

enten vi ser det fra hovedpersonens eller forfatterens side. Dikterstemmen i Jas eksperimenterer med en ny romanform som kan ta opp i seg kvinnespråkets problem. Det samme kan vi si om forfatteren – Kari Bøge. Denne eksperimenteringen har ikke resultert i fastlåsing av det kvinneliges betydningsmuligheter ved å skape en særegen kvinnelig form med endelig definerte særtrekk. Snarere dreier det seg om eksperimenteringer med uttrykk og fortellerform som kan ta opp i seg følelsesmessige grenseerfaringer basert på gjenkjennelse og identifikasjon. På en mesterlig måte har Kari Bøge lagt kjønns spesifikke kvinnelige erfaringer til grunn for sin form, erfaringer som sjelden kommer til uttrykk i tradisjonelle romaner.

Litteratur

- Bovenschen, Silvia: «Is there a Feminist Aesthetic?». I Gisela Ecker (red.): *Feminist Aesthetics*. Boston, 1985.
- Bøge, Kari: *For alt jeg vet*. Oslo, 2000.
- Kari Bøge: «Den uenighet en måtte bære på». Kari Bøge i samtale med Merete Morken Andersen. Upublisert.
- Penr, von der Druce: «Seriotikk og feminisme». I *Skriftserie for litteraturvitenskap*, nr. 1, 1990.
- Iversen, Irene: «Feministisk litteraturteori». I Kittang, Linneberg, Melberg, Skei: *Moderne litteraturteori. En innføring*. Oslo, 1993.
- Goldman, Jane: *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 1999.
- Kittang, Atle: *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromaner frå Sult til Ringen sluttet*. Oslo, 1984.
- Lagercrantz, Olof: *Fra Helvete til Paradiset. En bok om Dante og hans komedie*. Oslo, 1965.
- Mühleisen, Wenche: «Kvinnelig erfaring & filmspråk». I *Norsk medieskrift*, nr. 1, 1994.
- Paget, Birgitta m.fl. (red.): *Kvinnor och skapande. En antologi om litteratur och konst tillägnad Karin Westermann Berg*. Malmö 1983.
- Paglia, Camille: *Sexual Personae*. London 1991.
- Rich, Adrienne: *Of Woman Born*. Norton, New York, 1976.
- Showalter, Elaine: «Mot en feministisk poetikk». I Kittang, Linneberg, Melberg, Skei: *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo, 1991.

Frå: Norsk litteratur årbok 2001
 red. Hans H. Skei/Einar Lønnebo,
 Samlaget, Oslo, 2001.

Lars Sætre

MODERNITET OG HEIMLØYSE

*Det moderne dramaets ironi:
 Form og tematikk i Namnet av Jon Fosse*

Innleiing

I Jon Fosses andre drama, *Namnet* (1995), er det handlingsmessige, tematiske og formale utgangspunktet at eit ungt par som ventar barn, midlertidig er utan høveleg tak over hovudet. Difor oppsøker dei jentas foreldreheim like før nedkomsten. Dette blir i verket kimen til ei drøfting av både eksistensielle, familiære, temporale, språklege og formale problematikkar, som alle rører ved modernitetens vilkår, i tilværet som i kunsten, på seint 1900-tal.

I ei lesing av dramaet skal vi i det følgjande ta for oss nokre av desse emna, med vekt på forholdet mellom form og innhald. Den formale vinklinga vil ta utgangspunkt i Peter Szondis teoriar om det «kriseråka» moderne dramaet. Til belysing av delar av tekstens innhaldsgehalt hentar vi impulsar frå Th. W. Adorno. Bakgrunnen for desse tilnærmingane er ein hypotese om at *Namnet* arbeider med eit stoff (det indre, det sjelelege, det personlege) som i si utforming dreg verket i ei oppløysande retning. Men samstundes peikar dramaets øvrige formale særdrag – som freistar å fange inn og gi struktur til verkets andre sentral-tematikk: fortida – mot ei skjør form for samanheng. Den gir lovnader om ei «meining», som motsett arbeider for ei slags gjenoppretting, jamvel om den dramatiske forma også er truga, men ikkje gjort om inkje hos Fosse. I dette komplekset etablerer så dramaet også ein tredje tematikk, ved at det òg stiller spørsmålet om namnas, språkets, formas funksjonar i menneskelivet.

Den prekære motseiinga, men òg balansen, mellom *oppløysing* og *restaurasjon* er iaugefallande hos Jon Fosse. Spesielt er det òg at verket blir verande i ein slags «formal-tematisk balanse» utan altfor omfattande innslag av subjektivt-episke verkemiddel. Men nokre er der, og særleg eitt trekk er spesielt moderne, subjektiverande og episerande: Den restaurerande formspråklege tendensen i teksten arbeider i retning av ein fast komposisjon (som altså blir utfordra undervegs), og viser såleis tydeleg ein dramatikers subjektive møte med å få det framstillede universet til å hengje saman.

II Transcendens og sein-moderne einsemd

«I den Nye verda heiter det-å-vere-menneske: å vere einsam», skriv Georg Lukács.¹ Denne einsemda framstiller Fosses drama i det unge parets situasjon, som blir gjort til sjøve sinnbiletet på den moderne erfaringa, jamvel om verket paradoksalt nok har fokus på både kjerne- og generasjonsfamilien. Just slik som Lukács talar om den moderne einsemda som den «transzendente[...] Obdachlosigkeit»,² lar Fosse dei få, handlingsdrivande elementa grunne seg på at paret før nedkomsten er utan tak over hovudet, og difor må søkje foreldreheimen.

Til forskjell frå modernitetens nytids-menneske stod dei tidlegare slutta, integrerte kulturanes individ i naturlege, transcendentale og vesentlege samanhengar med livsverda, seier Lukács.³ I det moderne er menneskets samanheng med verda blitt til ei vinkling, eit perspektiv, eit utkast eller eit prosjekt. Det viser oppsplittinga og avstanden mellom subjekt og subjekt, og mellom subjekt og objektverd. Avstanden blir forsøkt minskt ved å *skape* ei ikkje «reelt» eksisterande bru, ein samanheng, eit mønster i tilværet. Dette er ei forkunsta skaping – ei subjektiv tilføring av samanheng, eksistensielt som kunstnarleg. Av denne grunn er *romanen* det moderne si fremste kunstform, der alle utsyn, prosjekt og mønster kan få eksistere som det dei er: subjektive utsyn, relative optikkar, anten dei er å finne hos den einskilde romanpersonen, hos romanens forteljar, eller i forfattarens like subjektive, komposisjonelle grep. Men, som Peter Szondi framhevar,⁴ også i den moderne *dramatikken* – det vil seie den ikkje lenger klassisk «naturlege», einskaplege og absolutte sådanne, men dei «kriseprega» formene frå Ibsen, Strindberg, Tsjekhov, Maeterlinck og Hauptmann av – også dér finst episering og subjektivering. I det moderne dramaet er dei tidlegare absolutte, naturlege og (i Szondis forstand:) frie samhengane innanfor ein «nåtidig mellom-menneskeleg handlingsgang»⁵ brotne, og krev episering. Historiefilosofisk krev seint 1800-tal nemleg plass for nye tematikkar (fortida og menneskets psykologiske indre), som den eksisterande dramaforma ikkje hadde rom for. Slik må den moderne forma opne for «forteljing» og bruk av episerande og komponerande middel – det fortidige og det subjektivt indre kan berre berettast, ikkje framstillast ope i dramaet.

Dette har just med det moderne menneskets einsemd å gjere. Den finn vi òg i Fosses drama, der den er endå meir intensivert og tingleg enn

hundre år før. Det er ei einsemd gitt av fordunkla band til ting og hendingar i fortida, og til tidas forløp. Den er òg kommen til av brot mellom menneska og med eiga livsverd, og genererer bilete av indre smerte og liding. Og den er gitt av eit uklart forhold til tida heretter. Men einsemda er òg samfunnsmessig produsert. Fosse legg seg tett opp til Henrik Ibsens «kriseprega» moderne drama i valet av form. Også Ibsen lar fortid og indre psykologi vere tema i samtidsdramatikken (men dekkjer til berettarstrukturen ved meisterlege funksjonaliserings- og ledemotivteknikkar, noko vi òg ser i eit visst monn hos Fosse). Å framstille den moderne einsemda i eit drama er nødvendig, ikkje berre for Ibsen på seint 1800-tal, men òg for Fosse på seint 1900-tal, ikkje minst fordi nettopp dramaet tradisjonelt er ei form til handsaming av mellom-menneskelege tilhøve i ein handlingsgang i nåtid. Men i framstillinga av den historisk spesifikke einsemda på seint 1900-tal tvingar det seg fram både oppsplitting i ulike subjektive utsyn og eit subjektivt komposisjonelt grep, men òg seriar av kvernande repetisjonsstrukturar (om lag som horisontale «spiralar» som «borar» seg gjennom teksten). Alt dette i samverknaad gjer dramaet ikkje berre til ei moderne, men til ei *sein-moderne form*. Hos Jon Fosse gir dette i *Namnet* ein paradoksal skapnad av komposisjon og seriell gjentakning.

III Formspråk og eksistens. Samanstilling

Namnet er ein gjennomkomponert heilskap av to ytterstilte akter (1 og 3) som speglar kvarandre, og ei sentral 2.-akt, som i spørsmålet om språkets funksjonar i menneskelivet, har tematiske band til dei to andre. Ut over dette har dramaet to sentrale tematiske felt: fortida og sjelslivet åt karakterane. Deira indre kvalitetar, forhold til einannan og kva som styrer kvardagen deira, kjem fram i motivisk kvernande, affektive, men klisjéspråklege, «tingleggjorte» repetisjonsstrukturar. Desse skal vi vende tilbake til seinare. Men fortidstematikken blir i utgangspunktet handsama gjennom det kompositoriske heilskapsgrepet som m.a. *aktstrukturen* er ein del av. Den sentrale midtakta med Jenta og Guten har eit heilt anna motivisk og diskursivt preg enn dei andre aktene. Den er ein dialog mellom dei to, som i særleg grad er både eksistensielt og (i mangel av betre ord:) «språkfilosofisk» innretta. Men om emne og samtale er annleis, er likevel ikkje midtakta utan band til dei to ytterstilte aktens speglende forhold til einannan.

Den spekulere strukturen er interessant i seg sjølv. Den er speglende ved at dei to yteraktenes motiv og tema blir «formidla» til kvarandre ved kanalisering gjennom midtakts fokus på menneske og språk. Men dermed oppstår ei spørsmål om denne ytre dramastrukturens status. Er dette formspråket menneskeleg og fenomenalt forankra i dramatisk tvingande tilhøve som bind dei til karakterane som er i samhandling og dialog med kvarandre? Er det – i stort – ei figurering (ein spegelfigur), eit tilført og forma mønster, der delane er lausrivne frå menneskeleg eksistens, og fungerer i forhold til kvarandre som erstatningar – substitusjonar, metonymiske forskyvingar? Det er vanskeleg å ta fullt ut stilling til dette. Det einaste som er «nytt» eller «annleis» i 3. akt i forhold til førsteakta, er at Faren og Jenta endeleg møter kvarandre, og at også Jenta og gamlekerasten Bjarne igjen møtest. Men desse elementa er så grundig førebudde gjennom belysing av kva Faren veit om svangerskapet, og av kva forhold Bjarne og Jenta har hatt før – så vel som gjennom midtakts drøfting av namn og nammas funksjonar – at noko eventuelt nytt i 3. akt ikkje framstår med nokon grad av differens.

Difor er 1. og 3. akt ein repetisjonsstruktur, der den siste er ei forskyving, metonymisk sidevegs, av den første, som dermed blir substitusjon med variasjon, som arbeider for å gripe og halde fast noko menneskeleg vesentleg. Spørsmålet vi stilt – fenomenalt forankring, eller figurleg substitusjon? – blir aldri fullstendig avklart i dramaet, ikkje på noko nivå. Det er eit av dramaets grunnleggjande karakteristika. Nettopp det same spørsmålet, *mutatis mutandis*, er det nemleg den vesentlege samtalen mellom Jenta og Guten tek opp i midtakta. Der er spørsmålet om namn som eksistensielt forankrande eller fritt figurerende kraft hovudfokus i dialogen. Heller ikkje her svarar verket konkluderande på problemet: Om dei kan vere ein eksistensiell samanheng mellom namn (språk) og person (silk Guten openbert meiner⁹). Eller (som Jenta synest å meine) om dei er slik at namn og dei nemnde kan vere utan bindingar, stå i umotiverte, ikkje-grunn-givne relasjonar, og at òg namn seg imellom kan substituere einannan og flyte fritt.

Dramaets prekerer balanse – både mellom form og innhald, og mellom restaurasjon og oppløysing – kviler nettopp i dette. Midtakta «overtyder» t.d. om at Guten «språksyn» er «det rette», fordi han openbert er så medlemmeskeleg og verdset kva dette universet måtte ha att av eksistensielle samanhengar. Men den tydeleg skapte, kunstnarleg til-

førte komposisjonen av ein spekulær akstruktur kan bidra både til å understreke og å sei tvil om eventuelle eksistensielle samanhengar mellom (form)språk og substans. Komposisjonen er m.a.o. ikkje fullt ut grunnitt i ein fenomenalt forankra, mellom-menneskeleg samanheng: Den er nettopp figurleg, figurert. Så jamvel om den samlar, gir form og heilskap, og tilfører ein tilsynelatande samanheng som kan erstatte den inntrafne mangelen på transcendentale tak-over-hovudet, er den samstundes like fullt nettopp substitusjonell. Den bind ikkje eigentleg, gir ikkje eksistenstielt ankerfeste. Den kan òg oppfattast som umotivert.

Ikkje mindre komposisjonelt markert er *Namnets* inndeling i *opptrinn*. Trass i dei kanskje mest umiddelbart sanslege, rytmiske repetisjonane av motiv som gir dramaet preg av å bestå av hortsonale, spiral-liknande figurar, er verket på den andre sida handfast inndelt i høvesvis *syven* (1. akt), *tre* (2. akt) *og syven* (3. akt) *opptrinn*. Repetisjonen av motiv, som vi seinare skal sjå ikkje er «intensjonalt» eller «humant» forankra, og som undergrev dei personale eksistenssamhengane, står altså andsynes nok eit symmetrisk, nærmast arkitektonisk, kompositivt grep: opptrinnsforma. Jamvel om også denne er ein figur, syner dette ein merkbar subjektiv vilje til å halde verket saman – til å *ramme-stille*, å komponere og å *gi* form, til skilnad frå å *ta* form gjennom *side-stillande* akkumulasjon. Men igjen: Eintydig er dette ikkje, for strengt tatt er heller ikkje opptrinnsstrukturen forankra i karakteranes livssituasjon. Både akt- og opptrinnsform er openbert tilførte komposisjonelle figurar, som begge er særkjenne ved dette dramaets subjektiverte, «epj-serte» eller «vinkla» form.

Dei tre nivåa vi har berørt så langt (namne- og (form)språketmaet, opptrinns- og aktforma), har opna opp ein problematikk som i utforminga er særreigen for dette dramaet. Men samstundes er den ein variant av spørsmålet om saman- eller sidestilling av element i dramatekstens uttrykk, eller, sagt annleis: Verket motstiller to typar av repetisjonsstrukturar – ein heilskapsbyggjande og ein nivellerande (ein «metaforisk») og ein «metonymisk»: hhv. samansittlande og sidsittlande) – noko som får avgjerande verknad på måten karakterane framtrer i dramaets univers på.⁷ I dramaets heilskapsbyggjande form blir m.a.o. tre nivå kopia saman i indre referanse, men krefte på desse formgivande nivåa er i paradoksal (eller «ironisk») indre motstrid med einannan. Vi har sett at problemet i den tematiske drøftinga av språket forankrande vs. figurativt substituere og forskyvande krefter i akt 2 samstundes

blir kopla med kontrasteringa av ei repetitiv-spiralalknande figurering av motiv vs. ein handfast arkitektonisk vilje i samansettinga av opptrinnet (ein subjektiv, komposisjonell instans). På samme tid blir problema på desse nivåa kopla til spørsmålet om ein aktsstruktur som inviterer til å forstå dramaet som grunnfest i dramatisk tvingande, mellom-menneskelege utvekslingar, men som òg kan framstå som ein metonymisk-forskyvande spegelfigur.

Kva konsekvensar har denne særreigne problematikken i verket? Med denne internt refererande og overlagra strukturen oppnår dramaet å halde spørsmålet om grensa mellom form og innhald oppe. For den tematiske språkdørlinga i midtakta er, har vi sett, tett sammanvoven med komposisjon og formdrag, heilt frå tekstens detaljar og opp til heilskapen i den. Verket oppnår òg å kasse så vel språkeleg-formalt som eksistensielt lys over seg sjølv som dramaform ved utgangen av det 20. hundreåret. Endeleg oppnår det, med si besinning på ei mogleg, kontekstuell, eksistensiell forankring for det seine 1900-talismenneskets språk- og formverd, å halde dette synet i ein skjør balanse med det allernativet som blir tillagt minst like stor vekt, og som vi skal nærme oss etter kvart: Språket og dei formale særdraga er i ferd med å lausrive seg frå meningsfulle, mellom-menneskelege samanhengar, og trugar, med sine figurerte krefter, med å fungere over hovudet på dei lidande karakterane. – Til vidare utforsking av dramaets problemfelt må vi nå først gå inn i og nærlese den viktige akt 2, der det unge paret drøffar namn.

IV Den sentrale 2.-akta

Den eksistensielle samanhengen vi anar første gongen spørsmålet om namn til barnet blir tematisert i akt 2 (av Jenta), blir òg snart broten (dét også av henne) og gir nytt rom for labilitet. Guten roar Jenta med heimen dei skal klare å byggje og innkomma dei nok skal få, og ho spør brått: «Men har du tenkt på kva barnet skal heite» (58). Trass i at han ristar på hovudet, bestemmar Jenta seg i ein augneblink på dei nære ting. «Vi har jo [...] Vi har jo noko til barnet» (58), seier ho, og viser til barneløyet i veska si. Eit lite bel er ho «entusiastisk», jamvel. Men så, på ny lek ho til å skulde Guten for å ha svike henne. Ho viser til eit brot mellom dei sidan Guten ikkje reiste med henne på bussen ut til foreldreheimen, men først kom etter med bilen då han hadde tid, osv. Slik sèt teksten eit scenario av heimleggering og tilfru, i motsetnad til det radikale brotet

og distansen som altså òg eig roin mellom dei to. På ny blir så spørsmålet om namn til barnet, og om språk allment, tematisert i denne akta, først ordlaust av Jenta: «Du [...] Du» (59), dinst av Guten: «Skal eg seie det / *Ho nikkar* / Du / har vel tenkt meir på / kva barnet skal heite / Var det det du skulle spørje om / *Ho nikkar, ser mot guten, han ristar på hovudet* / Far din» (62). Guten avsluttande anakolutt her peikar mot framhaldet hans om Faren litt seinare («Og mor di har ikkje sagt til far din / at du skal ha barn» (64) – noko Jenta på den staden nektar for). Av desse og andre referansar til Faren kan vi lese at Guten erfjermer familiestrukturen her, og at han – før eit namn kan hittast på eller hentast inn frå tanke, tradisjon, eller språkets frie repertoar – er langt meir opptatt av dei grunnleggjande eksistensvilkåra barnet vil få. Først ut frå dei kan han tenkje på høveleg namn. Jentas far, meiner openbert Guten, vil spele avgjerande inn på desse vilkåra (om ein denne Faren «sjølv» ikkje er seg denne rolla bevisst, jfr. nedanfor).

Men Jenta held på sit, i gjentakingar av det fritt tilfeldige, *ubrunder*: «Men barnet må jo heite noko / Barnet må jo ha eit namn / Noko må jo barnet heite [...] Barnet må jo heite noko / Det går jo ikkje an [...] at det ikkje heiter noko» (62f). «Eit namn må jo barnet ha / Alle må jo ha eit namn / Vi må jo finne på eit namn» (63, *ei passim*). Når dialogen blir til diskusjon om dei skal *kalle opp* barnet eller nokon eller ei, er Guten *før*, medan Jenta er *imot*. – Oppattkalling er på eitt vis repetisjon som forskyving til noko sekundært og erstattande, til eit «anna» av noko opprinneleg. Men på ein annan måte, slik Guten ser det, kan oppattkalling òg beverke permanentens og stabilitet i ein tradisjon, slik han førstiller seg at (gode) kvaliteter ved slekt og forfedre kan først vidare til eige barn. I dette ser vi tydeleg ambivalensen i språkematikken. Jenta på si side er imot ein kvar oppattkalling. For henne må namnet vere friskt mogleg, vere ein meir «uforankra» repetisjon enn Guten versjon av namne-gjentaking.

Dei respektive, prinsipielle standpunkta blir endeleg formulerte i dialogen: «Guten: Barnet er jo ikkje født emmo // Jenta: Nei men vi må jo bestemme oss / for eit namn / før barnet blir født // Guten: Vi må vel sjå barnet først / Det må jo få eit namn som passar» (68). Guten forståing inneber her eit minnetisk språksyn, der representasjon, referensialitet, ekspressivitet og eksistensiell forankring i tilhøvet mellom namn og foryndom kan vere mogleg. Det er på den andre sida like tydeleg at Jentas forståing inneber eit språksyn der nemningar einast kan vere «funk-

sjonelle» og «vakre», og er utan bindingar eller tilvisingar for øvrig. M.a.o. oppfatar Jenta namn som *simulacra* – språkelement som òg er i stand til fritt å *skape* «røyndommar». Motivert i den indre referansen mellom verkets ulike nivå av kontrastar og paradoks gjeld desse prinsipielle synspunkta, *mutatis mutandis*, også for språk allment, så vel som for verkets dramatiske formspråk. Spørsmålet om dramaets ulike framstillingar av språk, namn og formverk, blir aldri endegyldig avklart i *Namnet*, og er eit vesentleg, ibuande paradoks eller «ironisk» trekk ved det.

Ein må lese teksten til endes for å sjå implikasjonane av Gutens neste namne-replikk – og Jentas: «Guten: Det må bli Bjarne // Jenta: Ikkje tull» (69). Først då syler komposisjonen for «avrunda heilskap» også for den i utgangspunktet merkelege Bjarne: På slutten, medan Guten er på rommet, tek Jenta og Bjarne erotisk opp att forholdet frå ungdomsåra. Etter å ha høyrte hint og nysse om Bjarne i akt 1, har Guten tydeleg forstått konsekvensane – om vi altså legg vekt på replikken hans her i akt 2 om at «Det må bli Bjarne»: Barnet, skulle det bli ein gut, må under alle omstendigheter omstende heite Bjarne, sidan Jentas relasjon til ungdomskjæresten er den som mest sannsynleg vil sikre, også ut frå Farens ønske. Jenta (og bak henne: Faren) sitt val mellom Guten og ungdomskjæresten synest for Guten tydeleg å vere avgjort alt her. Difor vil namnet Bjarne høve best ut frå den familiarere konteksten barnet vil vekse opp i. I denne lesinga er Gutens namne- og språksyn framleis (i vid forstand) mimetisk. Men Jentas syn på forholdet språk/røyndom er heilt utan motiverande samanhengar og bindande substans. – Variantar av dette paradokset er det vi møter att på nivåå for strukturering av akter og opptrin, som vi alt har diskutert. Men som vi skal sjå, gjer paradokset seg òg gjeldande i motseiinga mellom *Namnets* to uforenlege formspråk: På den eine sida den komposisjonelle, byggjande repetisjonen, som finst i den spekulære akstrukturten, i opptrinns arkitektur, og i dei indre referansane mellom overlagra nivå. Og på den andre sida: Tekstens sidevegs kvemmande, scienelle repetisjon av motiv.

Til Gutens og Jentas prinsipielle syn knyter det seg òg nokre replikkar om namn og tilvære, som antyder korleis livets elende kan bli ført vidare gjennom generasjonane, og gir blikk på motseiinga mellom foranking og flyktighet. Dei talar om Jentas far, og Guten seier: «Eg trur ikkje far din likar meg // Jenta: Han verken likar eller ikkje likar deg [...] // Guten: Han snakkar ikkje til meg / Han seier han / Er han svollen /

seier han [sic] / Og han har ikkje spurt kva eg heiter // Jenta: Vi skal ikkje vere her lenge // Guten: Nei / Han ser mot henne / Du [...] Eg tenkjer på barn som ikkje enno er fødde» (72f: vår utl.) For Faren tyder Gutens namn ingenting – for *han* kaislar det ikkje lys over det indre, dei psykologiske og sjelelege eigenskapane, eller over karakteren hans; slikt bryr Faren seg knappast med. Det gjer det derimot, ser vi, til dei gradar for Guten, som erfarer just det same i forholdet mellom seg og andre, som han omtast at barnet skal måtte oppleve mellom seg og dei det skal vekse opp med. Det vil bli ein tom eksistens, ei livsuthalding, ikkje ei meiningfullt, byggjande livopphald. Og Jentas respons er i tråd med det vi alt har etablert. *Hø* fokuserer på det flyktige i tilværet, utan omtanke for substansielt bindande relasjonar mellom kontekst, topografi og medmenneskeleg miljø, og indre identitetskvalitetar.

Det er etter dette Guten kjem med sine reflekterte, om ein spekulative, førestillingar om eit «englespråk». Han ser for seg verksame samband mellom ufødde, levande og døde. Han har òg tankar om openberande transparense mellom ytring, og indre, sjeleleg kvalitet. Sekvensen om «englespråket» og den umiddelbart påfølgjande holkten (om turen bort til den forblåse Haugen) som avsluttar akt 2, skal vi vende tilbake til og kommentere litt seinare. Men så langt har vi sett at spørsmålet om eit eksistensielt, fenomenalt samanhande univers, med identitetsbyggjande relasjonar mellom livsverd, menneske, form og språk, og spørsmålet om namnas og teiknsystemas egne figurerte, språkeleg-formale kretser, blir halde opne også gjennom den vesentlege dialogen i midakta i dramaet. Akt 2 har dermed tydelege tematiske band til verkets to andre akter. Men med sine uforenlege språksyn har den òg relasjonar til paradoksa som knyter seg til både opptrinns- og aktform. Slike spørsmål «*vi*» *Namnet* etter alt å dønnne halde opne for oss.

V Fortida og andre tids-aspekt

Paradokset mellom ei eksistensiell meining med feste i menneskeleg røyndom, og ei sjølvgenererande figurativ, formalt-lingvistisk skapt «meining», melder seg òg når vi nå skal lese korleis dramaet handterer forholdet mellom einsemnda åt karakterane og verkets dunkle fortidsreferansar. Eit motivert forhold mellom fortid(ige hendingar) og nåtid finst i Bøssens moderne, men «kriseråka» samtidsdrama, som bearbeider det tradisjonelle dramaet gjennom funksjonalisering og ledemotiv. Eit

slikt motivert forhold vil overtyde om ein fenomenal, menneskeleg røyndom. Tilstandar og situasjonar vil vere framstille i kategoriar av (i det minste andyde) årsaker og verknader, og problem og relasjonar vil kunne rettast opp gjennom bevisstgjerling og menneskeleg inngriping. Det er denne «kriseråka», moderne forma Jon Fosse veljer seg som utgangspunkt i *Namnet*. Men det er nok ikkje berre slike menneskelege samanhengar verket antyder; det dreier seg òg om noko anna. Lat oss først drøfte dette spørsmålet ved nedslag på nokre motiviske, temporale og karaktermessige samanhengar.

Alt tidleg i første akt blir fortida introdusert. Både medan Jenta går åleine i foreldrelieimen og saknar Guten,⁸ og då han er kommen etter, fokuserer verket på tre *familiebieter* i stova. Motiva er avfotograferte for mange år sidan. Andsynes biletet av seg sjølv som lita, tenkjer Jenta at ho stelt «ikkje var noko vakker barn» (9f, 14). Underforstått gjennom ein anakoluth («Og det blir nok ikkje», 14), overfører ho dette på sitt eige barn, ut frå førestillingar om generasjonar og arv. Dermed er denne familiens forståing av fortida som generator av åk, liding og forbanning i nåtida, etablert. Det andre biletet, brurebiletet av Jentas foreldre, får ho til å uttale – «*oppgritt*» – at «Eg skjønner ikkje / at dei har brurebilete [sic] sitt framme / Dei har jo berre krangla / Eg hugsar heller ikkje at det hang der før // *Kort pause* // Sikkert syster mi som har hengt det opp / Ho vil at alt skal vere så bra» (15f). Biletet eller fortidsframsstillinga talar m.a.o. ikkje sant for Jenta. Den fortida ho kjenner, dunkelt formidla i orda hennar, er konfliktfull, uvennleg. Dette varer ved også i nåtida, slik Jenta opplever det, utan at den minste Systemas stadige mellomkomstar kan føre til forsoning i familien. Uvisst kva i fortida som kan ha motivert dette, er familiemedlemmene nå langt på veg blitt ein annan frammande og uforsongle. Dei lever i ein brotets eksistens.

Det tredje biletet blir kommentert like etterpå: «Guten: [...] *Spørjande Syster* di // Jenta: Den eldste // Guten: Ikkje ho som bur heime // *Jenta risar på hovudet*, *Pause*» (16). Pausen, og dei elementa vi alt kjenner, blir talande her. Den søstera det er snakk om nå, er ikkje den forsoningsorienterte, men den andre. Det amar oss at vi står overfor eit ope sår i familien, skapt for lenge sidan av eitt eller anna med denne eldre søstera. Dette blir stadfest langt ut i akt 3, på ein stad vi skal siere fullt ut, og deriti som nok eit døme på tekstens evne til å strukturere sine trådar og motiv, og til å *andyde* motiverte samanhengar.

Jenta	Ja har de høyr noko frå Amny
Mora	Vi fekk kort
	Eg kan finne kortet
Jenta	<i>Mora</i> kjem seg på krykka, går over golvet, bort til skjenken, dreg ut ei skuffe, blar seg fram til eit kort
Jenta	Det hadde vore kjekt å få irette hennar igjen
Systema	Ja
	Får håpe ho snart kjem heim
	<i>Mora</i> tar kortet med seg, går og rekker det til Jenta, ho ser på kortet, les, rekker det til guten, han ser på kortet, les
Jenta	<i>spørjande</i>
	Lenge sidan ho var heime
Mora	Ja det er lenge sidan
	Eg trur ho kjem heim til sommaren
Systema	Har ho sagt det
	<i>Mora risar på hovudet</i> , <i>Irrtert</i>
Jenta	Du berre trur det
	Du kan ikkje berre tru slikt
	<i>Guten</i> vil rekke kortet til systema, men ho risar på hovudet, han legg det ned på bordet
Mora	Ja kanskje har ho sagt det
	Iin gong i telefonen
	Eg hugsar ikkje
	<i>Det</i> bankar lenge på døra
Systema	<i>riser seg opp</i>
	Må vere Bjarne
Jenta	<i>riser seg</i> ho òg
	Eg kan gå ut
	(99f, vår uth.)

Den vekta verket tematisk har lagt på generasjonskonfliktar – og på konfliktar med dunkelt opphav i fjern fortid, genererte vidare nedover i slektsledda – lar oss her ane at ikkje berre Jenta har problem i fellet mellom familiens og eige ønske om kjærleikspartnar (Bjarne vs. Guten). Også eldstesøstera Amny har ein gong i fjern fortid komme i klamme, mellom primært Farens krav og eige ønske. Det valer ho så har gjort, har ført til endegyldig utestenging frå familiens heimlege sfære. At dette spørselet frå fortida framstår som eitt av dei ulækjelege nåtidsproblema, understrekar på ny korleis denne familien så å seie lever av, har seg generere av, eit åk frå fortida, av framandgjering, isolasjon og uforsongle haldningar til ein annan. Trass i Moras og Systemas tidvise, men krampaktig imøtekommande vennesete.

Problemet er imidlertid at fortidsdimensjonen blir etablert og koda

for oss nettopp i form av *bilete*. Det inneber for det første at det er ei fortid som er frosen, blitt til stein, så å seie, ei fortid som har låst seg, og som lever vidare på ein tingleggjort måte. For det andre er nåtidsversjonane av fortida fleire, og uklare; dvs. det er uklart for den enkelte, og for lesaren, kva som er sant og kva som er løgn av tilvisingane til fortidas hendingar. Men dermed blir, for det tredje, den motiverte samanhengen som bileta kan antyde mellom identifiserbare fortids-problem og karakteranes nåtids-vanskar – dvs. eit grunnlag for eksistensielt forankra, menneskeleg inngripande handling for å løyse ei krise – til ubunden «samanheng», for den er i framstillinga like mykje gitt som ikkje-motivert og kontingent.⁹ Såleis er det *ikkje*, som i Ibsens samtidsdrama, ei verd som kan heilast eksistensielt og mellom-menneskeleg som møter oss, der det transcendentale taket og rommet på ny kunne oppstå straks menneska makta å bevisstgjere seg om fortida, straks skjeletta ramla ut av skapa og livsløgnene og fortrengingane vart avslørte og slik kunne få lækje sjelas indre sår. Fosses verd *kan* ikkje heilast og givast forankring i ein slik mellom-menneskeleg eksistens. Så trass i dramaets tendens til motiverande å forankre karakteranes kår i fortidig fenomenverd, kan verda hos Fosse berre subjektivt og episerande skapast på ny og på ny: i karakteranes ulike blikk og tolkingar av fortida, og ved kunstnarleg (forkunsta) tilføring av kompositoriske verkemiddel, som kan *antye* ein temporal og motivert samanheng. Hos Fosse er difor spørsmålet om sanning, i dette høvet i relasjon til fortida, *utan* svar, for det finst berre sporadiske høve til fenomenal forankring for karakterane. Difor finst det òg berre sanningar, utsyn, optikkar, som ikkje kan bli forsonte under ein himmel – eller eitt (familiært) tak.

Blant *dei andre fortidstilvisingane* finn vi òg éi som gjeld Jenta sjølv (som heiter Beate). Her òg har Faren spela ei sentral, autoritær rolle. Han har maktfullt rydda opp i ugreie, stilt krav, og tukta. På dét viset er det òg at Beate framleis er velkommen i huset; ho har føyd Faren – på nær i det valet av livspartnar vi er vitne til (Guten) då teksten byrjar og heilt fram til då Bjarne blir (re)introdusert. Etter at jamvel Mora har freista føye Faren ved å vise til kor lite «enkel» Beate er å ha med å gjere, møter vi Beates dunkle fortid:

Mora Nei Beate er ikkje så enkel
Faren Beate
 Mora nikkar

Nei det er ho ikkje
Slett ikkje
Mora Det var jo du som henta henne
 Den gongen
 Då dei ringde
Faren Ja
 Dreg ordet ut
Mora Kva var det eigentleg som skjedde
Faren Nei ikkje snakk om det
Mora Men var det ikkje
Faren Ja ja
Mora Nei du vil aldri fortelje meg noko
Faren Det er ikkje noko å fortelje
Mora Ja du hjelpte ikkje mykje til
 med å oppdra ungane
 Faren sukkar
Faren Eg er trøyst
Mora Bryt han av
 Ja ja (89f)

Og så er både referansen til dette minnet, til ei mogleg oppklarande belysing av det, og samtalen mellom ektefolka på ny over, alt utan spor av forsoning. – Kvifor slik? Fordi desse karakterane manglar eit språk å forholde seg til fortida som stoff i – unnateke Guten, ikkje minst fordi han les bøker. Vi kan nå slå fast at den strukturen som repeterer seg, også omfattar gjentakning av eit betent forhold til Farens krav og ønske, andsynes omsynet til egne begjær, val og livsførsel for barna. Dette gjeld altså begge døtrene, både Anny og Beate, som i sine løysingar til slutt veljer hhv. å motsetje seg og å tilfredsstille Faren. Men det er ikkje berre ei gjentakning av eit eksistensielt far/dotter-forhold vi står overfor, det er òg ein struktur der dei to døtrene gjentek kvarandre innanfor ei sidevegs, metonymisk forskyving.

På den eine sida arbeider difor dramaet for så å seie å gi søstrene ei motiverande fortid i ein eksistensiell samanheng andsynes foreldra. Denne kunne vere byggjande og meningsfull *nå*, fordi premissane *då*, om enn såre og urettvise, kunne leggje grunnen for ei handlingsinngriping og ei mellom-menneskeleg løysing i dag. I dét tilfellet ville det gjentatte forholdet mellom Faren og dei to døtrene utgjere ein *heilskapsbyggjande* repetisjon i dramaet, forankra i eit framleis meningsfullt univers. Men på den andre sida framstår nå den uløyste (og språklause!) relasjonen mellom Faren og døtrene, og døtrene imellom, òg som ein

repetisjonsstruktur i ein *sidevegs* dimensjon, her faktisk òg som spegel-figur,¹⁰ utan eksistensiell forankring. Repetisjonen går då over hovudet på karakterane; dei er ikkje lenger fenomenal styrande, men blir styrte. At dette òg er ein funksjon av at dei manglar eit språk å handlere livva sine i, vil det vere meir å seie om, om litt. Men på dette punktet ser vi tydeleg korleis dramaet vaklar mellom (metaforisk) heiskapsbygging og (metonymisk) sidevegs, seriell forskyving.

Også *den siste typen fortidsritvising* syner ein språkfattig karakter. Vi tenkjer på alle referansane Jenta gjer til at ho «tåler ikkje å vere her» (t.d. 54), og på alle dei repeterte replikkane om at «Alt kjem tilbake», «Alt blir som det var» og at «Eg kan ikkje vere her» (57). Dei affektive reaksjonane Jenta får i foreldrehelimen, ytrar seg i gjentakningar av slike klisjéar, og får henne ikkje til å vende seg fullt ut til Guten i nåtida, med tanke på framtida: Han blir gjennomgåande skulda for ikkje å bry seg, ikkje å ta vare på henne, ikkje å høyre etter når ho snakkar, og for heller aldri å fortelje henne noko. Dette trass i at lesar og publikum tydeleg ser Guten sjølvstende, evna hans til omsorg, innpassing, og empatisk forståing. Også slik dukkar fortida opp i dramaet som ei einaste forståing. I tillegg til dei fastfrosne, men ambivalente foto-bileta, melder fortida seg berre som *forsteinings affekt* og *klisjémakari*. For karakterane manglar eit språk andsynes fortida, ja temporaliteten i tilværet i det heile. Slik står vi att med ei rekke innebygde referansar til ein fortidig problematikk. Men kvar gong dramaet arbeider i reining av å opne for motivrande og forankrande samanhangar i fortida for nåtid og framtid, blir desse potensielle eksistenssamanhengane støtt brotne. Vi får difor samstundes kjensla av å bli ståande att med umenneskelege, ikkje-fenomenale repetisjonsstrukturar, som ikkje evnar å løyse mellom-menneskelege kriser og problem ved motivert inngripande handling av korkje karakterar eller dramatkar i eit eksistensielt, meningsfullt rom.

Repetisjonsstrukturane er difor ambivalente. Dei er paradoksale eller «ironiske» figurar. Slik er det med det speglende forholdet mellom Faren og hhv. Anny (som har følgt viljen sin og er blitt utestengt) og Beate (som til slutt veljer ungdomskjærasten Bjarne, farens favoritt, framfor den medmenneskelege Guten). Også far/dotter-forholdet vender m.a.o. tilbake i dette dramaet, men ikkje – i det minste ikkje fullt ut – som innsikt eller kime til oppklaring, forsoning eller forståing. Tilbakevendinga skjer *også* som repetert, metonymisk forskyvvd figur. Slik ser vi korleis eit tematisk felt, fortida, i dette dramaet trugar med å

gjere seg fri frå dei framstilte menneskelege samanhengane, og å nefelle seg som ein del av den formal-lingvistiske strukturen i verket. Slik er det òg med den treledda strukturen av forkludra kjarleksrelasjonar vi har identifisert, som alle ber menneskeleg ugreie, krangel og jiding i seg. Det gjeld forholda mellom Faren og Mora, mellom Anny og hennar unemnde, og mellom Beate og hennar to moglege partnarar, Guten og Bjarne. Alle desse, kan det hevdast, er repetisjonar med variasjon, av eitt og det samme, ein menneskeleg-familjar, eksistensiell samanhang, der karakterane slir med eit genererande åk som dei ikkje blir kvitt. Men desse repetisjonane er også serielle, sidevegs, og av ein art som går over hovudet på karakterane og alt som menneskeleg er.

VI Fornspråk og dissensinasjon. Sidesetting

I hesinga av nokre fornspåklege strukturar og fortidsstematikken har vi funne at *Namnet*, trass i uavklarte paradoks (fenomenal eksistenssamanheng vs. språkleig-lingvistisk røyndom), arbeider omhyggeleg med å gi form til dei ulike (og subjektivt disparate) røyndomsutsnitta som det dveler ved. Desse som oftest to- og tre-ledda, speglende eller paradoksalte motstille figurane dannar ei mekbart, om enn tveydig, mønster i dramaet. Ved å «halde verket saman» og gi det struktur høyrer dei til dramaets kompositoriske sjikt. Denne «formingsviljen» representerer eit vesentleg subjektivt utsyn, ei vinkling, som arbeider heilande og forsonande overfor eit forsoningslaust univers. Slik har dramaet ei skjør meining og dannar ein samanheng. Det gir ein gjenopprettande impuls, òg ved at Fosse går inn i og forsøker å bearbeide ei «datert», men framleis til ein viss grad anvendeleg form. – Men mønstret vi har identifisert, opptrer, som vi såg, òg som figurar av metonymisk, sidevegs forskyving – oppløysande, over hovudet på karakterane og livsverda deira. Dette blir endå tydelegare når vi nærmar oss det andre sentraltemaet – den indre einsemda, den sjelelege og psykologiske tilstanden åt karakterane. Stoffets «form» eller «struktur» er her ytterleggåande og kvalitativt annleis enn vi har sett meiningsskapande døme på hittil. Repetisjonsstrukturane som sjel og psykologi, hugliv og kropp hos karakterane er vovne inn i, gåt over deira medvit. Repetisjonane skil meiningssfull eigenkanke og sjølvkjensle frå deira i utgangspunktet berande karakterar. Langs denne tematikken styrer dramaet i heilt anna lei. Det rettar seg mot si eiga tingleggjerande oppløysing,¹¹ bl.a. ved at språket

som karakterane talar sitt indre og personlege i, er blitt framandt for dei og overstyrer dei gjennom dei *tinglege* preget det har.¹² Lat oss studere dette ved å gi kommentarar til framredande motiv innanfor dette kom-plekset.

Heilt frå Jenta og Guten i byrjinga av dramaet utforskar foreldrehei-men hennar, og vidare gjennom den viktige andreakta, der dei drøftar sentrale emne i relasjon til språk og barnet dei ventar, triv Jenta til sta-dig repeterte, krasse åtak mot Guten for at han «*ikkje bryr seg*». Dei ver-kar overflatiske og fordomma; dei er kjemeteikna av ureflektert *auto-matikk*. Dei blir rykka bort frå å kunne vere ytringar om indre kjensleliv, haldingar og etiske livsmønster, for overalt ser vi nettopp at Guten bryr seg, med evna hans til refleksjon, sjølvstende, eigenvilje, og omsorg; Jentas skuldingar stemmer beint fram ikkje. Som ein metallisk spiral snor desse leitvane formuleringane seg gjennom teksten, gjentatt på ny og på ny, men inngår ikkje i noko grip-ande, menings- og medvisfor-mande mønster. Her møter vi utelukkande sidevegs melonymiet, ikkje samstundes ein samlande, heilskapsbyggjande intensionalitet. Slik går denne og fleire andre repetisjonsspiralar på tvers av det kompositorisk totaliserande mønsteret vi alt har analysert. Dei arbeider tvert om for å løyse dramaets humane intensionalitetar og mening opp.

Det er altså ikkje til å sjå bort frå at lesaren/tilskodaren tydeleg «*veit betre*» enn det pålydande verdet som ligg i Jentas skuldingar. Guten har t.d. tenkt grunding over kva namngiving og språk er. Heile verket igjen- nom blir han òg karakterisert som ein *lesande* person: *Han les bøker*, i motsetnad til *familiens bruk av aviser*, som *dei einast blar* igjennom. M.a.o.: Guten les for å få eit innvendes forhold til det han les om, dan-nande. Han les ikkje for å bli pirra eller tilført ytre stimuli. Kor grunne Jentas skuldingar er, går ytterlegare fram då vi i 3. akt er vitne til *auto-matikken* som materialiserer seg idet ho og Bjarne tek opp att forholdet sitt. Det består i *fingerkliding og kroppskontakt* i sofaen. Og forholdet undergrev tydeleg hennar skuldingar mot Guten om ikkje å bry seg. – Lesaren «*veit òg betre*» andsynes ein annan variant av å bry seg i dette dramaet. Gong etter gong skjler det at *Faren totalt overser Guten* – her bryr *Faren* seg ikkje i det heile. Slik fungerer han som ein klar, negativ kontrast til den vordande barnefaren.

Jentas ureflekterte, automatiske reaksjonsmåte, som gjentatt og gjentatt årar seg likt ein spiral gjennom verket, har som språkhandlingar eit oppe brot mellom ytring og menneskeindivi. *Språket går på tom-*

gang hos Jenta, ho *triv* til det, utan å *merkje* det på noko individuelt, sjølvstendig vis. Denne repetisjonsstrukturen lar språket gå Jenta forti – *men det talar med hennar stemme*. Heilt manglar ho eit språk å hand-tere sitt sjelelege og psykologiske indre i, så vel som å gripe fortida (si) i, for å bearbeide den, og gliere den til eit handlingsretta grunnlag for å meistre nåtid og framtid på. Eit misforhold mellom indre kjensleliv og språkleg ytring som dette kan kanskje best karakteriserast med Th. W. Adorno sine nemningar i kommentaren til Becketts drama *Endgame*.¹³ Der er *kjenslene og tanken* bli «*andregrads material*», *materielle* fenomen. Dei er blitt «*reint språk*», «*rein forma*», utan indre samband med menneskeleg ontologi eller eksistens. Tendensen er klart til stades i Jentas språkbruk hos Fosse. Slik *oppløyser språket seg som saman-hengande*.

I den type dramaskrift Beckett og dei spiralprega repetisjonane hos Fosse representerer, har det inntruffe noko *katastrofal*, som er blitt *unt-seieleg* og berre på ein utiutrekkeleg måte kan *minnast* (jf. analysen av fortidsstilvisingane). Men det katastrofale *blir ikkje utsagt*, fordi språk og mening ikkje heng fullt ut ihop lenger. *Subjektet*, som heilskapsin-tenderande i ein meiningfull samanheng, er blitt «*likvidert*», som Adorno seier det. Subjektets ontologi er blitt redusert *ad absurdum*, dvs. til *repetert språk*, som går på tomgang. Repetisjonsspiralen er dermed ei form for *seriativitet*, og er som repetisjonsform¹⁴ langt meir ytterleggå-ande og kvalitativt annleis enn den byggjande, som vi såg på tidlegare. I eit serialisert, medvisberøvande språk går tida, historia, på eit vis tapt for mennesket, fordi medvita er ute av stand til å *førstå* historie, i *Marn-nets* tilfelle personleg fortid. For Fosses karakterar framstår tempora-liteten som historia sine ytre resultat. For dei har den fenomenale, men-neskeleg innhaldsfulle historia falle bort. *Historia og temporaliteten er blitt tingleggjorde*; dei går på tomgang i form av «*reint språk*» som berre repeterer seg sjølv, utan karakteranes fenomenale medverknad.

Her er vi ved eit kjernepunkt i *Marnnets* forhold mellom innhald og form. Karakteranes subjektive reaksjonar er *avleide*, dvs. objektivr produserte (av noko anna enn av karakterane «*sjølvve*») over hovudet på dei, men ytrar seg i dei og gjennom stemmene deira. Sjølvve innhalder i det menneskelege fell bort og blir til formdrag, og er ikkje ei fenome-nal, ontologisk basert, indre sjeleleg medvit. «*Medvitet*» er *blitt til imi-tasjon*, til rein automatikk, innstilt på umiddelbar gratifikasjon (som i den typen automatisk «*kjærleik*» Jenta og Bjarne realiserer i sofaen):

Slik er det Jenta reagerer når ho umiddelbart skuldar Guten, om og om igjen, for ikkje å bry seg, for ikkje å høyre eller når ho talar, for ikkje å snakke med henne. Tilsvarende er det gitt repetitiv automatikk i Farens «omsorg»: Han viser gjentatte gonger til, og triv til slutt *automatisk etter lønnehøka* når han som far skal forsørgje dottera, som han høyrer snart skal føde barn. Sjela og dei indre i mennesket slår om til *innemerkelig sentimentalitet*, ikkje berre i Jentas evinnelege skuldingar og Farens ubehjelpelige omsorg, men òg hos Systema som gong etter gong formidar til Guten korleis Jenta har stått i med Bjarne, korleis tilhøva har vore mellom Faren og Mora, osv. Det eksisteriselle meningsbortfallet blir børt med *materialitet i Namnet*: Når ikkje anna er å gjere eller å seie, står dei «kommunikative» *reiskapane*, tinga alt: Den gjentatte kverninga på *kortstokken og kortspellet* som slår ihel tid, og det repeterte fokuset på *krykka* som beverkar rørsle i rommet. Livet er blitt uskandert, berre vedvarande – ein innhaldslaus, fortløpande flyt av til-stades-verting-i-familien (til skilnad frå familie-samvære).

Materialiseringa av tilværet eller meningsbortfallet ligg òg i den byrjande *paralyssen* som *Namnet* repetitivt spinn på. Mora evnar knapt å gå lenger, berre med møde kjem ho til buikken, for der å stå ihel tida med lauspreikande sladder. Einast med møde når ho andre høgda for «å kvile» – eit kroppsorientert ord som er gjennomgåande repetert i teksten. Og berre med møde kjem ho seg ned trappa att. Også Faren strevar med tilstivnande kropp; også han er utlevert ein eksistens der kroppen krev kvile, på ny og på ny repetert i dialogen – som òg kvernar om og om att på *kroppsvæken* dei er utsette for. Smerten er sentral i tilværet. At dei har kropp, merkest gjennom verken i den. Tilsvarende gjeld *kroppsfunksjonane*. Ikkje berre kvild og soving, men òg eit vedvarande fokus på mat og drikk står sentralt – så karakterane kan slepe seg igjennom nok ein kveld, nok ei natt, og nok ein dag på arbeid. Vi står andsynes *individets desintegrasjon*. Eit brot har inntruffe mellom sjølvet å det viljande, handlande og meningsskapande subjektet, og det som ikkje lenger er del av eit slikt subjekt. Dette andre er ein *forvalla materialitet*, som blir etterlikna i det identitetslause språket som talar ved sida av karakterane, men i deira replikkar. Dette språket gir ikkje mimeistisk gestaltning av indre, intensjonal sjelfylde, berre direkte, utvendig imitasjon. Jamvel all kranjinga er automatisk, tingleggjort. *Samfunnet* talar her over dei involverte, med menneskets stemme. Men denne repetisjonsforma tyder på ein koningens, ein tilfeldighet i dialogen. Replikk-

skiftet er ikkje som i det klassiske eller moderne dramaet lenger relatert til autentisk mellom-menneskelege relasjonar. Det er ein spiralliknande, seriell, «evig kvernande» gjentakingsstruktur. I denne forstand er situasjonen i *Namnet autonom* – laustriven frå det menneskelege, og uavhengig av karakteranes intensjonar.

Innanfor denne oppløysande krafta i *Namnet* står vi att med det Adomo kallar «*der biologiske individer*», eller «*kroppanes staher*», som inneber at karakterane anten er døyande eller regredert til tidlegare eksistensstadium – jfr. Bjarne og Jenta mot slutten. Det som ein gong var *individerum*, ein udeleleg heiskap, er blitt til objektivert materie, til framandgjort ting. Det som måle finast av kjærleik i denne situasjonen, framstår som *infantiliserte relasjonar* til den og dei Andre. Etter ein eigen, umenneskeleg og framand systematikk dannar altså det tingleggjorte språket sine kvernande spiralar av repetisjon gjennom heile teksten. Dette opnar for innblikk i eit særtekk ved eit seinmoderne drama som *Namnet*. I forholdet mellom restane av menneskeleg situasjon, og avleidd, automatisert språk, er vi viine til nok ei omfunksjonering: *Eit innhald* (det menneskeleg indre, sjela, kjenslelivet, og menneskas psykologi) er her i ferd med å *medfelle seg som form* – idet det blir til objektivert, tingleggjort, usoggeleg repetert språk. Omvendt formulert: Paradoksalt nok er det ei bestemt form for *sidévægs, serielt-repetitivt språk* (det språket vi analyserer i denne bolken) som her er i ferd med å bli «*tematisk*». Det dreier seg ikkje (lenger) om den fenomenale, eksistensielle, situasjonsbundne og intensjonalt motiverte, indre menneskeligheten.¹⁵

Endå fleire, repeterte motiv peikar mot tingleggjort situasjon og karakter. *Moras latter*, som fyller ut ubehagelege tomrom og pausar, er eit slikt motiv, og inga reell affektiv utladning, som kunne ført til ny, autentisk dialog. – Turane som ulike karakterar gjer fram og tilbake til *butikk og kiosk* er eit anna slikt overflattisk innslag, utan gitt føremål eller nytte. – Alle *tydane* frå tersklar, eller frå trakkninga opp og ned trappa, knirk og slag i døra, og stega i den eine eller den andre retninga – alt dette er så usoggeleg innvevd i dialog og scenetivisingar, at desse motiva jamvel blir dramaets paradoksale kjenneteikn på nettopp «samtale» og «samvære». Desse menneskelege formene blir så sterkt knytte til objekta materielle kverning at dei humane aspektet ved dei blir bort til fordel for materiens trykk. Samtale og samvære, tanke og mening blir til sekundære fenomen – dei er ikkje lenger primært menneskelege.

men avleide av tingas automatiserte dominans. Samværsformene *reproduserer* seg over hovudet på karakterane, men bokstaveleg tala som ytringar i det tingleggjorte hopehavet dei har. – Tilsvarande gjeld mengda av *anakoluthar*. For å gjere det gjentatte strukturelementet med brått avslutta replikkar eksistensielt meiningsfullt på einkvar stad det opptrer, trengst på éi side vidtgående tolkingsaktivitet. Alternativet er å sjå dei avkutta setningane som «aborterte», utskorne frå den mellom-menneskelege sfæren, og omgjorde til laustsvevande språkbrotkar. Dei er noko karakterane einast kan trive til utan intensjonal styring. – *Kroppsklåinga* på dramaets siste sider, endeleg, syner som motiv korleis kjærleik geberdar seg i dette universet: reint materielt, som tingleggjort «fenomen». Hangen til *materialisert relasjon* menneska imellom er gjentatt fleire stader i siste akt, som antydning, som mulighet, og til sist som realisert i ei dyrisk «akt» i sofaen. Når Guten er dregen bort, og Bjarne har fått sitt og stikk av, etterlet «akta» Jenta så einsam, så einsam. Ho sit att som biologisk kropp, heimlaus, og nå også partnarlaus (i det minste til Bjarne kjem att etter meir dyrisk kjønn). Infantilisering, regresjon, materialisering:¹⁶ Vi er vitne til reduksjonen av subjektet og det mellom-menneskelege, til objektivt produserte ting. Vil avl vere neste stadium?

Alle motiva vi har studert i denne bolken, eig rom i ei spiralliknande, seriell (metonymisk) repetisjonsform, unndregen motivert menneskeleg intensjonalitet. Dei er *førekomstar*. Dette inneber ein kraftig reduksjon av fenomenalt liv. I dette perspektivet må vi kort utdjupe synet vårt på den drøfting av «generasjon» som *Namnet* legg opp til. Ovanfor handsama vi dramaets tydelege vekt på «generering» og «generasjonsstruktur» under bolken om komposisjons-figurar i *Namnet*. Det dreide seg om ledda av forkludra kjærleiksrelasjonar i to generasjonar (med opning òg mot ein tredje, representert av det kommande barnet): tilhøvet Faren/Mora, tilhøvet Anny/hennar unemnde, og tilhøvet mellom Beate og dei to moglege partnarane hennar. Guten og Bjarne. Som komposisjonelle figurar, dvs. som subjektive freistnader på overgripande samanbinding, er det òg råd å lese dei øvrige «genereringselementa» i verket: korleis karaktertrekk, problemstillingar og relasjonar reproduserer seg vidare utover i generasjonane (jfr. parallellane mellom den stivbeinte Moras og den gravide Jentas *mødesame stavring*, mellom Moras og Jentas opplevingar av at karane *aldri har noko å fortelje* dei, mellom Farens og Jentas *sdrande aggressivitet*, mellom det ufødde bar-

net og Guten i *spørsmålet om å «vere velkommen»* (er barnet velkomme av barnemora? av Faren?; er Guten velkommen av Faren i Jentas heim?)).

Saka er likevel dén at i lys av dei serielle repetisjonsspiralanane som vi nå har analysert, og som også vev «genereringsmotiva» inn i seg, blir valøren av «generering» i dramaet også ein heilt annan: Her undergrev teksten seg sjølv. Den blir ironisk. For alle generasjons- og genereringsmotiva høyrer like mykje inn under den objektiverte, tingleggjerande repetisjonsstrukturen; dei syner beint fram ein openberr tendens *til ikkje-fenomenal degenerering, til avhumanisering, og til avontologisering*.¹⁷

VII Emblem og «englespråk»

Det finst eit vesentleg språkmotiv i 2. akt, samt dramaets eige, gjennomgåande emblematiske motiv, sjølv merket på problematikken i det og som det ber i sitt indre, som det står att å kommentere. Desse motiva skal få avrunde drøftinga av den prekære formal-tematiske jamvekta og det ironisk-paradoksale, sein-moderne formverket: balansen mellom oppløysing og samlande, gjenoppbyggjande mening. Begge motiva ser vi som funksjonar av det historiefilosofiske problemet vi byrja desse refleksjonane med: Det dreier seg om motseiinga, på alle nivå i verket, mellom å byggje «heim», og å vere kasta ut i «heimløyse» i det moderne. Vi ser den i gestaltinga av menneske og univers, og av form og tematikk.

Lat oss byrje med emblem-motivet. Emblemet er eit serielt repetert, topografisk motiv i *Namnet*: «Haugen» og dens naturlege og meteorologiske særkjenne. Etter Jentas innleiande skuldingar mot Guten, just då dei har drøfta temaet om heim og heimløyse (staden Jenta spring ut frå, men ikkje kjenner seg heime på), dér møter vi denne topografiske staden for første gong:

Guten	Det var ganske fint her ute Alt er så berrt Alle knausane Lyngen Og vinden Og ute bak øyane er jo opne havet
Jenta	Ja

Guten Og huset til foreldra dine ligg fint til
i ly bak ein knaus
Jenta *litt glad*
Vi kallar det for Haugen
Guten Ja
Jenta Og når det storma skikkeleg
pla [*sir*] vi gå opp dit
Då tok vinden så hardt at det var vanskeleg
å halde seg på beina
Guten Kanskje vi kan gå bort dit seinare i dag (13f)

Staden er forma som eit høgdedrag, bortanfor knausen som vernar huset, og er dermed, ulikt sjølve heimen, utsett for stormkast, vêr og vind – Vestlandskystens typisk horisontale rørsler. Men staden er òg forma i ein vertikal dimensjon. Det er ein haug, som «stig opp av» landskapet under seg (og slik er knytt til det). I dette utgrunnelege skjeringpunktet mellom loddrett og vassrett er det Haugen og hendingane der finn sin stad. Sitatet viser slike hendingar m.a. som ei perspektivering, eller eit utsyn *ut over* heimens stad, i eit blikk som freistar å formidle nettopp mellom vertikalitet og horisontalitet. Havet, og alt det inneber, kan skodast just frå denne paradoksale, både rotfeste og forblåсне Haugen.

På ny dukkar Haugen opp ved slutten av 2. akt (etter samtalen om språkets funksjonar, dei ufødde, levande og døde, som vi straks skal komme til). Eksplisitt blir fødselen her forventa å kunne komme i gang akkurat ved eit besøk til Haugen. Denne kommande hendinga går, som antydd, inn til kjernen av spørsmålet om menneskets eksistens som heimhøyrande eller heimlaust, som namngitt gjennom motivering og tilknytning, eller som namngitt ved fri disseminasjon. Igjen merkar vi oss aksane for utstrekning og rørsle i Haugens topografi – hhv. den horisontale og den vertikale:

Guten Eg trur ikkje vi er velkomne her
I alle fall ikkje eg
[...]
Jenta Kvar skal vi elles gjere av oss
[...]
vil muntre han opp
Skal vi gå ut
bort på Haugen kanskje

Då skal du få merke vinden
Kort pause
Vi snakka jo om det
Skal vi gjere det
Guten Men det er mørkt og regnar
Jenta Vi kan gå dit likevel
Guten Ja
Jenta Og viss eg går
kan det jo hende
at fødselen
kjem i gang
[...]
Mora Og frå Haugen kan de jo kanskje sjå
ein båt eller to ute på havet [...] (79–81)

Haugen er her på ny staden for utsyn og perspektiv, for ei anna luft, og (kanskje) for ettertanke. Igjen er det òg ei løfting her; staden kan muntre opp, ja, gjere ny. Vi merkar oss atter retningane. Rørslene er dels utprega sidevegs: vinden bles på menneska her; båtane seglar langs ein horisont langt der ute, og gir aningar om eit høve som kan finnast til å komme ut av ei utvegsløyse, bort frå ei fastlåsing. Kanskje òg til ei heimløyse. Men Haugens perspektiverande attributt er dels òg supplerte av hindrande fenomen: Det vertikalt hamrande regnet (og skyene) står ned over den som freistar å sjå, til liks med mørkret, stappande tjukt og tett.

Mot slutten av 3. akt dukkar Haugen opp for tredje gong. På ny blir vi minna om det vêrharde ved denne utgrunnelege topografien: storm og blest. Men just som denne sidevegs, opnande, forandrande og lausrivande rørsle er angitt, knyttest motsette motiv til den. Nå blir det forankrande ansvaret åt foreldre i å «generere» barn tematisert. Men òg Jentas feste i heimen ho spring ut av, blir tematisert: «Mora: // Og no skal du bli far / Guten nikkar, ser ned»; «Mora: // [...] Det er lenge sidan du var heime sist» – og så igjen: «Mora: // [...] Ja her ute blæs det alltid [...] Ja her ute er det vêrhard»; og så Faren: «Ja det er ei god stund sidan / sist du var heime / Du skal vel vere her ei stund / no» (92–94; vår uth.).

Det emblematiske ved Haugen ligg i at nokre av dramaets kjerne-spørsmål, tematisk som formalt, er til stades i motivet samstundes. Ved repetisjon av emblemet held teksten ved lag eit medvit – men p.g.a. den *serielle* repetisjonen nettopp aldri som samanheng eller transcendens – om dei uforeinlege rørslene mellom forankring og oppbrot. Haugen

isceneset motseiingane mellom heimehøyrse og heimløyse, mellom menneskeleg motivering og forankring i ein fenomenal kontekst, og ei sidevegs, ubunden, fritt opnande drift (i alle tydingar av ordet). Men slik framstår også Haugen, med si rotfesting og si forskyving på éi og samme tid, som eit embleme for dei to motsette og uforeinlege innstillingane i språket og i benevnelsens verd, som Jenta og Guten drøfta i 2. akt.¹⁸ Men Haugen er òg emblemet på heile dramaet *Namnet* sitt formaltematiske dilemma og skjøre balanse. Som til sjuande og sist både munnar ut i, og skriv seg frå, det uløyslege paradokset mellom forankrande, samanhengskapande gjenoppretting, og forsvinnande, avhumaniserande oppløysing. Dette står som ein utvegslaus språkleg, formspråkleg, og kunstnarleg *impasse*.

Spørsmålet er om det *kan* finnast løysingar. Gutens spekulative språkrefleksjonar på slutten av 2. akt vil vere ein stad å søkje svar på dilemmaet kring språkets uforeinlege dimensjonar («forankring» og «forskyving»), som vi nå har sett så vel dei unge som dramateksten sjølv markere. Kva språk er det Guten grunnar på? – Jau, i mangel av eit språk å bruke set Guten her fram den forsonande *draumen om*, eller òg det aldri empirisk etterprøvbare *minnet om «englespråket»*: Språket som ein gong for lenge sidan moglegvis *makta*, og nok ein gong kanskje *vil kunne*, binde saman all tid og alt rom, ånd og kropp, alt menneskeleg og alt naturleg. Heilt frå unnfangelse av, til liv, over livsboge, og til jordisk død og evig åndeleg sjelerom. Dvs. *det språket som* – i motsetnad til språket mennesket og kunsten støtt baksar med i modernitetens «falne» verd – *ikkje har måtta skille nemning* (meddelling, benevnelse) *frå nemnt* (det meddelte, benevnte):

Guten: Du [...] Eg tenkjer på barn som ikkje enno er fødde [...] Ja eg har tenkt / at det finst ein stad der barna / er samla før dei blir fødde / der barna er i sjelene sine / Men dei snakkar likevel med kvarandre / på sin eigen måte / i sitt eige englespråk / Guten ser mot jenta, smiler / Og dei lurer følt på kvar dei kjem til å hamne / For det bestemmer dei jo ikkje sjølv / Og så blir det bestemt kvar dei skal / For det eine barnet etter det andre / blir det bestemt / Eg skal til Norge / seier så eit barn [...] Og så blir det bestemt for eit anna barn / Eg skal til India / seier så det barnet / Og eit barn som ønskte å komme til Sverige / det kjem til Finland [...] Eit barn som gjerne vil bu i by / endar opp i ei bygd / Og først når det barnet blir vakse / får det så endeleg bu i ein by / Og alle er barna spente på / korleis foreldra deira kjem til å vere / Du så spente dei er [...] Og alle guar dei seg vel til fødselen / For det å bli født er ikkje enkelt / Det er vanske-

leg / det / Og korleis kan vel ikkje foreldra / komme til å vere [...] Og korleis kan vel ikkje barnet komme til å sjå ut [...] Og eit barn kan bli fattig / eller rikt / Fint eller stygt / Du kor spente dei er / Og alt der inne i magen merkar jo barnet / korleis foreldra er [...] Ja barnet merkar / om det likar foreldra eller ikkje / om foreldra har stemmer og sjeler / som det godt kan like / eller ikkje / Kort pause / Slik er det [...] Barnet er veldig spent / Eg kan merke kor spent dette barnet er / på å få sjå korleis vi ser ut / På å få sjå / korleis den verden [...] det kjem til ser ut [...] Det er spent på å få sjå / kvar nettopp vi held til / Korleis vi ser ut og er [...] Alle dei ufødde er i ein himmel / der alle dei ufødde er / Der er dei ufødde rolege og spente / Du så spente dei er [...] For dei ufødde er jo òg menneske / Slik også dei døde er menneske / Skal ein vere menneske / må ein tenkje menneska / som alle dei døde / alle dei ufødde / og som alle dei som lever no [...] Var ikkje det fint [...] Eg blir så / Bryt seg av (73–79).

Denne forsonande refleksjonen plasserer all temporalitet, alt og alle i samanheng i ein transcendental topos, ein altomgripande «heim» eller «himmel». Fosses drama kallar denne samanhengen «sjeleleg»; i *sine* språkfilosofiske spekulasjonar kallar Walter Benjamin den «mental».¹⁹ I den samanhengen er «englespråket» fullt og heilt «integrert». Nemnt og nemning er ikkje som to skilde delar. Dei er ein udifferensiert ontologisk-epistemologisk totalitet: ein besinnande tenkjekunnskap som er og blir til idet tinga i interaksjon med menneska utseier seg sjølv i språk, dvs. idet dei blir nemnde i ei nemning som *ikkje* er instrumentell.

Både Fosses drama og Benjamins spekulasjonar føreset at det «etter» denne «idealtilstanden» har inntruffe eit Fall, eit Brot, som har skilt meddelling frå meddelt, og dermed det mentalt-sjelelege frå det reint språkleg-lingvistiske. Slik er eit av subjektets store problem blitt å måtte bruke språket som instrument, til å vere benevnelse eller meddelling på noko som nå er blitt til åtskild Annethet. Dette Andre er nå einast det avgrensa og innsnevra rommet som subjektet er i stand til å sanse og å uttrykkje gjennom si namngjevande handling. Det meddelte (det benevnte, det nemnde) er dermed ikkje lenger ein uproblematisk totalitet; det er truga av å måtte vere ein funksjon av det lingvistiske språkets objektiverande, tingleggjerande instrumentalitet (meddellinga, benevnelsen, nemninga). Slik blir det meddelte truga, det blir farga av å vere berre eit utkast, ei subjektiv «retting», eit «prosjekt», eit perspektiv, eller eit blick. Utan reelt samanhengsskapande forsoningspotensial.

Men dette er jo ei grovskisse nettopp av tilstanden i det seinmoderne. Fosses drama lar Gutens subjektive refleksjon stå som ei

besinning om, eit atterhald for, og som (einast) eit utkast til – det for- og framtidsspeikande minnet om eit alternativt være. Eit være som med sitt potensial gjer karakteranes (og vår) sein-moderne situasjon så uendeleg fattig, redusert, så eindimensjonal. – Med vekt på sjelene barna er berarar av, skildrar Guten den både «personal-historiske» og den «universal-historiske» åtskiljinga som menneskelivet består av.²⁰ Rørsla her går gjennom («Fall» og) åtskiljing, til behova, ønska og dei retta begjæra som «menneskebarnet» dermed blir funksjon av, over lengten etter foreldras sjeler, den umoglege lengten etter ein «heim» som *Namnet*, slik vi har argumentert for, fundamentalt sett er ei kompleks biletleggjering av. Rørsla går òg mot lengten etter (ny) forankring, rotfesting, og den påfølgjande innsikta i at denne forankringa ikkje lenger er til å realisere. Likevel held tanken fram, og omfattar til slutt alle ufødde, alle levande, og alle døde, i ei omfanning av den sjelelege, eller med Benjamin: den mentale, eksistensen – utan åtskiljing frå ting, natur eller andre menneske, utan instrumentalitet og automatisme. – Etter denne sekvensen er det så Guten og Jenta går bort på Haugen, der dei på ny blir «offer» for utvegsløysa i den instrumentalt innretta modernitetens språk-verd: den uforeinlege samstillinga av forankring (rom), og forskyving og forsvinning (tid).

«Var det ikkje fint», spør Guten på slutten av tankerekka si, som svar på Jentas sarkasme om kvar han kan ha lese dette, og seier: «Eg blir så / bryt seg av» idet ho held fram med dei overflatiske sarkasmane. Ja, kva er det han blir? Uroleg, ute av seg, lei seg, utilpass? Tanken hans går i alle høve over i ytterlegare erkjenning av eiga framandgjerding – lokalt, eksistensielt, og historiefilosofisk – og med innforstått referanse til eige ventande barn: «Eg trur ikkje vi er velkomne her / I alle fall ikkje eg» (79). Og tru om vi ikkje også med rimelighet kan tolke spørsmålet hans om kor fine desse tankane har vore, som eit hint om Det Vakre og om kunsten si rolle i det sein-moderne: Denne handlingspraksisen – Kunsten – har kanskje meir enn noko anna blitt etla til å la menneska sanse, sjå, reflektere og få dei åtskilde delanc av tilværet til å hengje saman att, så langt og så lenge det kan la seg gjere. Dei enorme vanskane som dét inneber, er det heile dramaet i sine formalt-tematiske grunntrekk – og analysen vår her – freistar å indikere. For *Namnet* har ein heilt paradoksal, «ironisk» struktur. Det freistar å gjenopprette samhengar av mening og autentisk liv, men styrer samstundes i stikk motsett lei. Det opnar mot ei oppløysing av einkvar samhengsskapande, menneske-

leg gestus. Det styrer mot ei tingleggjering av alle menneskelege relasjonar (som i tradisjonen jo har vore dramaets primære oppgåve å diskutere og forbetre). Dette gjer verket gjennom eit språkleg repetisjonsmodus som gjer menneskas tale og handlingar til avleidde, eit modus som går over hovudet på dei, men talar i deira stemme.

Namnets struktur er på den eine sida ei kompositorisk repeterande figurering – motivert, forfattar-subjektiv, «episerande», totaliserande, skapande. Vi ser den i aktform, i opptrinnsstruktur, og i sjølvreferensielt språkfilosofisk emne i akt 2. Vi ser den òg i måten tekstens eine Ibseninspirerte tema om fortidsproblematikken er strukturert på. Alt dette gir dramaet eit gjenoppbyggjande, meinings- og samanhengsorientert preg, også i dén forstand at Fosse veljer seg ei «datert» dramaform å gå inn i og å arbeide vidare i. Denne strukturen arbeider for å forankre teksten i ein menneskeleg livssamanheng, som rett nok kan vere vanskeleg å realisere, men som i alle høve tendensielt kunne gi desse sein-moderne karakterane eit tak, ein «heim». I denne dimensjonen er *Namnet* romleg innretta, det nyttar seg av metaforiske samstillingar i figureringa. Her skriv Fosse seg inn i den i hovudsak ibsenske varianten av dei perspektiverande og episerande dramaformene, som veks fram utover mot slutten av 1800-talet, og som Peter Szondi omtalar som instansar innanfor «det moderne dramaets krise».

Men *Namnet* er på den andre sida samstundes råka av ein ytterleggjande type figurerande repetisjonsstruktur, som undergrev den overleverte dramaforma Fosse arbeider i. Det er den sidevegs, «metonymiske» og stadig forskyvande spiralen, som med kraft snor seg rundt og inn i dramaets tema om sjølvvet, menneskas indre, deira sjel og psykologi, deira hug, kropp og eksistensielle einsemd. Vi har sett denne repetisjonsstrukturen truge dei kompositorisk byggjande nivåa i dramaet frå innsida. Denne delen av verkets form lausriv dramaet frå meningsskapande samhengar i tilværet. Her blir språk og eksistens tingleg- og framandgjorde frå dei talande og tenkjande karakterane i ein slik grad at subjekta blir til avleidde fenomen. Dei framstår som funksjonar av noko heilt anna, av ein historisk-lingvistisk røyndom som er mennesket framand, og som gjer det til objekt for språket og for seg sjølv. Denne krafta i teksten lar språket gå hen over den einskilde, og likevel bli ytra med hans stemme. Dei spiralliknande repetisjonsstrukturane vi

har studert innanfor denne dimensjonen, øydelegg den dramatiske for-
mas koherens, og trugar med å gjere verket til ei reint lingvistisk eller
estetisk form. Skulle den bli endå meir reindyrka enn tilfellet er her,
ville dramaet bli til det Adorno har kalla ei «klappermaskineri».21 idet
språket i det heilt kunne opplyse seg som samanhengande. Denne
repetisjonsstrukturen er i Fosses tekst såpass sterkt framtrudande at den
som nedfelt form trugar med å gjere seg til sjølve «innhaldet», og der-
med å gjere det av med det mellom-menneskelege i dramaets tematikk.
Den er i ferd med å la verkets innhald framstå som ein formalt-lingvis-
tisk tematikk. Men dette skjer altså ikkje fullt ut, sidan verket òg har ein
motsatt tendens. Dramaet, imidlertid, står i ei ytterst skjær likevekt mel-
opp her.22

Namnet balanserer mellom «form» og «inhald», mellom restaura-
sjon av former og meining, og opplysning av einkvar meiningssaman-
heng. Det er spent ut mellom to uforenlege og uforsonlege innretningar.
Ei heimleggjering – og ei heimlyse, som ikkje berre trugar med å gjere
det sein-moderne mennesket einsamt, men som i neste omgang jamvel
kan gjere det om inkje.

Notar

- 1 Georg Lukács, *Theorie des Romans*, Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1974, s. 28.
- 2 Georg Lukács, *ibid.*, s. 32.
- 3 Georg Lukács, *ibid.*, s. 28.
- 4 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, (1956) (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965; norsk utdrag i «Det moderne dramaets teor», i Kittang *et al.* (red.), *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, 1991, s. 149-170.
- 5 Jfr. *ibid.*, t.d. kap. "Das Drama", s. 14-19 (i norsk utdrag: *ibid.*, s. 153-156).
- 6 «Jenta: Nei men vi må jo bestemme oss / for eit namn / før barnet blir født // Guten: Vi må vel sjå barnet først / Det må jo få eit namn som passar // Paire // Det må bli Bjarne», Jon Fosse, *Namnet*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1995/1998, ss. 68f. Impli-
kasjonen vidare her er at namnet Bjarne, som vil vere ei oppkalling eller Jentas tid-
legare kjærest, også ville passe betre av den grunn at Guten, idet han erfarer splittinga
mellom seg og Jenta og den vedvarande bindinga mellom Jenta og (den tidlegare)
kjæresten, ser kva eksistenssamanheng barnet kjem til å bli verande ein del av – ein
samanheng han sjølv trekkjer seg ut av på slutten, etter tydeleg å vere blitt forsmådd
av Jenta og bennar vedvarande forhold til vennen Bjarne. (Meir om dette nedanfor, i
bolk IV.)
- 7 Problemet er velkjent innanfor moderne fiksjonsprosa, og understrekar slik at Fosses
drama også med rette kan studerast i lys av dei episerande, perspektiverande og sub-
jektiverande tendensane den moderne narrative kunsten er underlagt, og av kva dette
har å seie historiefilosofisk i forståinga av dei menneskelege individet og deis livs-
verd.

- 8 Dermed blir det amyddt ein brot mellom dei to, som blir endeleg realisert på slutten av
siste akt, då guten går. Til forskjell frå dei lesnarar som legg vekt på at Jenta kan ha
grunn til å kjeme seg svikta av Guten (ho viser i replikkane sine stadig til korleis ho
meiner Guten «ikkje byr seg»), er det for meg openbert at Guten er den klart mest
«menneskelege» karakteren i verket, og den som gjennom lesing, danning og med-
menneskeleg halving evnar å ha ei reflektert forhold til eksistensielle problem.
- 9 I Georg Lukács sitt perspektiv: Like mykje som vi står andsynes ein foranka saman-
heng, står vi overfor karakterens forhold til modernitetens kontingente, empiriske
verd og konvensjonar. Dvs.: ikkje den eksistensielle foranka, omslutande verda,
men den *skapte* og den som stadig må skapast og gjenskapt for å binde saman kvar
karakters (episerande, subjektive) vinking, perspektiv, ulkast, eller prospekt.
- 10 Den komposisjonelle spegelfiguren (aktstrukturen) arbeider i delte dramaet openbert
som samansetting, i retning av heilskapbygging, totalitet, og forankring av karakte-
rar og univers i ein eksistensiell, meiningstull samanheng. Den spegelfiguren vi nå les
på karakternivå og i den temporale relasjonen mellom fortid og nåtid, arbeider også
sidevegs, dvs. opptrer òg som sidesetting, i ein mivellerande, «reint» lingvistisk,
ikkje-eksistensiell dimensjon.
- 11 Dramaets tingleggjering opplysning inneber i denne samanhengen at den typen
repetisjonsstrukturar vi drøftar i dei følgjande, ikkje er menneskeleg-eksistensielt for-
anka i den forstand dette har vore utlagt ovanfor.
- 12 Dvs. at språkets gjensidspreg dominerer over funksjonen av å vere teiken som – meir
eller mindre "transparent" – kunne vise til eit menneskeleg meiningstull innhald.
- 13 Th. W. Adorno, «Towards an Understanding of *Endgame*», i Bell Gable Cheyngy
(ed.), *Twentieth Century Interpretations of Endgame. A Collection of Critical Essays*,
Englewood Cliffs, N.J., 1969, s. 82-114 (opptr. i *Nøien vår Litteratur*, Bd. II, Frank-
furt/M.: Suhrkamp, 1961, s. 188-236). Det er inga systematisk samanhøving som blir
gjort her. Det dreier seg likevel i nokon grad om visse parallellar så vel i dramastruk-
tur som i kritisk tilgang. Det framgår dessutan tydeleg at Adorno implisitt refererer
seg til Peter Szondi sine dramastudier, som òg gir delar av ramma for *dette* arbeidet.
- 14 Den kjenneteknar for øving også andre kunstnarar i det sein-moderne, som t.d. den
serielle musikken.
- 15 Tilsvarende står vi her overfor ei tilfelle av drama-formforandring. Det nye, sam-
funnsmessig produserte innhaldet («fortida», «menneskets indre») er hos Ibsen tema-
tisk, men får (forebet)s ingen formal funksjon ut over Ibsensmeisterlege «motivtekt»-
funksjonalisering og ledernotivteknikk. Hos Fosse kan det sjå ut til at innhaldet – dei
tematiske områda (framleis fortida, og endå meir menneskets indre) – har fått langt
større formal funksjon, og nå er i *ferd med* å nedfelle seg meir og meir som «reinh»
form. Det menneskeleg indre og fortidas språkause språk framstår som serielle,
metonymiske repetisjonsstrukturar, kvernande over hovudet på karakterane, men
samstundes i detra siertme, idet dei beint fram trugar med å gjere det av med det indi-
viduelle subjektet. – På basis av Hegels teoriar om korleis det absolutte forholdet
mellom innhald og form i sanne kunstverk gjer at innhald og form står over i kvar-
andre, drøftar Peter Szondi korleis tematiserte innhald arbeider i retning av å nedfelle
seg som formelement i dramaet på eit historisk utviklingsstadium grov rekna hundre
år tidlegare venn Fosse; jfr. Szondi, *op.cit.*, serleg kap. «Überleitung: Theorie des
Säwändels», s. 74-82 (i norsk utg.: *op.cit.*, s. 165-170).
- 16 Det er ein liknande tilstand Clow i Beckets *Endgame* kallar «corpse» (der den en-
gelske språkforma får fram både at noko fundamentalt menneskeleg er gått i stykke,
at dette inneber ei lik-leggjerig av mennesket (at mennesket i ein viss forstand er
dødt), og endeleg at denne tilstanden gir dominans åt den materielle kroppsligheten).

- Jfr. dialogen om dette i Samuel Beckett, *Endgame*, London: Faber and Faber, (1958) 1976, s. 25, og Th. W. Adorno sine kommentarar til det i «Towards an Understanding of *Endgame*», *op.cit.*, s. 85f (i den tyske utgåva, *op.cit.*: s. 192–194).
- 17 Også her er eit sideblikk til Becketts *Endgame* interessant: Gamle Nagg, heilt infantilisert og regredert, redusert til kropp og kroppsfunksjonar, ligg i søplespannet og ropar på mjølkebryst og spedbarnsmat: «Me pap! [...] Me pap!» Hamm (også hos han dominerer kropp og kroppsfunksjonar – han er lenka til rullestolen og synest å vere blind) gir han dette svaret: «Accursed progenitor!» (*Ibid.*, s. 15). M.a.o.: Genereringa av nye slektsledd, av nye generasjonar, blir – med det som er att av menneskeleg protest-evne – forbanna som *progenerering*, som meir eller mindre rein vidareføring av einast kroppslighet og mødesame, lidande kroppar. Noko liknande får ein eit sterkt inntrykk av hos Jon Fosse.
- 18 For omfattande drøftingar av tilsvarende problem, jfr. J. Hillis Miller, *Topographies*, Stanford, 1995, særleg kapitla som diskuterer Martin Heidegger si tenking (s. 1–56, og 216–254).
- 19 Jfr. for dette og følgjande synspunkt: Walter Benjamin, «On Language as Such and on the Language of Man» [1916], i *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, transl. by Edmund Jephcott, ed. Peter Demetz, New York: Schocken Books, 1986, s. 314–332.
- 20 Jfr. Freuds psykoanalytiske deling i onto- og fylogenesen.
- 21 Dette skriv Adorno i tilknytning til drøftinga av Becketts dramaform (i *Endgame*): «This loss of meaning, it must be understood, undermines the dramatic form down to the innermost structure of its language. In the face of this dilemma the drama cannot simply react negatively, by grasping the remnants of meaning or its absence and making this its new substance; were it to do so, the effect would be to transform the essence of drama into its opposite. The specificity of drama was traditionally constituted through its metaphysical meaning. If the drama seeks to outlive the demise of this meaning by defining itself as a purely aesthetic form, it necessarily becomes inadequate to its substance and degrades itself to a rattling mechanism for the production of ideological demonstrations [«zur klappernder Maschinerie weltanschaulicher Demonstration»], thus becoming the vehicle of abstract notions, as is largely the case in Existentialist drama. The desintegration of metaphysical meaning, which alone assured the unity of the aesthetic structure, destroys the coherence of the traditional dramaturgical canon with the same implacable necessity evident in the general decay of aesthetic forms», «Towards an Understanding of *Endgame*», *op.cit.*, s. 83 (i tysk utg.: *op.cit.*, s. 189f).
- 22 Til diskusjonen av restaurering og oppløysing som paradoksale tendensar innanfor ein «postmoderne» estetikk og historiefilosofi, sjå Andreas Kilb, «Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne», i Christa und Peter Bürger (Hsg.), *Postmoderne. Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1987, s. 84–113.

Laila Akslen

VISJONAR, TEKST OG MENNESKEMØTE

Litteraturundervisning i vidaregåande skole

Når AFP-vimpelen blafrar bak målstonga ikkje langt unna, og eit over tretti år langt løp på rennebanen i skolen snart er over, kan det vel vere på tide å lette handa litt frå ploegen og sjå attover. Dette attersynet vert subjektivt, bygt på eigne røynsler frå eit norsk lærarliv slik det faktisk har vore. Her skal det altså handle om praksis og ikkje papir, og dei mange orda i læreplanen lar vi ligge denne gongen. Praksis har vore mest på allmennfagleg studieretning og litt på yrkesfaglege studieretningar, og i Oslo-området. Artikkelen skal primært handle om litteraturundervisninga, men i norskfaget er det mykje som skal henge i hop, meiner teoretikarane, og ein del heng jo også i hop i praksis.

Papir og praksis

I utviklinga sidan 60-åra og fram til i dag meiner eg å ha observert ein generell tendens som går ut på at læreplanane, for norskfaget også, er blitt meir og meir ambisiøse og mangslungne – og i større og større grad umoglege å gjennomføre i praksis, med det timetalet vi faktisk har til disposisjon. Og i særleg grad gjeld dette litteraturundervisninga. Samstundes har vi etter kvart fått nesten all norsk ungdom mellom 16 og 19 år inn i vidaregåande skole, og ein stor del av desse les svært sjeldan skjønnlitterære bøker. Ja, mange av førsteklasingane mine har dei siste åra sagt meg at dei ikkje les slike bøker i det heile teke.

I praksis er det læreverka som tolkar og fyller læreplanane med konkret innhald, for elevar og lærarar. La oss difor først vende oss til nokre læreverk for å få haldepunkt for å kunne sjå, tolke og vurdere noko av det som har skjedd med litteraturundervisninga i siste delen av det tjuande hundreåret.

Frå Visjon og virkelighet til Ord i tid, og til Tekst og tanke

Dei læreøkene eg nyttar som døme, er bøker eg sjølv har brukt, og eg orienterer meg ut frå førsteutgåvene. Titlane seier mykje om utviklinga.