

LARS SÆTRE

'Wie die Dichter es tun'

*Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses
Ein sommars dag*

Prosaisk dramatik – ein grensesone

I arbeidet mitt med Jon Fosses dramatik har eg på den eine sida sett fokus på dei moderne, episerande «krise»-formkonvensjonane frå tiåra før og etter 1900, som Fosse går inn i og bearbeider.¹ Men eg har på den andre sida òg vist til dei «romaneske» eller romanestetiske, narrative og prosafiksjonelle problemstillingane som Fosses diktning, også den dramatiske, ber i seg og stadig prøver ut løysingar på – dels i atkjennelege, dels i nye variantar frå verk til verk.² Det dramatiske og episerande-prosaiske feltet framstår hos Fosse og i annan samtidssdramatik som ei grensesone som kallar på utforsking, og er eit studium verdt. – Lat meg innleingsvis gi nokre stikkord for først å situere både Fosse og mitt eige arbeid.

I stykke som *Namnet* og *Draum om hausten* – og i *Ein sommars dag* – har både Ibsens samtidssdrama og Tsjekhovs sirkeltemporale, draumeaktige form sett sine merke. Stykka har episerande stilmiddel av subjektive utsyn, forteljing og perspektivisme. Dei ber òg på tema-tikkar om vilkårssettjande fortid og tidas funksjonar i livet, og om menneskets «indre sjeleviv» – hos Fosse synt fram som avhumanisert og forvalta. Eit tredje hovudtema om funksjonane som teikna, bileta

og språket har i menneskelivet, blir òg ofte vove saman med desse to.

Mot denne bakgrunnen lar det seg gjere å få auge på to dominerande, men motsette formspråklege krefter i srykka. Kvar på sitt vis er desse formkreftene samanbundne med dei moderne, episerte «krise»-formene. Men dels er formspråket òg gitt som nedfall av ei radikalisert utforming av tematikkane, og av det fokuserte temaet om biletas, teiknas og språkets funksjonar. Ikkje berre episerande, men òg narrativ-romaneske og prosaisjerande drag viser seg i det motsetnadsfulle formspråket – det prosaisjerande serleg på feltet av den typisk fosse-ske repetisjonen. Fosses dramatiske formspråk er ein paradoksal, *ironisk struktur*, der òg kraft dreg i retning av heilskapleg form, medan ei anna kraft trekkjer mot det narrative og prosaiske. Sagt annleis: Kognitivt og epistemologisk vil heilskapleggjerande grep skape ein totalitet av ekstensjon og meining, medan dei serielle, flate gjentakane tenderer mot ei numerisk endeløyse som ikkje kan overskodast. Samstundes, i mine auge, spør denne radikaliserde, seinmoderne motstillinga av formale krefter etter dei overleverte moderne formkonvensjonane sine mulighetsvilkår i dag. Og i denne prosaiske utspøringa går det etter mitt syn ei formforandring for seg i Fosses dramatik.

Fosses ironiske form gir dermed gjenklang av Kants tankar om det sublimе i *Kritikk av dømmekraften*. Kraftene i Fosses formspråklege samanstilling kan jamførast med samanstyten mellom innbillingskraftas (syntagmatiske) «Auffassung (apprehensio)», og dens (paradigmatiske) «Zusammenfassung (comprehensio aethetica)».³ Kants rigorøse system bryt saman her, er det blitt hevda. Den reine fornuftas kunnskaps-grep om verda skal bindast saman med den praktiske fornuftas moralske forhold til verda, i ein estetisk syntese i det sublimе. Men i innbillingskraftas heilande og meiningsgivande siger over natur, frykt og lidning, pressar det seg samtidig fram ein ikkje-fenomenal tilgang til verda som er heilt utan *forståande* sansing. Den estetiske syntesen slår sprekker og avsløter seg som *ideologi* her – for den sistnemnde tilgangen inneber å sjå verda *utan* formål og kontekst, utan medvitmessig koding, utan instrumentelle og menneskelege formål. Denne «sjåinga» er «slik som diktarane gjer det», som det heiter hos Kant. Den er «ein Augenschein»:⁴ eit auge-syn *utan* å sjå-forstå; den er beint fram eit tautologisk «eye eyeing».⁵ Dette synet,

denne sanseløysa har Paul de Man kalla «material vision»; den er heilt utan meining – og dukkar opp nettopp i det prosaiske.⁶

Lidinga er heller ikkje borte i Fosses tematikkar (fortid, sjelsliv, språkets funksjonar), og tematikkane nedfeller seg som form i dei serielt metonymiske, radikaliserde, kvernande repetisjonane både i karakterterpråk og i det dramatiske formspråket. Vi er i mine auge ved eit viktig punkt hos Fosse her, men skal altså samstundes hugse at denne språkkrafta framleis har ei motvekt i den komposisjonelt totaliserande krafta, som ennå lovar meining og forsoning.

Ein måte å arbeide med desse formproblema på er å spørje *korleis* (den moderne) episeringa hos Fosse blir radikaliserd til ei (seinmoderne) prosaisering i det dramatiske uttrykket. Og eit felt som dette lar seg gjere på, er i framstillinga av gjenkjennelege *ideologiske mønster* – for slike krev nettopp prosaisering og narrasjon for å formidlast. Studerer vi dette, vil vi òg sjå korleis prosaisering i dramatik òg så kan bidra til å desartikulere og utfordre ideologi.

Eg har valt å drøfte dette ut frå ein analyse av *Ein sommars dag*, som i det vi kunne kalle for ein hallusinatorisk realisme, høyrer til blant dei Fosse-drama som er gjennomsyra av, men òg fram-stiller, stiller til skue, ideologi. *Ein sommars dag* syner fram både den tematiserde fjordbygdsideologien, og stiller si eiga dramaform til skue som (mogleg) estetisk ideologi. Eg brukar ideologi-omgrepet i den vanlege forståinga av eit skeivt og feilaktig forhold mellom kognitivt, fenomenalt medvit og materielle røyndomsvilkår. – Men det biletleg-diskursivt lukka verdsutsynet har i dette dramaet òg merkbare innslag av materialitet. Med materialitet forstå eg her innslag i språket av ein inntreffande, ikkje-fenomenal «materiality without matter» (Der-rida), som utfører inaugurale hendingar med performativ kraft i dramaets tekst og univers. Denne materialiteten, skal vi sjå, er ikkje innretta mot sansing-for-forståing eller for medvitsleg deltaking. Men den finst likevel innskriven, med historiserande kraft, som «u-høyr», sanselaust syn i dramafleksjonens røyndomsplan, i karakterane sine kroppar, og i srykkets formspråk.

Problemstillingar i ei tilnærming til Ein sommars dag

Koplinga av *drama* til prosaiske problemstillingar innanfor det «romaneske», det romanestetiske, og det narrative, kan grunnleggjast på fleire måtar.

Ein ting er at Fosses litterære skapingsprosess vekslar bl.a. mellom profleksjon og dramatik. Dette gjeld for ei rekke verk, og det gjeld for *Ein sommars dag*.⁷ Stoffet i dette dramaet, som vart skrivne i 1997 og uroppført på Det Norske Teatret i 1999, dukkar opp art i repetisjonar og variasjonar med tillegg i den korte romanen (eller langnovella) *Das ist Alise*, utgitt i Tyskland i 2003.⁸ M.a.o.: Det forfattar-skaplege tilhøvet mellom dramatik og fiksjonsprosa i Fosse er eit tett og gjensidig motiverande.

Ein annan ting er at motstillinga mellom viten og hending – mellom å forstå og å gjere eller å beverke – er eit vesenstrekk ved moderne prosafleksjon. Slike motstillingar og møte har imidlertid eit sterkt preg av dramatik i seg. Det motiverer for felles refleksjon over så vel profleksjon som dramatik. Dramatik forstå vi difor ikkje berre som hendingar og handlingar mellom karakterar og innanfor fabelar, men også like mykje som (brått) inntreffande hending i både sansing, bilertverd, diskurs og formspråk.

Ein tredje ting er at når også dramatikken rører ved ideologiske konfigurasjonar, rører den samtidig ved prosaens felt. Kvifor er det slik? Det er fordi ideologi, når den er operativ, har eit uomgjengeleg behov for narrasjon – om ein vil: eit behov for repetitiv gjennomspeling.⁹ Og narrasjon kan ein finne både i prosakunst og i drama, både i karakterars språk, i fabelstrukturar, i biletspråklege mønster, og i formspråket allment. I nokre tilfelle kan behovet for repetitiv gjennomspeling vere så sterkt at det nærmast får preg av tvang. Fosses drama og fiksjonsprosa er eit felt der ein stundom kan få eit slikt inntrykk av å følgje dramatiseringa av det ein kunne kalle ideologiens gjentakingstvang. – Men i prosa og dramatik kan vi hos Fosse og vere vitne til nokre materielle merke i teksten, som kan opne eit intervall mellom det hendeleg inntreffande og det leseleg forstålege. Det er når slike drar seg til, at det vil vere skapt ein vesentleg differens i teksten andsynes ideologisk lukka mønster.

Vi skal komme til nokre slike mot slutten av denne lesinga av *Ein sommars dag*, men først skal eg gi ei innleiande analytisk skisse av stykkets form og innhald – for å anyde den heilt avgjerande samanhengen som stykkets ideologiske problemstilling inngår i, og dinest går ut over.

Deretter skal eg skissere dei viktigaste byggeklossane i det biletet dramaet gir av det eg har valt å kalle «fordbygdsideologien». Det må understrekast at fordbygdsideologien er å forstå som eit lukka språkleg-biletleg forestillingsmønster, som kan gi resonans og gjenkjening langs mange breiddegrader, også urbant. Den er ikkje å forstå som eit spesifikt geografisk lokalisert medvitningsmønster. Omgrepet dreier seg om den litterære framstillinga av ein topografi i ei bygd ved ein fjord i just dette og i liknande stykke og prosaverk. Det vil kunne gi assosiasjonar i retning av noko avgrensa, innestengt, noko djupt og mørkt, ein utkant, osv., og til noko som genererer eller er kopla saman med lidning. Slike bilete vil kunne vere like talande til menneske uansett utspring, opphav, og livsrom. – Endeleg vil eg så gi ei skisse av nokre motiviske, innhaldsmessige og formale trekk som i dette dramaet kan omtalast som performative innbrot av materialitet. – Samanstillinga av desse, ideologi og materialitet, skal, heilt til slutt, kort få noko å seie for eit syn på lesing, historisitet, og ansvarlighet.

Hypotesen min er at dramaet opnar ei revne i tropologien sin, i den biletlege-språklege framstillinga og analogi-danninga, og at denne revna kan vere ei utfordring av eit ideologisk mønster gjennom materialitet: gjennom noko som hender, inntreffer, drar seg til i prosaisk språk.

Tematikk og formspråk

I ei gjennom-episert dramaform – i alt har den tre akter – møtest to eldre damer, Den eldre kvinna og Den eldre venninna, i Kvinna hus. Dette møtet er framstilt i dei ytterstilte aktene, I og III, og omhandlar følgjande.

I akt I og III får vi sjå at Den eldre kvinna er enke etter mannen Asle, som drukna på fjorden ein mørk haustkveld, under Venninnas besøk, for mange år sidan. Den eldre venninna vitjar Kvinna regelmessig, medan mannen med bilen ordnar ærend inne i byen. I desse

ytterstilte aktene samtalar dei to om livet slik dei lever det. Dei bur begge i bygd. Den eldre enka står støtt ved vindaugget og ser på fjorden. Den vitjande Venninna denne nåtids-sommarsdagen ber henne bli med ned til sjøen, men enka vil ikkje. Dei veit begge at ho «ikkje liker [seg] så godt / der nede ved sjøen» (13). Venninna går åleine til sjøen, og den fastbuande stiller seg igjen ved vindaugget og ser ut.

I III. akt, då Den eldre venninna kjem opp att til huset, har Den eldre kvinna samla saman ting og bilete; kanskje tenkjer ho på å flytte, som ho seier: «Eg tenkjer nesten alltid / at no må eg komme meg bort herifrå» (97). Men trass i kalde vintrar og einsemd, er minna hennar att der i stova, og ho seier at ho vil bli buande. Så går den besøkande eldre kvinna mannen sin imøte, og forlet den fastbuande med åtvaringar om ikkje å stå for mykje ved vindaugget – idet Den eldre kvinna nettopp stiller seg opp att ved vindaugget, og held fram med å sjå ut (101).

I akt II, den lange og komplekst strukturerte midt-akta, blir så fortidsproblematikken bretta ut for oss, i det fortidsplanet då det angsfylte og lidande samlivet eksisterte, og då druknings-dødsfallet er skjedd. Akta viser jamvel òg til endå eldre fortid, der ektemannen Asles bakgrunn også blir rissa opp. I dialogar og i monologar eksponeer akt II samstundes Den unge kvinnas og Asles utrolege sjeleliv, til liks med forholdet deira til fjordbygdas minimalt, men sterkt markerte topografi, og til ting og merke som Den unge kvinna kjenner at ho sansar, men ikkje forstår. Vi er mao. på kjend Fosse-dramatisk grunn, med tema om fortid og handlingsgjentaking i ulike tidsplan, om indre sjeleliv, og om forholdet til sansing og forståing av ting, natur, bilete og teikn som sentrale innhaldsstorleikar.

Innanfor dette tematiske registeret avdekkjer dialogen at Asle ikkje ønskjer å treffe Den unge venninna då ho denne mørke haustkvelden i *fortida* kjem på vitjing. Gjennom samanveving av tidsplan, som i tsjekhovsk dramatik, men òg gjennom dialogen kvinnene imellom, blir det anydd (56) at noko kan ha vore mellom Venninna og Asle før ekteskapet hans med Den unge kvinna. Men det blir med anydninga, og kvinnene dveler vidare ved Asles vanskelege oppvekt hos besteforeldre som nå (i dette fortidsplanet) for lengst er døde, men som då dei levde og då Asle var ung, var sterkt religiøst truande og budde ved ein fjordarm. Vidare har han mangla fast kontrakt med

ei mor som neppe veit kven faren til Asle er, og møte mellom Asle og denne mora, som kvinnene omtalar i dialogen, blir framstilt i bilete av eit forhold som har ein traumatisk karakter (56-60).

Gradvis avdekkjer denne fortidssekvensen endå eldre fortidslag, og dette aspektet ved framstillingsforma – openbertt ibenski i hovuddrag – grev også fram opplysningar om Asles indre sjeleliv. Igjen skjer dette gjennom dialogens episerande attersyn: Han er med sin fjordbygdsbakgrunn sterkt prega av «uro» (*passim*), «nedsokken i seg sjølv» (55), han lever «i si eiga verd» (56), er «folkesky» (23, 33), «sky» og «usikker» (58), og han ønskjer å vere «åleine» (31, *et passim*). Den tematiske strukturen som dannar seg, er at Asle skyt folk og vil vere åleine i båten over fjordens djup, altså ute i naturen. – Den unge kvinna, strikk motsett, har angst for å vere i naturen, og ønskjer å vere trygg i heimen, saman med ektemannen, blant folk, men dei har vanskar i samlivet som gjer dei vondt, og dei lever saman, men likevel kvar for seg, innelukka om seg sjølve.

Felles for begge fobiar og lengtar innanfor den topografien som denne eksistensen blir framstilt som ein del av, er imidlertid at dei vil halde angst og liding ut. I denne lidingsstrukturen kvernar Den unge kvinna om att og om att på spørsmål om Asle ikkje er glad i henne eller likar henne lenger, eller om han ikkje likar å vere saman med henne, osv. (18, *et passim*). Fortid og sjeleliv blir framstilte på fossesk vis gjennom episering i dialog, som nemnt, men òg gjennom meir omfattande frase- og replikkrepetisjonar. – Alt som hirtil er kommentert, kan – trass i episeringa – ennå klart plasserast innanfor ei heilskaps- og meiningsgenererande, og kompositorisk samlande formspråkkraft. Den omfattar òg slike grep som den symmetriske, ytre akt-strukturen, den tilsvarande fordoblinga av karakterar i unge og eldre, knytte til ulike tidsplan, og freistnadene på overlaging av ulike temporalitetar på ein annan for å gi førestillingar om ein indre samanheng i karakterars veremåtar, gjennom moglege årsaksforhold, osv.

Forteljar og speleleiar

Men dramaet er *sterkt* episert – ja, så episert at det til å formidle og perspektivere også innfører ein *forteljar*. Denne er Den eldre kvinna,

som ut over å vere karakter også fungerer som *episk speleleiar*.¹⁰ Nettopp i samband med denne spelcleiaren er det vi ser korleis to dominerande formkrefter støyter saman og dannar eit motsetnadfullt, ironisk formspråk, eller sagt annleis: Det er i samband med dette formtrekket vi kan sjå at *Ein sommars dag* går frå å vere kompositorisk innretta mot meningsheilskap, til samstundes å vere scitelt repetitivt, oppramsande og prosaiserande, i prinsippet *ad infinitum*. Men det med kjem òg ei meningsberovande glenne inn i heilskaplegginga, over hovudet på karakterane. Nettopp Den eldre Kvinna er *vår* representant i dramaet, idet ho heile tida legg vinn på å skulle forklare oss meininga med det som skjer. Gong etter gong må ho imidlertid erkjenne at ho kjem til kort, og *sjølv ikkje forstår meininga*. Slik framstår ho også repetitivt storrande, og svingar undergravande bort frå drifta mot meningsheilskap.

Den eldre kvinna sju lange monologar – i samanlikning med omgivande tekst står dei som narrative «søyler» i komposisjonen – freistar å *fortelje* om det som skjedde dén eine haustkvelden då Den unge venninna vitja, og Asle drukna. Den eldre kvinna står – inne i akt II – i si eiga tilbakeskodande nåtid, i dei yngre si fortid, men utan å bli sett eller sansa av dei. – Narrativt fungerer ho i rollen som «verfremdande», utpeikande forteljar av kva som nå, i dette fortidsplanet skal skje: Kvar gong ho *berettar*, ser vi i *opptrinn* korleis det ho fortel, har skjedd ved at dei unge fortids-karakterane bevegar seg i, ut av og inn att i stove-rommet, med dei klede, den mimikk og dei replikkar som viser nettopp det som alt er fortalt. Det er som om stykket scier: 'Sjå, slik skjedde det, og følg nøye med på måten det skjedde på, så vil du forstå.'

Alt dette er episerandæ brecht'sk. Men den store *skilnaden* frå Brecht, derimot, er at i staden for å oppnå forståing ved å bevege seg frå Den eldre kvinna forteljning til opptrinna detaljar, blir stykket i forteljninga hennar meir og meir *ufortåeleg*. I repetisjonar blir det strødd gjentatte bilete ut etter kvarandre av angstformemmelane hennar og av fjordbygdas topografi den mørke haustkvelden (14-17; 25-26; 42-50; 62-64; 77-79; 81-82; 89-93). Teksten i Den eldre kvinna monologar erstattar massivt bilete med bilete av engsteleg, lidande samliv, av huset, av dei fire leiteturane langs sjøen i mørket, fram til punktet då leitemannskapets lyskjegle til slutt fangar den drivande

båten. I denne narrasjonen dveler Den eldre kvinna ved den mørke vegen, det knapt synlege naustet, den mørke brygga, kullen, regnkasta, vinden som bles og aukar i styrke, bølgiene som slår og slår innover brygge og land, og den mørke, djupe fjorden der ute, med berre vage konturar av ting, som gjer det umogleg å sansande sjå kva som møter auget. Og narrasjonen dveler ved *det heilt ufortåeleg*, at ho ikkje *sejnar* kva som plaga Asle, og henne og Asle, og kvifor han vart bortte.

Vi står her overfor eit vendepunkt i dramaets formspråk. Vi kan òg seie det slik at dette er det stadig vendande punktet i dramaet, som idet stykkets formspråk *hevdar* den, også samstundes bryt med den totaliserande komposisjonen. Dette dramaet dreier seg ikkje lenger berre om medvitsleg-fenomenalt å *forstå* fortid, psykologi og livsvilkår ved å sjå og å tenkje. Repetisjonane av hallusinatoriske bilete frå livsverd og topografi i dei narrativt-prosaiske forteljesøyene, har gjort det klart at dette universet òg rommar ting som ikkje *kan* forståast meiningfullt gjennom vanleg fenomenal sansing og refleksjon. Men neska i dette universet har såleis eit feilaktig (dvs. ideologisk) forhold mellom representasjonane dei gjer seg og som dei framtrer ved hjelp av (i bilete og i språk), og naturleg røyndom, og dette fører til omfattande liding. Men særleg hos Den eldre kvinna opnar det seg likevel ei revne som lar oss ane at det er eit ideologisk misforhold mellom medvit og reelle vilkår, og at sansing, språkleg- og biletleggjering *kan* framstå annleis, og kanskje gjere fri. – Vi skal straks vende oss ytterlegare til denne revna av materialitet i mønsteret av innelukka «forståing». Men først må vi hente med oss nokre element frå det særdeles viktige siste – både meiningdannande og kompositoriske – nivået som *Ein sommars dag* stiller til skue i omfattande biletlege repetisjonar, men der det òg opnar seg ei revne, som prosaisk markerer ein mulighet for noko anna.

Det innramma: vindauget, utsyna, blikka

Det dreier seg her om dramaets tunge vekt, både på hendingsnivå og i sidetekstar, på syn og utsyn gjennom ramme, dvs. gjennom vindauget. Det handlar her vidare om blikk mellom karakterar, og om blikk

frå Den eldre kvinna til oss. *Ein sommars dag* er nærmast gjennom-syra av innslag om kva som strukturerer karakteranes utsyn, sansing og forståing.

Den livsverd som Den eldre høvesvis Den unge kvinna ikkje forstår, har ho tilgang til gjennom ei sterkt avgrensa, ja innelukkande ramme: *vindauget, som gir utsyn einast mot ein fjordbygds-topografi, der elementa – kvar gong blikket blir retta utover – gjentar seg. Døma er nærmast tallause på korleis Den eldre, og fleire gonger også både Den eldre og Den unge kvinna ved sida av kvarandre, men utan å sjå kvarandre, gjentar og gjentar dette utsynet. Det dei ser, er støtt det samme og forandrar seg aldri: Det er vegen, naustet, brygga, fjorden, bøl-gjens, stormen og stilla, mørket og kulden over naturen. Og kvar gong karakterane rettar seg mot livsverda si på denne måten – nettopp for sjåande å forstå den og kva som skjedde i den – er det det same som blir sansa. Bileta og språket dei har for kognisjon og mein-ing er med andre ord avgrensa, innsnevra og innelukka. Slik er med-vitet åt karakterane ideologisk i sine grunnstrukturar, besøk for besøk, år etter år, om att og om att i figurar, som varer gjennom gene-rasjonar. Slik blir også lidning og smerte innestengt og sjølvforster-kande gjentatt.*

Struktureringa av blikket i dette dramaet er framheva overalt. Stundom er dette så framtrudande at det skjer i seriar: Den eldre kvinna ser på Den unge kvinna, som igjen ser på Mannen, som igjen ser ut vindauget. Stundom speglar blikka kvarandre, i ei «spekule-rande sansing», som om det dreide seg om «innforstått forståande blikk», som er lukka om seg sjølve. Endeleg, når det gjeld Den eldre kvinna blikk og smil («mildt», «sårt», «mildt»; 17, 23, 75) som rettar seg både mot dei unge karakterane, og mot oss i salen eller i lesesto-len, så kan vi gjerne lese også *dette* blikket som eit «forståande» blikk, av innsikt eller djupare kognisjon, mellom innforståtte. Men i dette blikkets retting mot oss, finst det òg ei einestående *kroppsgleg* yrting, og det har ein *materiell kvalitet* av brå hending som er *vanskeleg å lese*, og som kanskje bidrar til å *desartikulere* den innramma og lukkande san-singa elles.

Og når det gjeld dramaets formspråk i stort, på eit overordna nivå, skal vi her heller ikkje gløyme at dette emblematiske, spørjande, men òg opnande blikket samstundes fungerer som *kritisk*, bearbeidande

instans overfor dei (i dette tilfellet) ibenske, tsjekkiske og brech-tiske moderne formkonvensjonane som Fosse har valt å gå inn i og arbeide i, og som kvar på sine ulike måtar er oppmjukingar, men òg like fullt forlengingar av titteskapsateret. Dets innsnevra og inn-ramma utsyn blir her, med Fosses form-tilskodesstillande verkeemd, kritisk bearbeidd og stilt spørsmål ved frå innsida. Og dermed utfor-dra – som estetisk ideologisk.

I stykket *frist* det imidlertid alternativ til den lindingsause, ide-ologisk gjentatte sansing. Nokre slike skal vi nå til slutt studere ved å følgje dramaets motstilling av ideologiske forståingsmønster og momentane innbrot av materialitet, først på karakterplan, deretter i dramaets formspråk. Vi skal då sjå eksempel på den reine performa-tive handlen: det som einast hender, inntreffer, drar seg til.

Fjordbygdsideologi og materialitet

Dei trekkja vi har studert til nå, styrkjer i samverknaud inntrykket av dramaets hallusinatoriske realisme: overlaginga av tidsplan, fordob-linga av karakterar, sidestillinga av menneske-kroppar der den eine ikkje kognitivt veit om den andre, Den eldre kvinna gjentatte, ufor-stålelege smil idet ho ser på dei andre og på oss, innbrotet av bilete innskrivne i kroppen (som vi straks skal sjå nærmare på), karaktera-nes omgang med «bilete og ting» som dei rettar på og ryddar i og samlar saman, den omsegripande angsten dei ytrar seg om, den mørke og etter kvart vanskeleg synlege topografien i midt-akta med veg, strand, naust, brygge, regn, vind, bølger og fjorddjup, osv.

Jamvel det overordna formale konstruert med motstillinga av aktene I og III, mot akt II, og dermed forholdet mellom ytre og indre, nåtid og då-tider, gir dramaet eit ytterlegare hallusinatorisk preg. For stykket er i og med dette byggeverket så å seie gitt hengslar; langs dei kan det på eit vis knekkast saman. Dramaet er nemleg forma likt eit *trippycho*, dvs. som tre-faldige, faldbare, samhengsla skriveavlar – med bilete, mønster og inskripsjonar. Les vi forma slik, vil dei ytre side-panela kunne bryte det (tropologisk) innrita, og knekkast saman inn over midtpartiet. – Og samtidig, på ei anna side, midt oppi denne merkeleg samanskrudd realismen har bilete og

språk i dramaet preg av å vere ein høgst gjenkjenneleg miniatyr av eit kvardagsunivers.

I mine auger er det just *som* hallusinatorisk og realistisk at skrivemåten har rom både for utveksling og formidlande narrasjon av kjende biletmønster og personale fornemmelser, samstrundes som nettopp ein slik skrivemåte kan ha plass til revner med innbrot av det performativt overraskande, av det u-høyrtte og u-sette, av det oversanslege, dvs. av det hende-lege.

Ideologi

Kva kan gli lettare inn i ein hallusinatorisk realisme, enn ideologiske utsyn? Dersom det gir meining å tale om ideologiske mønster i *Ein sommars dag*, kva gjenkjennelege bilete – innanfor eit innramma og lukkande utsyn – er det dramaet gir oss som del av denne merkelege realismen?

Eit riss av den topografien som kognitivt kjem til syne som ideologi i *Ein sommars dag*, vil måtte omfatte element som dei følgjande: *Bileta av Asle* er at han er fødd i ei fjordbygd, blir framandgjort i oppvekst, blir utilpass og er flytt attende til ei fjordbygd; han er gift i kjærleik, men lever full av angst og lidning. Kva rom i dette universet er det bileta gir Asle? Jo, hans rom er fjorden, djupet, mørket der ute, åleine på fiske – vedvarande, og mange gonger for dagen. Det vil seie: Asles rom er naturen sjølv, og bileta av han er av det naturaliserte mennesket, av det mennesket som er naturalisert attende til naturen. Det er som om Asle er berre og rein natur. Denne lidande mannen er uløysleg knytt til fjordbygda sjølv; det er ei slik han også *kjem* frå. Og fjordbygdas samband med sivilisasjonen (som har band til moras utanomteskapelege unnfangelse, men også til besteforeldras religiøse oppfostring) kan berre korrumpere livet hans ytterlegare. Førstillinga her er at berre naturen, dvs. fjorden, kan ta han attende og redde han (beint fram moderleg). Men paradokset er at i den samme omfermende røsla blir Asle ytterlegare øydelagt og meir lidande, heilt til fjorden og naturen, som han blir sett som del av, lemmer han fullstendig inn i seg, og han døyr, ved drukning.

Men fjordbygdas lukkande biletlege representasjon finst i tilsva-

rande omfang i framstillinga av både *Den unge* og *Den edre kvinna*. Hennar angst har berre motsett forteikn – og er bunden av at ho må halde seg inne bak det innramma utsynet som vindaugget gir, full av redse for den uregjerlege naturen ute. Ho kan berre rearrangere «bilete og ting» (*passim*), dvs. sine minne. Ho er ute av stand til å gjere seg fri frå tingas konvensjonelt meningsfulle tyngde, og frå dei bakoverskodande minnas innramma og kvevande dâm. Konsekvensen av slik representasjon av fenomenal livsverd er at ho tar all skuld og skam for skrantande samliv inn over seg sjølv – i ei lidning som et henne opp frå innsida. I slike termar er det tankar, bilete og diskurs kverner hos henne, om att og om att: Er det mi feil? – Kjedar eg deg? – Er det eg som gjer deg trist, uroleg og uglad? (18, 20, 22, *passim*) Allereie i den første gjenfortellinga av denne ideologiske verdsforståinga viser Den eldre kvinna ope fram si eiga sansing av eksistensen, gitt med evidensens lingvistisk innlysende kraft: «Men det er jo slik livet er / Det er jo slikt ein må leve i / Det er jo slik / livet er» (17), som det heiter tidleg i dramateksten.

Korleis kan *topografien* som slike førestillingar utspelar seg i, beskrivast meir konkret? Den er eit landskap som i den biletlege og lingvistiske framstillinga *står stille*, både i forhold til temporalt forløp, og til geografisk-lineære rørsler: Fjordbygda blir her framstilt som ein stad folk køyrer forbi. Den er plassert i ein fastlåst utkant. Topos for utveksling og utvikling, og for kulturelle gjeremål, ligg i byen, den sentralt førestilte staden, der grunnlag for vidare eksistens kan leggjast: Dér kan ærenda uttrekast. Tidene forandrar seg heller ikkje i fjordbygda; huset er det same gamle, og skal vedlikehaldast berre for å kunne vere like gammalt og stillestående; frost og kulde skal berre haldast ut, ikkje betvingast. Generasjon etter generasjon lever i bilete og språkleggjer av same tidsforståing, og av same rom – same vindauge å ha utsyn gjennom, same bilete og ting, same sofa. Det som skjer og kan bryte einsemd og keisemd, skjer berre der borte, der ute, og ikkje her. Karakteranes utsyn avgrensar seg til det dei kan sjå i ei ramme, og det dei der ser, gjer dei engstelege. Er ikkje naturen moderleg omfermende, så er den dødeleg farleg. Det finst ingen mellomting mellom desse ideologiske ytterpunkt; livet ved fjorden *skal* vere lidning, trass i karakteranes forståingslause og ubesvarte spørsmål etter årsaker. Den som kjem frå eller bur i fjord-

bygda, ser det ut til, er for evig merkt av dens innelukka stillstand.

Denne lidinga blir av bileta og karakteranes replikkar grundig knytt til landskapet: fjorden med sitt utgrunnelege djup, sine blindt innhentaende bølger, og bygda med sitt ugjenomtrengelege og konturlause mørke, der m.a. naustet, bygga og båten eig sitt tidlause rom. Og vidare: vinden med dens ulydeleggerande, piskande regn, kulden som gjer den sansande kroppen nummen og lite reseptiv for inntrykk – alt dette gjer landskapet til noko som ideologisk berre er, og er der, og som karakterane må ta for gitt i eit frå all fortid og for all ettertid konvensjonelt fastlåst og reproduisert utsyn, fullt av engsteleg respekt. Det vi får dramatisert i *Ein sommars dag*, er ei demonisering av naturen, av fjordlandskapet topografi, som om den var ein antropomorf autoritet som berre kan sansast og forståast innanfor rammene av denne respektfulle, men traderte, konvensjonelle, avgrensa *agen*. Denne demoniserte agen er det som er fjordbygds-topografiens biletelege og nære på språkause meining, og som gjer at karakterane i dette universet lever i eit nærast redundant språk, der alle påbegynte setningar, ord, og anakolutar umiddelbart er «meiningssfulle» og «forstålege», utanfor rasjonell diskurs.

Denne demoniseringa gjer topografien og fjordbygda til noko innbilt opprinneleg, til noko uomgjengeleg og for alltid autentisk, som alle karakterar med tilknytning til den definerer seg varande i forhold til. – Men Fosses drama viser også tydeleg at den som epistemologisk forhold seg lojalt forståande til desse innramma førestillingane, samstundes står heilt utan reflektiv forståing av vesentlege delar av sitt eige liv. Slik opnar deira medvit ei undergravande, engsteleg uro i dei, som er uthaldeleg og dødeleg dersom førestillingane ikkje kan gjendrivas av *andre* bilete, av *anna* språk.

Det er særleg i Den eldre kvinna mest fortvila monologar, og i nokre scenetilvisingar, at det dukkar opp talande alternativ til den ideologiske kvevinga. I desse alternativa er det som om spaltene i det formspråklege triptychonet aktiverer seg og kjem til sync, som performativt brot i dramaets eige meining-producerande mønster av lukka, tropologiske substitusjonar og samanhengar. Nokre stader synest det å inntreffe ei desartikulering av den ideologiske innramminga, til fordel for – nettopp naturen sjølv, dens eigen-tale *utan* språkleg-bileteleg, førehandsforma, kognitiv innramming. Det samme

gjeld for den menneskelege kroppen, som også sporadisk undergår ei slik performativ avkoding. – Vi merkar oss at desse passasjeane er delar av dei mest narrativt prosaiserande partia i teksten.¹¹ Det synest å vere der både den mest rigide framstillinga av fjordbygdsideologi og dens desartikulerande samanfalding eller kollaps kan finne stad samtidig, midt i den hallusinatoriske realismen som teksten manar fram. På desse avertikulerande stadene kan det hevdast at dramateksten gir glimt av ein «prosaic materiality of the letter»,¹² eit omgrep som kan tenne til å samanfatte den materialitet som stykket er merkt av. – I dette er det ikkje lenger den kompositoriske innmonteringa av Den eldre kvinna episerande, monologiske søylet som får gjeldande utsegnsvardi, men tvert om den prosaisk-narrative, språkleg-biletelege, repetitive *flyten* i dei, som opnar for momentane innbrot av noko anna.

Materialitet

Dei «typane» materialitet som de Man, Hillis Miller, Warminski, Cohen og andre omtalar hos Kant, og i ei rekkje andre, og særleg diktarlege samanhengar, blir i hovudsak dekt med dei tre nemningane «material vision» (eller «the materiality of what the eye sees prior to perception and cognition»); «the materiality of inscription»; og «the materiality of actual history».¹³ Utan å vilje presse stoffet, finst det i mine auge likevel grunnlag for å hevde at alle variantane kan sansast i *Ein sommars dag*. Lat oss imidlertid gå tentativt og pragmatisk fram når vi skal avslutte denne lesinga av dramaet med kommentarar til nokre alternativt og desartikulert talande passasje. Etter mitt syn opnar dei revner i stykkets dramatisering av prosaisk-narrativt formidla ideologi, og det skjer, som eg har nemnt, nettopp i dramaets stadig pågåande gjennomspeling og framheving av karakteranes fortvila, innramma syn, utsyn, sansing, og forståing. – Med desse passasjeane er vi i lesinga vår for øvrig også komne over i *Ein sommars dag* sin tredje overordna, fosseske tematikk – som er knytt til teiknas, språkrets og biletas funksjonar i menneskelivet.

I forhold til det som til nå har vore leseleg i dramaet, dukkar det i Den eldre kvinna berettande framstilling av sitt forhold til naturen

og til eigen kropp brått opp innslag av fornemningar, som verkar «uleselege». Dei bidrar til å endre hennar – og jamvel kanskje vårt – sensorium, dvs. måten ein sansar og kognitivt prosesserer forståing av erfaring og livsverd på. I utgangspunktet pregar fjordbygdsideologien karakterane – kanskje pregar den jamvel oss, som kan «attrkjenne» den, og synast den er treffande, eller som kan attrkjenne den, men le av det komiske og absurde i den, og defensivt skyve den til sides, men utan dermed å gripe inn overfor den? Men i forhold til dette ideologiske mønsteret tommar dramateksten såleis kanskje noko som kan innstifte ei re-programmering av minnet og av sans- og kognisjonsmåtar, historisk-materielt, for framtida?

Idet Mannen er på veg nedover mot sjøen for å leite etter Asle, dannar Den eldre kvinna, Den unge kvinna og Den unge vennen ein (også sidetekstleg) markert og framheva geometrisk trekant. Umiddelbart deretter tar Den eldre kvinna flytande og oppramsande diskurs monologisk over, slik:

DEN ELDRE KVINNA

ser mot dei to, smur seg så framover

Og eg stod der

ser mot den unge kvinna, ser framover igjen

og kjende at eg blei tommare og tommare

legg hendene sine om magen sin

at eg blei tom / som regnet og mørkret / som vinden og trea / som sjøen der ute / No var eg ikkje lenger uroleg / No var eg ei stor tom ro / No var eg eit mørker / eit svart mørker / No var eg ingenting / Og samstundes kjende eg at / ja at eg på ein måte lyste / Langt inne i meg / frå det tomme mørkret / kjende eg at det tomme mørkret lyste / stilt / utan å bety noko / utan å seie noko / lyste mørkret der innifrå meg [...] Og eg såg mot / vinden og regnet og mørkret / og eg kjende at mørkret var andletet mitt / Eg veit ikkje kor lenge eg stod der / Men eg såg ut i det tomme mørkret / mot regnet der ute / og eg kjende at eg ikkje kunne skiljast frå mørkret / og så [...] og så kunne eg høyre regnet og vinden / så mykje tydelegare / og så kunne eg merke mørkret / så mykje tydelegare / og så kunne eg høyre bølgiene / høyre bølgiene slå / bølgiene slo og slo / og eg stod der / høyrde bølgiene slå og slå / og eg kjende korleis bølgiene / slo igjennom det regn og det mørker / som no var meg / som no skulle vere meg / for alltid skulle vere meg / No skulle eg vere i det lysande mørkret / i dei slåande bølgiene / stod eg der og merka (78f., uth. her)

[...] og eg blei ståande der / og lytte til bølgiene / Eg høyrdde bølgiene slå og slå / Eg høyrdde bølgiene slå og slå / og det bølgiene slo / kjende eg at no / var meg sjølv / og for alltid skulle vere meg sjølv [...] Eg stod og stod / og kjende at no var eg tom / no var eg tom / som bølgiene / og mørkret (81f., uth. her)

I denne performativ inntreffande passasjen er brått eikvar førehandskoda innramming broten, og eit uvant forhold opnar seg mellom subjektivitet og verd. Vi er vitne til ein inskripsjon – «wie die Dichter es tun» (Kant) – der sensoriet møter naturen *utanfor, før* medvitets persiperande kognisjon. Det skjer heilt utan praktiske omsyn her, heilt utan fenomenalt, instrumentelt, eller pragmatisk koda atterhald. Det skjer òg heilt utan meining («utan å bety noko / utan å seie noko»), som Den eldre kvinna seier, utan epistemologisk orientering, og utan eit system av bileteleg-språkleg koding.

Dette er det punktet der sansorgana (slik auget kan gjere) reint tautologisk «eye eyeing». Det er ei ukodert sjåing, utan å sjå-for-å-forstå (slik Kvinna elles gjer i storparten av tilfella, men då nettopp *utan* å forstå). I mi lesing er dette eit døme på så vel «material vision» som «inskripsjonens materialitet». Det er den sanselause, avkoderde og desartikulerande sansinga, som opnar ei rift med eit uleseleg merke eller innriss midt inne i leselege teikn i meining-produserande, tropologiske system av substitusjon og analogi-danningar. Slik er den siterte passasjen av-ideologiserande i den teksten der den opptrer, og den vil ha relevans for dei kontekstar teksten blir lesen i og lar seg kjenne att innanfor. På denne staden i dramateksten har lesarane tatt inn over seg det ideologiske mønsteret, som noko ein kjenner att frå ein beskrivbar fenomenal royndom. Men nettopp her, i kløfta som blir opna, kan det merkast at både ideologien og revna blir bydd fram som ei performativ (og mogleg materielt historiskskapande?) oversetting. Det skjer som ein momentan passasje, som ein mogleg transformasjon, for lesaren å ta stilling til i den teksten han eller ho står overfor – og kan bidra til å gjere kognitivt fri, eller til ny ideologisk lukking. *Denne* muligheten til avgjerd byr dramaet fram tillitsfullt, og heilt utan spor av innelukkande angst.

Vi merkar samstundes at det også er den materielle kroppen som her blir vår noko, som er blitt merkt av ei innskrift. Det er den som utgjør differensen, idet dette naturens ikkje-koda merke set seg på ein

levande kropp. Denne kroppen – med heilt andre sansar og sansing enn i den innramma, lukka forståinga som pregar universet elles – er ein kropp som kan døy og bli til noko som *var*. Just dét er ei dramatisk hending med ein kraftfull effekt. Denne hendinga blir her narrativt-prosaisk vidareformidla og gjen-dramatisert for oss, i vår lesande handling, kvar gong den skjer. Det er i denne revna av det som er uleseleg som performativ riting på ein kjødeleg kropp, inne i det som er lesbart som forståeleg ekstensiv samanheng og totalitet – det er nettopp i den revna at «the materiality of history» heilt prosaisk og momentant ligg innskriven. Der, inne i ein tropologisk heilskap, her i eit ideologisk innramma, avgrensa og angst-skapande kognitivt utsyn, ligg den som ein *mulighet* til ei annleis bevisstgjering, til refleksjon, forandring, og frigjerung. Ein slik mulighet kan få konsekvensar, eller ikkje. I sistnemnde tilfelle kan den på ny, som vindaug, lukke seg kognitivt samanhengsskapande, som eit nytt ideologiserande, sjåingars utsyn-for-(fortvilande-)forståing. Men vi er i det minste blitt avhenda eit merke, ein innskrifning, som vi på bakgrunn av tekstens gitte mønster elles, må godta å ta ansvaret for, og ta stilling til.

Kort skal eg også fokusere på ein annan passasje, gjentatt og gjentatt i siderekstens narrative tilvisingar. Vi har så vidt berørt den tidlegare; det dreier seg om det kroppsleg-gestiske merket som Den eldre kvinna ber som materiell innskrifning i *smilet* ho lyser av – idet ho (variært som dels «mildt», dels «sårt», 17, 23, 75) rettar blikket sitt mot Dei unge karakterane, og mot oss som les og ser. Også dette gestiske smilet framstår som ein innskrifning, både på kroppen hennar, og i dramateksten. Også dét fungerer som nok eit annleis, desartikulerte merke. Kvar gong denne kroppslege gesten inntreffer, fristiltest lesar og tilskodar frå det ideologiske utsynets fengslende band. Ein blir tilboden ei opning i den avgrensa innramminga, til refleksiv nyorientering, eller til gjentatt forståande lukking.

Ein tredje instans av av-ideologiserande materialitet i *Ein sommars dag* er ingen enkeltstående passasje. Eg tenkjer her på den store innslakta som dette dramaet, og Jon Fosses forfatterskap allment, syner i sansinga av den rolla som landskapet eller topografien kan ha i å gjere ideologi konkret. Nettopp den ryngjande børa som landskapet er framstilt som i dette dramaet, og som vi her har analysert og kommentert, er eit anna av dei mest framtrekande ikkje-ideologiske

trekka i stykket. Fjordbygdas stillstand, bakevje, mørke, djup og mødesame meteorologi, koplå, som vi har sett, til ei framstillande gjennomspeling av den som innramma, ut- og avgrensa (og jamvel til at den skinnande sommarsdagen i dei korte akterne I og III just blir strengt ute og aldri blir til integrert del av dramaets tropologi) – dette gir ein einestående kontekst til både allmenn attkjenning i all slags lesargrupper, så vel som til eit prosaisk formidla, lukka system av tropologiske analogiar som kan fungere som bakgrunn for dei materielt annleise artikulasjonane, og i det minste opne for historisk differens.

Formspråket

Også på nivået for *dramaets estetiske formspråk* i stort finst det døme på ei performativt inntreffande av-artikulering innanfor ei ideologisk form, som i vår tid kan fungere lukkande, men som slik kunne få opna ein mulighet for rørslé og frisetting. I det minste eitt døme skal få kaste lys over denne estetisk ideologiske problemstillinga mot slutten av denne studien.

Som ei brått inntreffande innskrift av momentan kraft i forhold til formkonvensjonane frå Ibsen, Tsjekhov og Brecht, som vi har sett at *Ein sommars dag* går inn i og bearbeider frå innsida, møter vi eit oppbrot som i realiteten legg den overleverte dramaformkonvensjonen på blokka. Det dreier seg her om blikka mellom karakterane, der tekstens tropologiske system gjennomgåande byggjer seg opp om at nåtidsplan kan skode attende mot fortid, men at fortidstildragelsar og utsyn aldri kan sjå framover mot nåtid. – Likevel, der strykkets unge kvinner *ikkje* ser, sansar eller i det heile merkar at Den eldre kvinna ser på dei – dér dukkar det brått ei dramatisk hending opp. Vi er i den scenen (i fortida) der Mannen kjem frå byen for å hente med seg att kona si.

Det har banka på døra, og vi les:

DEN UNGE KVINNA

Gå ut
du

Den unge venninna reiser seg og går ut. Den eldre kvinna og den unge venninna ser mot kvarandre, som om dei merkar kvarandre utan å sjå kvar-

andre, så går den eldre kvinna ut til venstre og den unge kvinna går bort til vindauget, stiller seg opp, ser ut, deretter kjem den unge venninna inn
DEN UNGE VENNINNA

Det var han [...] Ja mannen min (67, uth. her)

På bakgrunn av systematikken i dramaets biletspråk elles, inntrerffer det her momentant, og nesten umerkeleg, ei kritisk av-ideologiserande revne i formverket. I stykkets formspråklege plan står vi her på ny overfor den før-persiperande, tautologiske sansinga, i eit ikkje-koda rom, som er bortrykt frå dramatisk og estetisk ideologi. Dei to karakterkroppane i utdraget blir, merkeleg og menings-laut, materielt innskrivne i denne passasjen: «Dei ser mot kvarandre, som om dei merkar kvarandre utan å sjå kvarandre», les vi i den narrativt beretrande, prosaiske sideteksten: Denne ikkje-kognitive, umedvitne sansinga inntrerffer som ein «material vision», og bryt brått den tropologiske samanhengen som stykket og konvensjonane som det bearbeider, er konstituerte av. Nok ei rift, nå i dramaets levande kropp, nok ei hengsle som formspråkets delar kan opnaast, svingast og lukkast etter, har dratt seg til.

Kva vi – og Fosses dramatik – vil kunne gjere med dette, står det i kvar lesing av innlukkande samanheng og opnande materialitet performativt ope for kvar lesar, også kunstnaren, og kvart estetisk utkast å ta ansvar for og historisk stilling til for framtida. At Fosses dramatik legg hegemonisk form på blokka, med indirekte utspørjing av «krise»-formkonvensjonanes mulighetsvilkår i dag, er ein del av denne historiserande dynamikken. Innanfor den blir det i Fosses kunst overgitt til kvar einskild å ta ansvar for eiga lesing av konfigurasjonar og deira utfordringar. Det er i sansinga av den performative samanstillinga av inntreffande språk- og biletkraft, med dei samanhengsskapande, tropologiske analogidanningane at lesaren blir overgitt sin grunnleggjande ansvarlighet. I dette blir lesaren og overgitt, for framtida, å ta historisk stilling til lukking av eller opnande frigjerings frå kognitivt og epistemologisk koda univers, slik dei formar seg både i karakterars forståing av innhaldet i eigen eksistens, og i estetiske formverks eksisterande konvensjonar.

I Fosses drama skjer denne lesande ansvarleggjerings først og fremst gjennom den radikaliserende prosaiseringa av språket. Dette er ein funksjon av dramaets formforandring i produksjonen til Fosse, og

spring ut av det punktet der den fosseske tematikken om teikna, bilete- og språkleggjerings sine funksjonar i menneskelivet nedfeller seg i formverket.

Innanfor dei formene forfattaren har gått inn i, er episering og perspektivisme allereie forandrande krefter i det moderne dramaets form. Dette er imidlertid støtt balanserte med kompositoriske og heilskapleggjerande, «forsonande» krefter i formspråket. Først med det meir radikale prosaiske språket og formspråket i Fosses dramatik (og som gjer den til seinmoderne) finn denne kunsten si fullt ut ironiske form. Den utfordrar den kompositoriske totaliseringa ut ytterlegare, og den viser seg nødvendig, som i *Ein sommars dag*, for å kunne mogleggjere den narrativ-prosaiske, framstillande gjennomspelninga av ideologi mot ei kritisk utspørjing og undergraving av den i innbrot av ein performativ materialitet, utanfor medvitsleg kognisjon og forståing.

Prosaisk kunst, også den dramatiske, gir med hendingane som drar seg til i den, vilkår for å handle i språk og historie.

Litteratur

- Adorno, Th. W., «Towards an Understanding of *Endgame*», i Bell Gale Chevigny (red.), *Twentieth Century Interpretations of Endgame. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., 1969, ss. 82-114. [Opph. i *Noten zur Literatur*, Bd. II, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1961, ss. 188-236.]
- Cohen, Paul; Cohen, Hillis Miller, Warminski (red.), *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2001.
- Cohen, Paul; Hillis Miller, Cohen, «A 'Materiality without Matter?', *ibid.*, ss. vii-xxv.
- de Man, Paul, *Aesthetic Ideology*, red. Andrzej Warminski, *Theory and History of Literature*, Vol. 65, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997.
- , «Phenomenality and Materiality in Kant», *ibid.*
- , *The Resistance to Theory*, forord ved Wlad Godzich, *Theory and History of Literature*, Vol. 33, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- , *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984.

- Derrida, Jacques, «Typewriter Ribbon: Limited Ink (2) («within such limits»», i Cohen m.f. (red.), *Material Events*, *op.cit.*, ss. 277-360.
- Fosse, Jon, *Ein sommars dag*, i J.F., *Teatersykeke 2*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2001, ss. 7-101.
- , *Das ist Alise. Novelle*, oms. Hinrich Schmidt-Henkel, Hamburg: marebuchverlag, 2003.
- Hillis Miller, J., «Paul de Man as Allergen», i Cohen m.f. (red.), *Material Events*, *op.cit.*, ss. 183-204.
- , «Ideology and Topography: Faulkner», i *Topographies*, Stanford: Stanford University Press, 1995, ss. 192-215 (og 351-357).
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, [1790] Stuttgart: Reclam, 1991. (*Critique of Judgment*, oms. Werner S. Pluhar, Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1987; *Kritikk av dømmekraften*, oms. Espen Hammer, Oslo: Pax, 1995.)
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1965.
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, [1956], Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965.
- Sætre, Lars, «Modernet og heimløse. Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i *Namnet* av Jon Fosse», i *Norsk Litterær Årbok 2001*, red. Hans H. Skei og Einar Vannø, Oslo: Det Norske Samlaget, 2001, ss. 149-178.
- , «Dramatic Meaning – And Beyond: Jon Fosse's Late Modernity in *Autumn Dream*», i Gunnar Foss (red.), *I skrifas lys og teatersalens mørke. Et bok om Ibsen og Fosse*, Kristiansand: Høyskoleforlaget, forthcoming 2004.
- Warminski, Andrzej, «As the Poets Do It: On the Material Sublime», i Cohen m.f. (red.), *Material Events*, *op.cit.*, ss. 3-31.
- Webster's New World Dictionary of the American Language. Second College Edition*, New York and Cleveland, 1970.

Notar

- 1 Eg bygger på Peter Szondis studie av dramaets krise i *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, [1956], Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965; og på Th. W. Adornos skildring av disse konvensjonane som dels radikalisererte, dels oppløyste i samband med Beckett, i «Towards an Understanding of *Endgame*», i Bell Gale Chevigny (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Endgame. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., 1969,

- ss. 82-114 [oppr. i *Noten zur Literatur*, Bd. II, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1961, ss. 188-236.]
- 2 Jf. L.S., «Modernet og heimløse. Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i *Namnet* av Jon Fosse», i: *Norsk Litterær Årbok 2001*, red. Hans H. Skei og Einar Vannø, Oslo: Det Norske Samlaget, 2001, ss. 149-178; og L.S., «Dramatic Meaning – And Beyond: Jon Fosse's Late Modernity in *Autumn Dream*», i: Gunnar Foss (red.), *I skrifas lys og teatersalens mørke. Et bok om Ibsen og Fosse*, Kristiansand: Høyskoleforlaget, forthcoming 2004.
- 3 § 26 «Von der Größenschätzung der Naturdinge, die zur Idee des Erhabenen erforderlich ist», særleg ss. 144-148 i Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, [1790] Stuttgart: Reclam, 1991. – På engelsk og norsk brukar ein som tilsvarande omgrep «apprehension/comprehension», og «opfattelse/sammenfatning». Jf. § 26 «On Estimating the Magnitude of Natural Things, as We Must for the Idea of the Sublime», særleg ss. 107ff. i I.K., *Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar, Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1987; og § 26 «Om den vurdering av naturlige ting's størrelse some ideen om det sublime krever», særleg ss. 124-127 i I.K., *Kritikk av dømmekraften*, overs. Espen Hammer, Oslo: Pax, 1995.
- 4 Jf. § 29 «Von der Modalität des Urteils über das Erhabene der Natur», i *KdU*, *op.cit.*, ss. 166-189, her ss. 174ff. (Jf. *Coj*, *op.cit.*, ss. 124-140, her ss. 130f.; og *Kad*, *op.cit.*, ss. 139-155, her ss. 145f.)
- 5 Formuleringa «a tautological eye eyeing» er J. Hillis Millers, jf. «Paul de Man as Allergen», s. 192; referanse i neste note.
- 6 Paul de Man, «Phenomenality and Materiality in Kant», *Aesthetic Ideology*, ed. Andrzej Warminski, Theory and History of Literature, Vol. 65, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997, s. 82. – For de Mans drøfting av Kant, og for utviklinga av omgrepa hans knytte til materialitet, viser eg her allment til *Aesthetic Ideology*, *ibid.*; og til P.d.M., *The Resistance to Theory*, forew. Wlad Godzich, Theory and History of Literature, Vol. 33, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; og til essaya om Shelley, Kleist, og om antropomorfisme og trope i lyrikk, i P.d.M., *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984. – For kommentarlitteratur knytt til problemfeltet viser eg til Cohen, Hillis Miller, Warminski (eds.), *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2001, spesielt til Cohen, Hillis Miller, Cohen, «A 'Materiality without Mater?', ss. vii-xxv; til Andrzej Warminski, «As the Poets Do It: On the Material Sublime», ss. 3-31; til J. Hillis Miller, «Paul de Man as Allergen», ss. 183-204; og til Jacques Derrida, «Typewriter Ribbon: Limited Ink (2) («within such limits»», ss. 277-360.
- 7 Teksturgåva som blir nytta i det følgjande, er *Ein sommars dag*, i Jon

Fosse, *Teaterspykke 2*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2001, ss. 7-101. Sidetilvisingar i hovudteksten.

8 Jon Fosse, *Das ist Alise. Novelle*, aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel, Hamburg: marebuchverlag, 2003. – Utgiving i Norge i 2004 som *Det er Alis*.

9 J. Hillis Miller er inne på dette i ein studie som har vore til nytte for delar av dette arbeidet. Jf. «Ideology and Topography: Faulkner», i *Topographies*, Stanford: Stanford University Press, 1995, ss. 192-215 (og 351-357).

10 Forteljarar og speleleiarar finst i fleire variantar i moderne dramatik. Best kjenner vi kanskje Brechts bruk av forskjellige forteljarar i sine stykke. Den som i forskingstradisjonen særleg har fått omgrepet episk speleleiar knytt til seg, er amerikanaren Thornton Wilder. Jf. Peter Szondi framstilling av Brecht, Wilder og andre i *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, *op.cit.*

11 Omgrepa prosaisk og prosaiserande blir brukte i tydinga både av kvaliteteten ved seriel og metonymisk repetitiv diskurs, i den etymologiske tydinga av å vere framovervend og å vere beint fram, og i den kritiske tydinga av å vere utan imaginasjon, matter-of-fact, commonplace, ikkje-ideologisk. (Den versliknande forma som monologar og replikkar kan vere oppsette i hos Fosse, har ikkje med denne språklege kvaliteten å gjere; den utforminga trekkjer i formspråkets ironisk motsette lei, og er kompositorisk innretta mot freistnaden på totaliserande ekstensjon.) Jf. t.d. *Webster's New World Dictionary of the American Language. Second College Edition*, New York and Cleveland, 1970, s. 1140.

12 Jf. J. Hillis Miller, «Paul de Man as Allergen», *op.cit.*, s. 193.

13 Eg viser til relevant primær og sekundær litteratur om emnet i note 3, 4, og 6 ovanfor. Denne tre-ledda samanfattinga gir Hillis Miller i «Paul de Man as Allergen», *op.cit.*, s. 187.

Del IV

Samlagets bøker for høgare utdanning
Seksjon høgare utdanning i Det Norske Samlaget gir ut lærebøker for høgare utdanning, monografier, årbøker og oppslagsverk for eit allment publikum. Arleg gir vi ut om lag 30 slike bøker. Vi lagerfører om lag 400 titlar som anten er pensumlitteratur eller høver som tilleggs litteratur ved høgare lærestader. Fyl- dig bokomtale og e-post-adresser til redaksjonen finn du på heimesidene våre på Internett, <http://www.samlaget.no/>. Du kan òg kontakte:

Det Norske Samlaget
Seksjon høgare utdanning
Boks 4672 Sofienberg
0506 Oslo
Tlf. 22 70 78 00
Faks 22 68 75 02

Drude von der Fehr og Jorunn Hareide

Tendensar i moderne norsk dramatik

Det Norske Samlaget
Oslo 2004