartede forsøg med brevgenren (og de umage tidslige/rummæssige forskydninger) sammen. Denne grundlæggende formmæssige metamorfose, der som foråret - på skønhedens præmisser, hensynsløst transformerer det tabte, det døde til muligheden for det nyes (gen)opblomstring, ses således tydeligt eksempelvis på side 366, hvor teksten muterer og jeget begynder at messe i (visuelt autonome) sætninger, der alle begynder med "jeg". Eller i den eksplicitte gentagelsesscene - og litterære spejling - der finder sted på samme side, hvor jeget efter at have proklameret at han er ved at blive gammel og *gentager sig selv*, møder forfatterkollegaen Jon Fosse, og Fosse - som et ekko af tekststemmens form ligesom *inde fra* den selv, *gentager* selvsamme udsagn (igen), og de begge bryder ud i en lige dele underligt ligegyldig og livsbekræftende latter. (ibid.:366)

Kærlighedens voldelige tale

Nu har vi set på sproget i *Brev*, sådan som det i hvert af de fem hovedafsnit agerer i symbiose med det sagte, og spørgsmålet er nu hvordan den *legemlighed* og bevægelse, der på forskellige måder kommer til udtryk i sprogets performative og følelsesmæssige udtryk,

viser noget om stemmens overordnede *tone* - og giver os formen af denne, som *henvendt* ytring.

Vi har i de foregående afsnit som vist identificeret en grundlæggende, paradoksalt *gentagelses-* og *forvandlingsfigur*, der går igen i skriftstemmens syntaktisk intensive rytme og rå direkthed, og som binder de forskellige ulige brevdele sammen til en tids/rum-forskudt, cyklisk enhed. En enhed hvor den insisterende pågaaenhed gestaltets og kommer sprogligt til udtryk gennem de meget *fysiske bevægelser* og nærmest *filmiske* scener og *synsvinkelskift*. Dette i skriftens malende kværnen og konstante forskyden sig selv, på trods af den *eksplicitte* henvendelse til et *du*, der dog langt fra altid forekommer utilsløret endsige fast afgrænset, selv ikke af *navnets* rum og betydningsmæssige reference. Modsat *Biografi* og *Dagbok*, der i forlængelse af denne tankegang netop i stedet, på hver deres måder, er det man kan kalde *jeg-romaner* (undersøgelser af biografiens/litteraturens "offentlige" jeg - samt dagbogens "private/autentiske" jeg), er *Brev* derimod en eksplicit *du-roman*. I de førstnævnte fandtes der således, på trods af de (især i *Dagbok*) ulige sproglige afsnit en samlet følelsesmæssige tone, udgående fra det objektiverede følelsessubjekt: jeget. I *Brev* derimod synes en lignende grundfølelse - på tværs af de forskellige breve - ikke umiddelbart til disposition, måske fordi brevenes "jeg" (og dermed synsvinkel) *eksplicit* skifter karakter (navn), og at jeget i denne brevets logik netop er afhængig af duet (og dennes autonome viden, der således skifter hænder og illuminerer en *afstand*) og den fælles relation - også selvom den *implicitte* forfatter eksempelvis står som dukkefører i forsøget på at vække Agnetes stemme til live igen. Der synes dermed ikke i *Brev*, som i *Biografi* (melankolien) og *Dagbok* (sorgen), at kunne udpeges en umiddelbar "grundfølelse" knyttet til jegfortællerens autonome følelsesliv. I stedet vil vi her påstå at den *eksplicitte* henvendelses fundamentale sproglige og rytmiske *intensitet*, nedbryder skellet mellem sprog og krop i brevets paradoksalt intime afstandsrum, og således kommer følelsesmæssigt til udtryk som *forskellige modus'er* af stemmens intensive *tiltaleform*. Altsammen afhængig af hvilket brev (du-betinget sprogrum) der undersøges og lader jeget tale op mod den *implicitte* læsers mulige fortolknings- og skæbne-definerende (selv)spejlingsrum. Og altsammen muliggjort af *gentagelses-* og *forvandlingsfiguren*, der tillader en stemmeatmosfærisk, glidende overgang fra eksempelvis den rå, pågaaende aggressivitet i begyndelsen af *Brevet om mine ulykker* - over de mere (eller netop *lige så skrøbelige*) hensynsløse passager af dobbelttydig kærlighedsfrustration, der kommer til udtryk i den grundlæggende sammenblanding af *omsorg* og *vold* i især forholdet til faren i selvsamme afsnit - til den *tvivlens* trodsige styrke, der afslutter det længste brev, og

strækker sig ind i andet hovedafsnits på én gang desperate og afklarede kald fra duets (jegets) “anden side”, som *Brevet* fra “Agnete” iværksætter og udfordrer som følelsesmæssigt monologisk ekkorum.

Hvad stemmen som æstetisk performativ (åndedrættets “overflade”) i *Brev* således viser, er et sprog der via det simplificerede og direkte i den eksplicite henvendelses metamorfiske gentagelsesfigur kommer til udtryk som en intensitetens rene *udadgående* begærspuls, der ikke som i *Biografi* har tid til at overveje sin egen æstetiks syntaktiske uro (æstetiserede sløring af det sagte) - eller, som i *Dagbok*, begære (illusionen om) den “naturlige”, autentiske skrift, og det nødvendigt beboelige (“private”) litterære jeg-rum. I stedet *opretholder* stemmen i *Brev* i sproget netop sin egen hensynsløse tiltale, der - bogstavelig talt - forsøger at slå rummet for duets æstetiske (ontologiske) filter itu; som et udtryk for den kærlighedens rasende sandhedsfordring, der ikke anerkender skellet mellem sprog og verden - inde og ude, men italesætter denne afstand som *muligheden* for skriftstemmens realisering af det symbiotisk-paradoksale forhold mellem kærligheds- og skriftsprogets radikale dobbelthed af omsorg og vold - overfor “virkelighedens” påståede kategorier og følelsesmæssige grænserum.

Vi vil nu se på hvordan tonen i *Brev* konkret viser sig i stemmens sproglige ageren - eller i rummet mellem det sagte og ytringens form, og herved afslører tekststemmens fænomenale dialektik mellem det rent retoriske og ytringens *eksistentielle* sandhedsfordring - mellem *jegstemme* og *skæbnetone*, hvis denne da forefindes og lader sig høre heri? - Først i henvendelsens akustiske- og emotionelle skæbnetiltale, hvis rum vi netop har forsøgt at tegne op, og i det efterfølgende afsnit gennem Sianne Ngais tone- og affektbegreb.

Et sted i *Et forsøk* beskriver jegfortælleren det nærmest poetik-agtige udgangspunkt i brevets (generelle) formmæssige henvendelsessituation - og hermed dets tales mulige ekkorum, som tekststemmen taler ud fra:

“Da du spurte meg om jeg elsket deg /svarte jeg ikke. /Jeg kunne like gjerne ha sagt: du må gå ifra meg /for at jeg skal kunne skrive. (... ..) Det er en avstand i brevet, en nærhet som stikker /i øynene, i lungene, et sted i kroppen jeg ikke vet /hvor er, men som jeg kjenner lik en sirkel en spiral /i mellomgulvet, kanskje, det må være dette bevegelige /og sugende hullet et sted under ribbeina /som vi skriver til.” (ibid.:348, l. 16-19 + 24-29)

Som nævnt er *Brev* i denne henseende bygget op over en klassisk apostrofefigur, idet afdøde Agnete optræder som det gennemgående (fraværende) du - hvadenten hun tildales eksplicit eller hendes fravær blot synes implicit nærværende gennem jegets øvrige kvindelige reaktioner. I *Dagbok* er henvendelsessituationen som vi så den modsatte, altså rent formelt set monologisk, men dog argumenterede vi for at det netop var i de radikalt *selv*tiltalende passager, at stemmen formåede at transcendere sit eget retoriske udgangspunkt og overgå til en dialogisk modus. Således er spørgsmålet i *Brev* hvorvidt den dialogiske henvendelsesform, som brevets "du" formelt set markerer, ligeledes formår at overskride sit eget formsprogs rene retorik og stationære positioner til fordel for at noget andet og mere - noget levende, kan lade sin tone høre bag navnenes masker. De masker, hvis "læber" netop også er mulighedsbetingelsen for at give denne dunklere tale form.

Vi har i ovenstående - og i de foregående afsnit om stemmens sproglige udtryk, set hvordan stemmen i *Brevs* forskellige dele på forskellig vis legemliggør et særdeles fysisk stemmerum - men netop et hvor *bevægelse* og *overskridelse* af afstand og alle former for sproglige slør, på det manifeste såvel som det æstetisk performative plan, er forsøgt gestaltet. Hvad vi med de følgende to eksempler således nu vil forsøge at vise, er at brevenes formelt dialogiske henvendelsesform ikke blot kan læses som en retorisk positur, men netop - de steder hvor stemmens tiltale intensiveres, åbner op for en mere *eksistentiel* (åben) dialogisk apostrofeform, sådan som vi tidligere så den defineret hos Munk Røsing.

I modsætning til *Biografi* og til dels *Dagbok*, tillader stemmens konfrontatoriske direktehed og rytmisk-organiske intensitet i *Brev* som, vi har set, ikke jegfortælleren at påstå noget uden at det hurtigt korrigeres - eksplicit af denne selv, eller implicit af sprogmaskinens forskudte gentagelser af det udsagte, som forvandler dette til noget nyt. Der findes således ikke i samme grad en henvendelse sted, hvis implicitte formål synes at være en bekræftelse af den talendes partikulære *identitet* - sådan som den æstetiserede syntaks og de mange "skrivebordsbeskrivelser" (forfatter(selv)markører) i *Biografi* hviskede om. I *Brev* er sprogets konkrete åbenhed og ekstreme direktehed, som vi har set, i stedet med til at skabe en stemmeform, der på en helt anden måde end især første værk i Espedals trilogi lader sproget tale *i-* og *for* sig selv: gennem *jeg*stemmens manifeste tiltale, såvel som muligheden for den *skæbnetone* der, som vi nu skal se, ligesom lurer i duets og navnets radikalt intensiverede besyngelse - og dets afskårne *svarmulighed*, der i gentagelsens forvandlende åbning af tid og rum gestalter det kærlighedens trodsige modsprog, som ikke accepterer det gængse sprogs beskyttende afstande og rigide følelses- og betydningsafgrænsning. Et kardinaleksempel på dette findes i *Brevet om mine ulykker*,

hvor pronomenet på umærkelig vis skifter rundt og binder ulige tider- og rum sammen til et uoversætteligt vidnesbyrd om kærlighedskampens utopiske sisyfosarbejde, der nådesløst lader de elskende *skrigende* tilbage - som aftrykket af en sprogets *rift* ned gennem selve tiden og rummet. Gennem sprogets (duets) ellers ugennemtrængelige afstandsparader, der netop - måske - åbnes op i dette, og lignende, små glimt hvor alting skrider og noget andet, noget identitetsløst og *absolut* kropsligt (asprogligt) får lov at træde frem:

“.. *hun satt over meg og skrek. Det var måten vi elsket hverandre på, tenkte jeg og skjøv Linda ut av sofaen med beina, hun falt ned på gulvet og jeg rullet etter henne og la meg over henne som jeg hadde lagt meg over min mor. Jeg vil ikke slåss med deg, hvisket jeg. Det var det samme jeg hadde skreket til min mor, **du kan umuligt vite, skrek jeg, hvor farlig jeg er.** Hvis du hadde vært en annen, skrek jeg, til min mor, hadde jeg ødelagt dig, hvis du hadde vært en annen, hvisket jeg, til Linda, så hadde jeg gitt deg juling.*” (ibid.:277, l. 18-28)

Syntaksens rytmiske intensitet skaber således her et nærmest fysisk åndedræt, der formår at indeholde de forskellige tidslige rum i ét konkret følelsesbillede, som skriget bliver udtryk for, og som ikke lader sig oversætte til blot og bart retorisk udsagn. I den af os markerede sætningssekvens sker den glidning eller *åbning*, som - hvis man lytter efter, rummer en tone af noget mere end blot det, som stemmen rent eksplicit udtrykker. Duet er ytringens *adresse*, men idet der sås tvivl om denne - sås der dermed også tvivl om *afsenders* adresse: er det fortælleren som *barn* (skriget til moren) eller som *elsker* (skriget til Linda), vi her hører - eller netop ekkoet af et mere *subtil* og ubestemmeligt skrig, fra et sted der rummer erfaringen af begge disse positioners partikulære universalitet?

Disse sproglige åbninger findes som vist mange steder i *Brev*, og til sidst i *Brevet om mine ulykker* gennemspilles da også en scene der nærmest gør det ud for en metakommentar omkring tekststemmens (fremfor talestemmens) magiske mulighedsrum, hvor det *åbne* og det *partikulære* (unikke) taler sammen, som ud fra én mund - og dette ved at gøre brug af værkets stemmemetaforiske kerneeksempel: Agnetes nærværende fravær, der udfyldes af en anden - her den nye kvinde, der på symbolsk vis skal læse Agnetes stemme op fra jegfortællerens bog *til-* og *om* hende (man mistænker at det er selvsamme værk, som man nu sidder og læser, idet *Brevet* heri jo har Agnete som iscenesat afsender - og dette afsnit kommer *lige efter* den beskrevne passage). (ibid.:291) Hvis vi her - i forlængelse af selvsamme begreb om skæbnetonen - ihukommer Horace Engdahls lille tekst om Edgar Allan Poe's talende lig og dennes “umulige subjektposition”, som eksempel på tekststemmens unikke erfaringsrum som æstetisk fænomen, bliver eksemplet med Agnetes replikker, der skal *læses op* af en anden kvinde, således også et billede på den

forskel, der ligger i at læse og lytte som en henvendt - efter ordenes skæbnetone, som de træder frem i ytringen. Og samtidig et billede på hvordan *tekststemmen* netop er fundamentalt forskellig fra talestemmen: den er stum - men åben, i betydningen helt uden eksempelvis kropsligt defineret (afgrænset) køn og alder, og enhver *ydre* oplæsning af denne stemme vil således udlette *alvoren* i ytringens eksistentielle åbenhed, og gøre den til genstand for *ironiens* blændende slør, sådan som Engdahl ifølge Nielsen gjorde opmærksom på.

Hvad der ultimativt synes at injicere og forstærke den sproglige intensitet, der karakteriserer stemmens tiltale, er den *blinde vinkel* - "hemmeligheden" - som *afstanden* mellem brevets afsender og modtager, mellem jeget og duet, indbefatter. På paradoksal vis synes det sproglige åndedræt, som det vrider og drejer sig gennem de adskillige formmæssige forvandlinger i værkets fem hoveddele, nemlig at være kendetegnet ved en underliggende *tvivl* eller usikkerhed, der kommer til udtryk som en *fastholdelse* - en dvælen ved *spørgsmålet*, der bringer duets hemmelighed (navnet) nærmere, som et spørgsmål om "afstandens" ontologiske status, i sproget; mellem jeget og duets "inde" og "ude". Et spørgsmål, hvis eneste svar på tiltale synes at være det viljesmæssigt *rasende* - og desperate forsøg på at nedbryde selvsamme, i stemmens hensynsløse insisteren på transcendentens mulighed:

"Utestengt. Anne er inne og jeg er ute, hvor blir hun av? Hvorfor kommer hun ikke ut? Jeg kan ikke se henne, hun er inne og jeg er ute, det er det verste hun kan gjøre mot meg. Jeg reiser meg opp. Vil inn og hente ytterjakken og Anne, hvor er hun? Jeg banker på glassdøren, det er kaldt, jeg må hente jakken og Anne." (ibid.:268, l. 19-25)

Som pulsen, som blodet der nådesløst strømmer ned mod det laveste punkt, **in(d)**sisterer jegstemmen på at trænge *ind* til (*ud* til) duet, men glassdøren (sproget) står i vejen, som et vindue ind til begærets objekt, der allerede er forsvundet - eller aldrig er kommet til syne. Altsammen bundet i den dialektiske skrifthandling mellem kærligheds*sprogets* omsorg og vold. Duet gemmer på en hemmelighed, som jeget begærer, og det er denne "hemmelighed" - denne afstand i sproget, i henvendelsessituationen, der skaber den ekstremt intime og skrøbelige styrke, hvormed stemmen rammer én. Ovenstående citat er et eksempel på dette, idet der spilles på det rent faktiske forhold mellem inde og ude, der forsøges brudt ned. Dette forstærkes yderligere via de sproglige detaljer f.eks. med *ytterjakken*, som han vil *inn* og hente. To mere overordnede eksempler på det samme findes henholdsvis i den *eksplicite* transformation (ombytning) af jeget ("Tomas") og

duet(Agnete) i overgangen mellem *Brevet om mine ulykker* og *Brevet fra Agnete*, og i den (umærkeligt *implicitte*) indre *videns*-konflikt mellem fortællerens *nutidsjeg* og *datidsjeg* - sådan som det kommer til udtryk på side 256, l. 20-23 (ibid.)

Ultimativt set kan henvendelsen i *Brev*, som stemmen foranstalter i åbningen mellem jegets anråbelse og skæbnetonens ekko, ses som et udtryk for kunstens - og livets - dialektiske *rasen*: mellem livsviljens og dødsdriftens to spiraler, der suger jeget og duet i hver sin retning - mod hinandens destruktion og genskabelse. Dette netop ikke i en horisontal linje, hvis distance skal overkommes, men som tekststemmens ikke-kropslige vidne om den eksistentiale bevægelse der mimer *Orfeus* bevægelse ned i underverdenen, hvor navnets stemme - dets spørgsmål, og dennes eviggørelse i det forstenede ekko af dets eget fravær - pantsættes for referencens, for kroppens utopiske livsopretholdelse:

“... å unnlate å vende seg mot Eurydike, skriver Blanchot, ville i like høy grad være å svikte, å være utro mot den grenseløse og ubesindige kraften i hans bevægelse, som vil ha henne i hennes natlige skjulthet, i hennes fjernhett, med hennes lukkede kropp og forseglede ansikt, som vil se henne, ikke når hun er synlig, men når hun er usynlig, og ikke i familielivets intimitet, men som det fremmedgjorte hvorigjennom all intimitet er utelukket...” (ibid.:262, l. 12-19)

Stemmens skæbne (den talende såvel som den tiltaltes) synes her at være at rapportere fra underverdenens, fra skriftens *mellemrum* - lige *efter* syndefaldet, hvor *Orfeus* har taget sin skæbne på sig, og har vendt sig om for at bringe *Eurydike* op til “livet” igen. Men som præmis - gennem litteraturens virkelighedsoverskridende handling, hvor **navnet** bliver stedet for dødens genfødsel af den fraværendes nærvær, som *begivenheds*stedet for tekststemmens hjemfaldne skæbnetilhør. Men *hvor* taler denne stemme fra, og *hvem* er det, der lytter? Taler den fra et af fiktionens eller virkelighedens påståede autonome rum - eller fra et sted der imellem? Er henvendelsens adresse virkelighedens “*Agnete*”, litteraturens *Agnete* - eller den *skæbnetone* der formår at indeholde begge, samt den *nye kvindes* navn? Måske er svaret på disse spørgsmål som antydnet netop - i tråd med *Munk Rösings* forståelse af fænomenet, at det i tekststemmens insisteren på gentagelsens formoverskridelse i *Brev* illumineres, at det vigtigste er **at** der insisteres på spørgsmålets kontinuerlige levendegørelse, som den æstetisk iværksatte tiltale vidner om - og på hensynsløs måde stiller sin læser til (*an*)svar overfor at holde åben.

Gentagelsens ekko: *mellem chok og kedsomhed*

Som samlet henvendelsesrum, der i bevægelsen mellem den radikalt kropslige tiltales rytmiske intensitet - som den kommer til udtryk i dialektikken mellem gentagelse- og

formforvandling, synes skriftstemmens følelsesmæssige åbenhed i *Brev* måske netop på et overordnet plan at være styret af en mere grundlæggende, objektiv følelsessproglig formbevægelse. En bevægelse der som *tonen* på den implicite forfatters niveau måske kan karakteriseres ved hjælp af Ngais affektæstetiske begreb om “Stuplimity”. Ngai præsenterer i *Ugly Feelings* sit begreb om det stuplime som en (post)moderne, (kunst)æstetisk - “grim” pendant til Kants traditionelle æstetiske grundbegreb om det sublime. Det sublime - som en af især Romantikken forherliget, nærmest moderne udgave af Kants eget begreb om det skønne er traditionelt blevet udlagt og taget til indtægt som symbol på den æstetiske erfaring af (især) *naturens* følelsesmæssigt umådelige størrelsesskalaer, der i bogstaveligste forstand kan bjergtage mennesket i mødet med dette (forstandsmæssigt) ubegribelige. Men Kants pointe er således i denne henseende, at *fornuften* netop - på behørig afstand, og med ro til den æstetiske kontemplation - på nærmest katarsisk vis kan bringe dette bevidsthedsmæssige fald ned i uendeligheden til et stop, og at denne dirrende tvekamp mellem menneskets fornuft og naturens tankerum potentielt set kan føde æstetiske idéer som den om “det uendelige”. (Kant 2005:103) Pointen her er, at mens Kants æstetiske fornuftsdom - ligesom den æstetiske smagsdom, ikke siger noget om *objektet* for den æstetiske kontemplation, men blot beskriver det “objektive” faktum at æstetiske idéer rent faktisk *lader* sig tænke og dermed, på sin vis overkommer naturens meningsløshed, er der modsat i Ngais begreb om det stuplime netop ikke en sådan katarsisk effekt - men til gengæld taler denne så *ikke* blot om subjektets (her: læserens) projicerede idéer, men rent *faktisk* om objektet (her: teksten, sproget) for den æstetiske erfaring. Ngai beskriver i denne henseende således begrebet om stuplimity som:

“... the aesthetic experience in which astonishment is paradoxically united with boredom (... ..) This term allows us to invoke the sublime - albeit negatively, since we infuse it with thickness or even stupidity - while detaching it from its spiritual and transcendent connotations and its close affiliation with Romanticism.” (Ngai 2007:271, l. 6-7 + 8-9)

Således forsøger Ngai at trække den metafysiske overbygning ud af det sublime som æstetisk kategori, for i stedet at gøre de æstetiske erfaringer mulige at forstå på vor faktiske verdens præmisser. Dette ved - i begrebets navn - at henvise til følelsens konkrete udspring i kroppen (læserens eller tekstens), samt den allestedsnærværende dobbelthed mellem profan meningsfuldhed (*chok*³⁵) og ophøjet meningsløshed (*kedsomhed*), som de kropsligt erfarede følelser afstedkommer og som det sammensatte ord bevidner (stupid + sublime).

³⁵ Vores oversættelse af Ngais “astonishment”.

Ngais primære genstandsområde er da også - modsat Kants eksplicitte fokus på naturens (fornuftens) uendelighed, den moderne kunsts og især litteraturs æstetiske objekter, der omfavner den moderne erfaringsverdens opsplittede fokus på fragmenter og detaljer. Det stuplimes "uendelighedsfølelse" kan derimod ikke rekvireres i et abstrakt begreb, men giver sig netop i stedet, ifølge Ngai, til udtryk i en *uoverskuelighed* - eller sproglig uoversættelighed - i teksternes (og hermed teksstemmens) mening og betydning, der bringer nye affektfølelser med sig. En måde at beskrive det på er ved følelsen af *træthed* eller *udmattelse* ("fatigue"), der ifølge Ngai kan indfinde sig i kølvandet på en betydningsmæssigt (og opmærksomheds)krævende tekst, hvor fokus på formen og dennes konsekvenser kan tilsløre sprogets umiddelbare meningsretorik til fordel for et såkaldt "tykt" sprog, der ikke afgiver betydning efter de gængse dramaturgiske regler, men i stedet ligesom lader sproget tale gennem formsproget selv. (ibid. 2005:254) Således kan man i denne forlængelse sige at dét sublime øjeblik af transcendens her erstattes med et mere ujævnt, men utrætteligt insisterende, legemligt åndedræt.

Jævnfør ovenstående beskrivelse af begrebet om *stuplimity*, ses det tydeligt at *Brev* - og den espedalske prosa generelt, ikke er et skoleeksempel på dette. Måske kan begrebets dialektiske grundfigur mellem gentagelsens "kedsomhed" og forvandlingens "chok" dog netop yde bidrag til forståelsen af tekststemmens sproglige tone, som den synes at ligge under og stemme jegstemmens følelsesmæssige intensitet og åbenhed - og samtidig bidrage med en mere overordnet forståelse af det æstetiske stemmerum, som Espedals trilogi synes at have været udtryk for en bevægelse hen mod. Kardinaleksemplet på dette kunne være den spænding mellem den eksplicitte tiltales konkretisering af duets umiddelbare betydning - og så den nonverbale uoverskuelighed i dets skæbneekkos grænseløshed, som Agnetes navn, og dets mange forvandlinger, iværksætter. I denne duets dialektik bindes således fiktionens Agnete sammen med virkelighedens "Agnete", samt den nye kvinde - eller måske netop bare den eksistentiale tiltaleposition for jegets forsvundne, fraværende, døde - levende elskede, overhovedet!

Pointen med at trække Ngais begreb ind i analysen af tekststemmens sproglige tone i *Brev* er - ud over ovenstående, at Espedals udtalte fokusering på sprogets formmæssige aspekt, som afgørende for stemmens mulige udsagn og betydning, giver anledning til et paradoksalt affektivt miljø, hvor sprogets ellers umiddelbare direkte og stærke patos sommetider møder følelsesmæssig modstand i selvsamme sprogforms konfronterende åbenhed. Som en såkaldt "grim følelse" producerer *stuplimity* netop negative følelser som

irritation, *distance* og koncentrationsmæssig “udmattelse”, når handlingens (og jegstemmens) overordnede “mening” flyder ud med formens og gentagelsens forvandling af det lineært forståelige. Hvilket jo, som vi har set, på tilsvarende vis sker med tekststemmens latente skæbnetone i *Brev*, gennem undersøgelsen af henvendelsen til duet - samt duets indre spænding mellem dets *konkrete* referent (på fortællerens niveau) og dets *eksistentiale* referencerammes rumlighed (på den implicite forfatters niveau). Tekststemmens cirkulære fortælleform og gentagelsesmæssige formforvandling gør netop at katarsis aldrig *rigtig* tilbydes, sådan som sidste hovedafsnit, *Konvolutt*, som vist bliver et konkret symbol på. Dette gennem den umærkeligt underlige følelse af tiden (og værket!) der begynder på ny (igen), i den sidste sekvens, hvor jeget muterer til et objektiveret “han”, der ligesom forlader fortællerjegets videnshorisont og overgår til et (fiktionens) autonome tids/rum bevægelse. Man aner at duets hemmelighed aldrig kan nås - ikke engang det du, der findes inde i jeget - for det forflytter og forskyder sig konstant i sprogets og navnets levende henvendelsesrum. Stuplimitetens dialektiske tonalbevægelse kan måske i denne henseende siges at give sig til udtryk - fra den *ene* ende af spektret (“chokkets”) som en erkendelsesmæssig overvældelse eller forundring (grundet skønhedens omsorg *for* - eller vold *på* navnets sandhed) der giver sig til udtryk i spørgsmål som eksempelvis: “var det *hende*?”, “kan han virkelig gøre *dét* - skrive i hendes navn?” - Og fra den *anden* ende af spektret (“kedsomhedens”), som en irritation eller fremmedgørelse overfor enten tekstkroppens uendelige åndedræt, der undlader at tilbyde hvile til at fordøje intensitetens skønhed (som vi så det i *Brevet om mine ulykker*) - eller som en forundring over meningen med denne (sprogets, formens, gentagelsens) galskab: “læste jeg lige den samme sætning igen?”, “hvorfør ligner formen et digt, når indholdet er absolut prosaisk?”, “hvornår får jeg en pause til at trække vejret?”. Stemmens skæbnerum er således forstået en konsekvens af tonens æstetiske formbevægelse eller sproglige “strategi”, og det stuplime kommer til udtryk som objektivt styrrende - ikke som en hundrede procent ærværdig eller tragisk udladning af ensidig følelsesmæssig identifikation eller mulig projektion, men som et intensiveret følelsesrum i sproglig affekt. Altsammen gennem skønhedens alt for menneskelige åndedrætsbevægelse mellem øjeblikke af *ud*-rettet forløsning og forvandling, og så den *ind*-rettede tilbagevenden til skæbnesprogets trættende gentagelseshjul, og blodigt åndeløse omsorg for *den anden*. En omsorg der (lidt groft fortolket) i sprogets stuplime affekttilstand - på et mere overordnet plan, åbner op for det partikulære jeks eksistentielle henvendelsesmulighed til dets skæbnes virkelige *du*, som udtryk for autofiktionens *generelle*- og Espedal-triologiens *specifikke* åbning af Kants “rene

bevidsthedsrum” (sprogets og jegets spejlrum) ud mod kroppens, mod sprogets og duets faktiske mulighed: på grænsen mellem virkelighedens og fiktionens objektiverede åbenhed. Et sprogligt og følelsesmæssigt erfaringsrum spændt ud mellem “*chok*” (skønhed og vold) og “*kedsomhed*” (gentagelse, modualtion og forskyding - som omsorgsarbejde): hvad end det kommer til udtryk som i det nævnte eksempel med Jon Fosse og jegfortællerens gensidige spejling som allegori på litteraturens dobbelthed af ironisk distance og eksistentielt alvor (vanvid). - Eller om det er i en af de utallige intensiverede passager i *Brevet om mine ulykker*, hvor stemmens rytmisk syntaktiske dobbelthed af jegstemme og skæbneekko, af udsagn og ytring, gentagelsesvilje og forvandlingstrang bogstaveligt talt forsøger at *slå sig ind (ud)* mod duet, ikke i ét hug, men som et dirrende åndedræt. Og duet, som et chok, pludseligt kigger ud af sprogets døde kategorier, i et glimt, for så at forsvinde ind i sig selv, ind i rytmens evige bevægelse igen - men med ekkoet af dets fravær hængende som et klingende signalement af navnet for skriftstemmens og brevets hemmelige (og livsnødvendige) adresse.

Konklusion

Ud fra vores dobbelt dialektiske forståelse af tekststemmen som et æstetisk fænomen kan vi hermed konkludere følgende om den litterære stemme som den gestaltes og kommer til udtryk i Tomas Espedals *Biografi Dagbok Brev*:

Vi har set hvordan vi (på fortællerens niveau) karakteriserede “jegstemmens” umiddelbare følelsesstemning i **Biografi** som en *melankolsk* tale, og “skæbnetonen” - på sin side (på den implicite forfatters niveau), som en *paranoid uro* i sprogets (især pronomenets) tekstlige strubehoved: som hvad man måske med en samlet, afslutningsvis metafor kan kalde en lav - men urovækkende underlægningsmusik af atonale strygere. Som en paranoid *afventen* sprogets - og “duets” (den fremmedes) - æstetiserede men urovækkende overgreb, som vi beskrev som “...en undergravende forstyrrelse i jegets tale, der viser sprækkerne i sprogets døde kategorier - og henvendelsens radikale overgreb på al død, blind retorik.” Åbningen for, at referencens og sprogets mulige sandhedsfordring ikke blot beror på en positivistisk gendrivelse af det sagte, men at der netop - i ytringens ekko, findes en urovækkende tone, der ikke lader tekststemmens skæbnetiltale gå uhørt forbi.

Vi har set hvordan vi (på fortællerens niveau) karakteriserede “jegstemmen” i **Dagbok** som en *sorgfuld* henvendelse, og “skæbnetonen” - på sin side (på den implicite forfatters niveau), som den *animerede*, skriftdialektiske bevægelse mellem grænseløs håbløshed og vilje: som hvad man måske med en samlet, afslutningsvis metafor kan beskrive som det *lydløse brag*, der fylder og følger tankerne, når den sorte skrift ridser i papirets hvide stilhed, og fylder (bevidstheds)rummet med det profetiske ekko af sin egen *nødvendigheds bønsbesvarelse*. Som en bønnens viljesmæssige (indre) skæbneanimering af sprogrummets - skriftens og virkelighedens, *gensidige* nødvendighed. En nødvendighed der på umærkelig vis, i åbenheden for følelsesrummenes konkrete rystelser, lader stemmen tale fra et skriftens synkroniserede (dialogiske) *tilblivelsesrum*, hvor fortid, nutid og fremtid passerer frit mellem hinanden - i den objektiverede fluktationsbevægelse mellem “ude” og “inde”; mellem sprogets og subjektivitetens personificerede bevægelsesrum.

Vi har set hvordan vi (på fortællerens niveau) karakteriserede “jegstemmen” i **Brev** som en *intens*, nærmest trodsig henvenden sig - som en kærlighedens hensynsløst pulserende *tiltale*. En tiltale hvis følelsesmæssige klang skifter farve alt efter (hastigheds)rummet for

den talendes *kropssproglige* forsøg på at nedbryde (den eksistentielle) *afstand* til brevets eksplicite *du*. Og “skæbnetonen” - på sin side (på den implicite forfatters niveau), som en “*stuplim*“ udveksling mellem skriftåndedrættets *ind-* og *udåndning*, i rummet mellem formmæssigt *forvandlingschok* og *gentagelseslogikkens* afvæbnende kedsommeligheds fylde, som sammen åbner op for jegstemmens latente skæbnetoner. De toner, der muliggør en egentlig følelsesmæssig tekstdialog - med stedet for *spørgsmålet* om duets rene *fravær*: i tekstsprogets talende *nærværsrum*, der iværksætter kærlighedssprogets grænseløse følelsesrum - som lyden af den skrivendes eksalterede, dæmpede *åndedræt*. Et åndedræt der måske, med en samlet afslutningsvis metafor, kan siges optegner vejen i nattens mørke; til stedet for *afsløringen* af den elskedes egentlige “navn” - og *adresse*: som den direkte tiltales åbenhed i tekststemmens unikke partikularitet.

*

Således finder vi hver af de tre værker - som de står beskrevet ovenover, som udtryk for en gradvis *udvikling i-* og *intensivering af* Espedals samlede tekststemmerum og dets sproglige virkelighedshorisont. Fra undersøgelsen af den grundlæggende spænding mellem biografiens *offentlige jeg* - og litteraturens æstetiserede, “andet jeg” i *Biografi*; over *Dagboks* undersøgelse og litterære *udfordring* af grænsesrummet for skriftens “private”, hemmelige jeg - og det (indre) gemte eller glemte “du”; til *Brevs* eksplicite udforskning af muligheden for at trænge ind til *duet*, “derude” - på virkelighedens yderside af sproget. Der hvor duet ikke blot agerer passiv funktion i sprogets retorik, men rent faktisk - gennem navnets forvandlingsrum bliver den *ydre* katalysator, der antænder sprogets indre motor, og får tekststemmen til at tale: hensynsløst - til sig selv, og dermed os, der læser.

I denne forlængelse kan man tilføje, at resultatet af vor analytiske undersøgelse af tekststemmen som æstetisk fænomen i Espedals lille trilogi, måske netop også har tilføjet nogle eksemplarisk *menneskelige* perspektiver og nuancer til anskueliggørelse af det svært tilgængelige litterære begreb om *stemmen*. Dette ved - i den jegstemmestærke og følelsesfulde prosas objektive åbenhed - at vise hvordan den litterære tekststemme er unik som *æstetisk* fænomen, ved ikke at være tomt for betydning eller at være demokratisk i sin følelsesmæssige åbenhed - men netop, som stemme, *stemt* efter sin læsers adresse: som stedet for sin egen tones realisering, som stemmens nødvendige *du*.

Perspektivering

“Men hvem er det der taler “inde fra” teksten? Forfatteren? Den gøgeunge som digtet smed ud af reden da det var færdigt, for at låne Tomas Tranströmers billede? Nej, hvis forfatterens personlige stemme var det væsentlige, ville vi sælge båndoptagelser og ikke bøger. Tanken med at udvikle begrebet “stemmen i teksten” er ikke at betone en slags hyggelig intimitet med forfatteren, snarere tværtimod. Det gælder om at forstå det paradoks der var følgen af digtekunstens frigørelse fra sin mundtlige oprindelse: at stemmens magt blev styrket af at den blev gjort tavs.”³⁶

- Horace Engdahl, fra forordet til *Den grå stemme*

Vi vil nu afslutningsvis kort reflektere over vores resultater af den litterære undersøgelse, og metoden ud fra hvilken, vi er nået frem til disse. Først og fremmest ved at overveje vor bevidst intenderede “ignorering” af det faktum at Espedals værker netop også er *specifikt* autofiktive (eller nærmere *autonarrative*³⁷), og som sådanne *også* kan læses ud fra en genrediskuterende vinkel, der stiller spørgsmålet om autofiktionens såkaldt “autentisk” intime stemmerum - gennem spørgsmålet om virkelighedskomponentens indflydelse på selvsamme.

Som vi har redegjort for i problemfeltet og metodeafsnittet, er det nærliggende at antage at en autofiktiv læsning - qua sit fokus på forståelsen af forholdet mellem fiktion og virkelighed, nemt kan komme til at tage stemmen som *tekstligt*, æstetisk fænomen for givet. Dette ved at forveksle tekststemmen som æstetisk åbent - dialektisk *stemt* - fænomen med den kropslige talestemme, sådan som Engdahl også gør opmærksom på i citatet ovenover, som den afledte konsekvens af sammenlæsningen mellem fortæller og *forfatter*. Vi har som nævnt således ikke været interesseret i at undersøge forholdet mellem fortællerjeget og værkets faktiske forfatter (“Tomas”) - altså sammenfaldet mellem jegstemmens indholdsmæssige udsagn i værket og forfatterens faktiske biografi. I stedet har vi netop forsøgt at klarlægge den i tekststemmen *indre* dialektik mellem *jegstemmen* og *skæbnestemmen* - altså forholdet mellem (retorisk) *udsagn* og (eksistentiel) *ytring*, samt måden hvorpå den såkaldte skæbnetone i denne forlængelse lader sin læser ane sprogets objektive åbenhed. Den åbenhed der, som vi har set i analyserne, på forskellig vis

³⁶ Nielsen 2002:9, l. 2-21.

³⁷ Sådan som eksempelvis Poul Behrendt og Mads Bunch karakteriserer denne underafdeling af autofiktionen i *Selvfortalt* (2015), s. 17.

aktiverer den intensive nerve og nærvær i sproget - koncentreret i jegets forhold til *duet* - i den tekstlige tildales aktivering af *læseren*, som sin egen skæbnes nødvendige "du", hvis skæbnetonen skal høres og dermed realiseres som *sand* (afsløret).

Idet vi har valgt at negligere det åbenlyse virkelighedsrum omkring tekststemmen³⁸ - ved at holde fokus stramt på vores problemformulering, har vi således også måtte se bort fra paratekstuelle elementer og stemmerelevante pointer fra den autofiktive faglitteraturs kanon, og i lyset heraf muligvis forbigået nogle interessante perspektiver til vores undersøgelse af tekststemmen hos Espedal. På den anden side synes dette stramme fokus dog i høj grad at have været en væsentlig faktor i arbejdet med at åbne teksten op, uden at fare vild i teoriens mulighedsrum. Det mest markante resultat, som vort analytiske udgangspunkt har tilvejebragt, er måske således det, at vi ved at kombinere den teoretiske undersøgelse af tekststemmen som specifikt æstetisk fænomen med det faktiske analyseobjekts (Espedals trilogi) åbenlyst autofiktive karakter - dette at stemmen heri synes ekstrem intim i sin tekstlige tiltale *og* at der er navnesammenfald mellem forfatter, fortæller og hovedperson - har opnået et overordentligt frodigt analyserum, hvor fokus har været på fænomenet (tekststemmen) og objektet for dets iværksættelse (de tre værker). Ikke med det sigte for øje at lave en reduktionistisk sammenligning mellem teori, værk og virkelighed - men netop, ved teoriens hjælp at åbne op for forståelsen af forholdet mellem *fænomen* og *udtryk*, samt mellem værk og læser, sådan som fænomenet viser sig i sig selv, og tilbyder os denne åbning: ikke mindst i kraft af den i tekststemmen interne dialektiks åbenhed.

Den autofiktive analyse af fortællerens intime/tilslørede relation til forfatteren er i vores undersøgelse således erstattet af en æstetisk, dialektisk dybe, idet analysen af den espedalske stemme i nærværende speciale ikke bliver en undersøgelse af jegstemmens nærvær (*immediacy*) - og overensstemmelse med virkelighedens "Tomas", der viser Espedals litterære jeg som "ham selv", men netop i stedet tilføjes aspektet om dette litterære jeks skæbnetone (den æstetiske distance) som tekststemmefænomenet centrale omdrejningspunkt heri.

³⁸ Dog kun en *delvis* ignorering, idet vi som set i analyserne, i om end meget begrænset omfang, faktisk *har* berørt visse paratekstforhold, som eksempelvis forsideillustrationerne på de originale norske udgivelser - netop ikke i det ærinde at påvise et sammenfald mellem fortæller og forfatters liv og levned, men blot som understøttelse til beskrivelsen af tonens *stemningsmæssige* iværksættelse.

Et spørgsmål i denne forlængelse kunne måske være: hvad nu hvis analyseobjektet havde været et *andet* - f.eks. en Karl Ove Knausgård, sådan som dennes tekststemme kommer til udfoldelse i *Min Kamp*? Altså: hvis nu analyseobjektet havde været en *anden autofiktiv stemme*, læst fra det *samme æstetiske* tekststemmeperspektiv som i nærværende undersøgelse, men *uden* den klare *poetiske* åre - det “poetiske jeg” - som Espedals stemme i *Biografi Dagbok Brev* gestalter og lader komme til udtryk?

I forlængelse af vores analyse og dens resultater kan man måske umiddelbart antage at en Knausgårds mere uredigerede, *prosaisk gennemsigtige* (antiæstetiske) tekststemmerum, som det af flere kritikere - blandt andet Hans Hauge - er blevet udlagt³⁹, vil præsentere et mere “(selv)identisk”, og dermed svært hørbart - eller måske ligefrem udvisket? (monologisk?) - udtryk for forholdet mellem tekststemmens manifeste jeg - og den sproglige åbenheds skæbnejeg, som den espedalske stemmes markante dobbelthed mellem det umiddelbart *selvfortællende* (selvidentiske, intime) og så det emphatisk *poetiske* (åbne) skriftsprogs tonerum, rytme - og “jeg”, iscenesætter og gestalter. Humlen er, at en *erfaringsbaseret* “menneskevidenskab” netop ikke kan benytte sin teori statisk, fordi objektet for blikket *ikke* er dødt: men emphatisk *levende* - og at det er dette “liv”, som er genstand for vores æstetiske undrens dvælen. Man må tænke *med-* og *i* teorierne, hvis ikke de skal dræbe empiriens (kunstens) åbning for forståelse af os selv, og det dialektiske blik hvormed vi betragter verden, sådan som *stemmen* - i tekststemmens form, måske bliver selve *det menneskelige* udtryk for, og kongenialt undersøgelsesrum at bevæge tanken i. En tanke som vi med Horace Engdahl i spidsen har forsøgt at implementere, som udtryk for en respekt for tekststemmefænomenets æstetiske kompleksitets natur, og den Engdahl-inspirerede læsemetodes afvisning af den blinde formelgørelse af den stemmeteoretiske (akademiske) analyse. Tekststemmen, som udtryk for det allermost *individuelle* - men formelt “tomme”, ændrer således som vist den læsendes mulighedsbetingelser for at *lytte*, hver gang den aktiveres som *levende* i den konkrete læsnings skæbnefulde møde.

*

Således vil vi nu afslutningsvis erindre citatet, som vi lod indlede nærværende undersøgelse af den espedalske tekststemme i *Biografi Dagbok Brev*, idet resultaterne af disse læsninger nu - her i *skrivende stund*, synes at kaste et skæbneagtigt lys tilbage over *datidens* refererede, første møde med Espedals tekststemme, og dens tillaes intenst

³⁹ Hauge 2012:10.

poetiske umiddelbarhed. Hvad vi således nu kan se, at vi måske *også* - eller især? - blev tiltalt af i den hjerteskrærende passage med “moderkagen” fra det senere værk, *Imot naturen*, var måske ikke så meget det faktum at (jeg)stemmens rum var et autofiktivt, “selvfortalt” - så meget som at der i stemmens genuint *tekstlige* tiltales poetiske *åbenhed* fandtes et ekko af noget andet og mere, der rakte ud og berørte os: fra et rum, dybt inde i henvendelsens dobbelt dialektiske åndedræt, og - for os - nødvendige tiltale, hvis (an)svar vi nu er blevet (en smule mere) teoretisk bevidste om.

Litteraturliste

- Behrendt, Poul og Bunch, Mads (2015) *Selvfortalt - Autofiktioner på tværs: prosa, lyrik, teater, film*, Forfatterne og Daneklærerforeningens forlag.
- Ellefsen, Bernhard (2010) *Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive. Tapet, arbeidets sted og bøkene: Om Tomas Espedals 2000-tallsromaner:*
<http://www.vagant.no/a-tenke-med-handen-det-er-dette-som-er-a-skrive/>
- Engdahl, Horace (2004) *Berøringens ABC*, Arena og arkiv for ny litteratur.
- Espedal, Tomas (1990) *Jeg vil bo i mitt navn*, Eide Forlag.
- (1999) *Biografi (glemsel)*, Gyldendal Norsk Forlag.
 - (2003) *Dagbok (epitafer)*, Gyldendal Norsk Forlag.
 - (2005) *Brev (et forsøk)*, Gyldendal Norsk Forlag.
 - (2006) *Gå*, Gyldendal Norsk Forlag.
 - (2007) *Ly*, H Press.
 - (2009) *Imot kunsten (notatbøkene)*, Gyldendal Norsk Forlag.
 - (2011) *Biografi Dagbok Brev*, Gyldendal Pocket.
 - (2011-A) *Imot naturen*, Gyldendal Norsk Forlag.
 - (2012) *Ly*, Forlaget Virkelig.
 - (2013) *Birgrafi Dagbog Brev*, Batzer og co.
 - (2014) *Mitt privatliv*, Gyldendal Norsk Forlag.
- Hauge, Hans (2012) *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*, Multivers.
- Jørgensen, Dorthe (2010) *Kontinuitet og åbenhed: Tankens rejse i det uvisse i: Filosofi: 5 spørgsmål* (2010) red. Thomsen, Frej Klem og Holtermann, Jakob v. H., Automatic Press.
- Kant, Immanuel (2005) *Kritik af dømmekraften*, Det lille forlag
- Kjerkegaard, Stefan (2011) *Forfatter, fikcionalisering, og den nye modtagerkultur i: Fiktionens forandringer, Tidsskriftet Spring, nr. 31/32* (2011) red. Barlyng Marianne et. al., Forlaget Spring.
- Ngai, Sianne (2007) *Ugly feelings*, First Harvard University Press
- Nielsen, Birgiite Steffen (2002) *Den grå stemme*, Forlaget Arena
- Rösing, Lilian Munk (2012) *Stemme i: Litteratur - Introduktion til teori og analyse* (2012) red. Kjældgaard, Lasse Horne et. al., Aarhus Universitetsforlag.
- (2013) *Strindbergs vrede stemme:*
<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/kok/article/view/15894/13757>

Resumé

“*Stemmens rum*” iværksætter en undersøgelse af den *litterære stemme*, som den gestaltes og kommer til udtryk i Tomas Espedals *Biografi Dagbok Brev*. Espedals værker, begyndende med nærværende trilogi, er som oftest blevet karakteriserede som selvbiografiske - og i denne forlængelse er stemmen oplagt blevet læst som specifikt *autofiktiv*, når dens intime henvendelse er forsøgt beskrevet. Dette speciale stiller spørgsmålet om hvad der sker, hvis man i stedet læser stemmen heri, ikke (blot) som et autofiktivt udsagn, men netop som en virkelig, *æstetisk* henvendelse udgående fra tekstkroppens lydløse rum? Dette gøres gennem tre separate analyser af de tre ovennævnte værker, med udgangspunkt i Lilian Munk Rösings analytiske forståelse af tekststemmen som et *æstetisk fænomen*, med mål i sig selv - sådan som hun funderer dette litteratursyn i Horace Engdahls stemmeteoretiske hovedværk *Beröringens ABC*, som vi derfor vil lade den begrebslige dialektik bygge op omkring; med Sianne Ngais følelses- og affektteoretiske begreb om tekstens *tone* i *Ugly Feelings*, som fundamental dialogisk samtalepartner.

Abstract

“*Stemmens rum*” (*The room of the voice*) launches an investigation of the concept of literary voice, as it takes form and comes to be heard in Tomas Espedals *Biografi Dagbok Brev*. Beginning with the aforementioned trilogy, the works of Espedal has often been described as autobiographical, and the voice within it being read as specifically *auto fictious* when describing the intimate contact to the reader, this voice embodies. This thesis poses the question of what happens if instead we read the voice of the text, not (just) as an auto fictitious statement, but as a real living voice of its own from within the aesthetic body of the fictional text? This is done through three separate analysis of Espedals three novels, based on Lilian Munk Rösings analytical understanding of the literary voice as an aesthetic phenomenon, with an intrinsic value of its own as she ponders this literary view on Horace Engdahls *Beröringens ABC*, a theoretical work of which we will likewise let the conceptual dialectic be founded upon; with Sianne Ngais emotional and affective theoretical concept of literary *tone* in *Ugly Feelings* as a fundamental dialogical partner of discussion.