

Det topografisk sublime: Jon Fosse og Marguerite Duras

Københavns Universitet –
Georg Brandes Skolen. Okt 2008

I Situasjon – Begreper

Gjennom noen innledende kommentarer med utgangspunkt i kurs-utlysningen vil jeg først bruke litt tid på å sirkle inn noen sentrale begreper i den art forskning jeg er invitert til å presentere. – Det er riktig, slik kurs-mansjetten antyder, at det i senmoderniteten har forekommet en ”performative turn”. Dette gjelder både i det aktivt og konkret arbeidende teateret og beslektede iscenesettelsesformer; det gjelder også i den skrevne dramatikken, så vel som i anmeldelser og kommentarer, og i høy grad i forskningen innenfor dette enormt vide feltet.

Ser man nøyere etter, f.eks. i Erika Fischer-Lichte’s bok *Die Ästhetik des Performativen*,¹ kan den nyere ”performative turn” samtidig nyanseres historisk og kontekstuell. Boken hennes er først og fremst om performative kunstarters fire aspekter – *medialitet* (øyeblikkets intense sanselige nærværenhet), *materialitet* (”kroppslighet”, direkte berørende), *semiotisitet* (nye ”betydninger”), og *estetisitet* (liminale erfaringer). Men det hun skriver om en ”performative turn”, viser at den kan knyttes til ”vedvarende forløpere”. Som hun og andre dokumenterer, har både teateret selv og teatervitenskapen hatt fokuset på performativitet og fremføring innebygget i seg som integrert del. I teatervitenskapen gjelder dette helt fra den så dagens lys rundt forrige århundreskifte (1900). Dette vedvarende fokuset har teaterets praksis og teaterforskningen imidlertid også felles med en rekke andre fokus på performative praksiser fra begynnelsen av 1900-tallet og fremover. Også i disse praksisene er et fokus på performativitet og fremføring et integrert element i grunnlagsproblemene til den enkelte handling, kunstart og vitenskapsdisiplin. Dette ser vi bl.a. i ritual- og myteforskningen, i religionsvitenskap, i antropologisk, etnologisk og sosiologisk forskning, i retorikken, i språkfilosofien, og i litteraturvitenskapen. Og selvfølgelig finnes det innslag av performativitet også lenge før dette, opp gjennom århundrene, f. eks. i religiøs, kultisk, sosial og kulturell praksis, men også i estetisk virksomhet. – Men fra tiden før 1910 og fremover, altså, og med stor tyngde fra 20- til 50-årene, finner vi en rekke aktive ”performative” kunstpraktikere og forskningsteoretikere.²

Etter mindre vektlegging i to-tre tiår, kommer interessen for performativitet tilbake som en ”performative turn” fra sent 1960- og 70-tall av. Da skjer det i den fremvoksende performance-kunsten på begge sider av Atlanterhavet (tidlig ute var Claus Peymann; Julian Beck

og Judith Malina ("Living Theatre"); og Richard Schechner ("Performance Group")). Det skjer i teatre, "performative" nyoppsetninger av klassikere. Det skjer i musikken (Cage, Stockhausen), og i malerkunsten ("action painting", "body art", Joseph Beuys, Fluxus, Wieneraksjonistene), og i diverse litterære foranstaltninger. Men etter hvert også i *forskningen*, hvor det som er nytt og som Fischer-Lichte helt relevant peker på som forskningens utfordring, er de performative og fremførende kunstytrings-hendelsenes endrede relasjoner: I særlig grad gjelder dette for "deltakerstatusen" i forholdet mellom *subjekt og objekt*, og "kunstelement-statusen" i forholdet mellom *tegnfunksjon og materialitet*.³ Det er disse relasjons-forskyvningene som gir grunnlaget for at Fischer-Lichte utforsker performativ kunst under aspektene medialitet, materialitet, semiotisitet og estetisitet.

Interessen tar seg i høy grad opp i teatervitenskapen; litt etter litt skjer det også i den øvrige kunsthistorien, og den får bredt nedslag i kulturforskningen (i *cultural studies*, vidt forstått). Men det skjer også i den tekstorienterte litteraturvitenskapelige forskningen: I litteraturvitenskapen ser vi denne nyinnstiftede interessen på den ene siden i den strukturalistisk og glossematisk influerte utforskningen av prosafiksjon, hvor prosaen studeres i et performativt perspektiv. På den andre siden ser vi denne interessen i dekonstruksjonens modne og senere faser (Hillis Miller, de Man), og vi ser det i poststrukturalismens bidrag, kanskje særlig hos Foucault og i feministisk forskning (f.eks. Butler, Felman), og hos disses etterkommere.

Det som det bl.a. nå særlig fokuseres på i disse studiene, er litteratur-, teater-, kunst-, og kultur-performativitet forstått som mønstre av *lokalisert performativitet* / "localized performatives". Dette innebærer at deiktiske mønstre tillegges stor vekt, dvs. lokaliteter, rom og romlighet – m.a.o. *topografier* i vid forstand, og markører av slike. (Tidlig ute med dette var f. eks. Svend Erik Larsen (bl.a. i *Fortælle teori*, 1975, og senere), og før ham: Viggo Brøndal samt glossematikken.) I den viktige inter-estetiske forskningen, som det nå etter hvert endelig et stykke på vei åpnes opp for mellom fagdisiplinene, er dette helt sentralt: Her knyttes spørsmålene om performativitet og performativ handlen i kunstverkets tekstualitet, på grunnleggende vis til dynamikken i topografiske felter og mønstre. Altså: *performativitet* blir knyttet til *topografier* – som "localized performatives".

Videre: På denne tiden (fra 1970-årene av) inntreffer det i de nevnte kunstartene en stor oppblomstring av kunstneriske praksiser og tekster – hvor fremføring og iscenesettelse sterkt betones som *materiell handlen*. I forbindelse med estetisk materiell handlen, er det viktig å erkjenne at materiell handlen i senmoderniteten (dvs. i den perioden vi her befatter oss med) ofte inntreffer estetisk som en utbredt bølge av *konvergens*: Elementer og praksiser i veletablerte generiske topografier beveger seg over i andre, og deles – i fellesskap – mellom og på tvers av

estetiske ytringer i de tradisjonelle genrene, kunststartene og kunstmediene. Konvergensfenomenet kan f. eks. nå observeres og studeres både i litteraturens drama- og fiksjonsprosaer, i teater-, scene- og performancekunsten, i filmkunsten, og i billedkunsten. I litteraturen forekommer det konvergens innenfor enkeltforfatterskaper (én forfatter resirkulerer motiver, tematikker og litterære stoff, om og om igjen, i verk med både dramatisk og prosaisk hovedpreg, og i tillegg hyppig med konvergering inn av og over i andre kunstarter). Men konvergeringen inntreffer også mellom genre, kunstarter og kunstmedier, med nedslag i en rekke forskjellige forfatterskaper. – Det poenget jeg ønsker å få frem i forbindelse med sammenhengen mellom estetisk materiell handlen og konvergering, er dette: Nettopp på grunn av at konvergering er et utbredt fenomen knyttet til kunstens betoning av estetisk materialitet, bør forskningen ta konsekvensen av det: Den kan med fordel rette blikket mot to tverr-estetisk fremtredende felter, som kan identifiseres, er gjensidig forekommende, og som motiverer/genererer hverandre: på den ene siden *performativitet og performativ teksthandlen*, og *topografiske mønstre* på den andre. Begge disse er nemlig nært forbundet med senmodernitetens (eller samtidskunstens) estetiske vekt på materialitet. Og begge feltene går ut over dramatikken, fiksjonsprosaen, filmen, osv. alene. – Så mye innledningsvis om kursets ene utgangspunkt: ”the performative turn”.

Nå litt om det som tilsynelatende er et annet utgangspunkt for kurset – og fremdeles for å sirkle inn viktige begreper for den forskningen jeg skal presentere. – Det er etter mitt syn *ikke* umiddelbart riktig, i det minste ikke *uformidlet* riktig, at senmoderne dramatik, teater og performance-kunstarter nødvendigvis er kommet over i en ”*postdramatisk*” fase. Grunnen til min nøling og skepsis overfor dette begrepet, er triviell og prosaisk. Jeg deler syn med Hans-Thies Lehmann når det gjelder de aller fleste empiriske analysene hans (de er skarpt observerte og godt perspektiverte). Jeg deler også syn med Lehmann i de aller fleste teoretiske induksjonene og sammenfatningene som foretas i den epokegjørende boken *Postdramatisches Theater*.⁴ Blant parametrene i denne studien legger jo også Lehmann stor vekt på de kunstneriske uttrykkenes materialitet, slik også forskere og teoretikere innenfor performativitets-studier gjør. Men Lehmann setter endringene i senmodernitetens kunst (det ”postdramatiske teateret”) opp mot et etter mitt syn (noe for) hypostasert *dramatisk* paradigme i teater- og scenekunsten. Sannsynligvis av denne grunn toner Lehmann for mye ned den umiskjennelige kraften som materialiteten i de seneste tiårenes teater- og iscenesettelses-kunst har til *også*, eller til *fremdeles*, å *handle* – til å handle *dramatisk*. (Dette på tross av endringene han beskriver, som vi jo kan være enige om.)

Kunstytringenes performative egenskaper i det senmoderne – teatral så vel som tekstlig handlen – kommer dermed ikke helt til sin fulle rett: Også de nye, samtids-kunstytringene innebærer handlen. Selvsagt er de handlende på en annen måte en den før dominerende handling

gjennom plots/fabel/*mythos* og ved karakterer. De er etter mitt syn likevel ikke *postdramatiske*; de er i høy grad (fremdeles) *dramatiske*. *Dramatisk* er for meg derfor fremdeles et sentralt begrep i studiet av iscenesettende kunst, hva enten denne er teaterets kunst, prosafiksjonens, dramatikken, filmens, eller TV-videoens kunst, osv. – En annen konsekvens av begrepet om det postdramatiske teater, er at Lehmann (som jeg altså deler syn med i det meste, og har stor respekt for) dermed står i fare for å miste av syne noe av det vesentlige ved de *konvergerende* fenomenene i det senmoderne teateret som han utforsker. Alene ved deres aktive utbredelse, bevegelse, ”vandring”, *handler* da konvergerings-fenomenene sannelig! Utforskning viser at de er en sterkt motiverende kraft i den annerledes, performative teater- og *teksthandlen* som den senmoderne kunstytringen besitter. Min trivielle begrunnelse for nølen og skepsis overfor begrepet ”postdramatisk”, altså, er (kun) at performativitet og kraften i materielle elementer faktisk innebærer *handlen*, *dramatisk handlen*: Det materielle legger til rette for og genererer radikale forandringer i det senmoderne kunstverket, for det første i dets tilblivelse, for det andre i dets estetiske fremtoning og gjøren, og for det tredje – ikke minst – i aktivitetsmodusene og relasjonene mellom kunstverket og dets virkekrets (”anvendelse”, betrakter, leser, medskaper, publikum).

Med andre ord: På dramatisk handlende vis – men ikke primært eller alene med menneskelig/antropologisk forståtte personer eller karakterer og plots – installerer det senmoderne, iscenesettende kunstverket noen grunnleggende mulighetsvilkår. Disse legger til rette for (her kommer flere viktige begreper) en inntreden av til dels radikale *kulturelle effekter*. De kulturelle effektene som blir installert som mulige, angår ikke bare vår hverdag, men hele det kognitive apparatet vårt: vår *appersepsjon*, våre følelser, emosjoner og *pathos*, og vår tenkning og forståelse, og dermed vårt grunnlag for ny, egen *handlen*. Mulighetsvilkårene som det senmoderne kunstverket installerer, berører aktivt våre muligheter til valg av egen kulturell, samfunnsmessig, politisk og, for den del, estetisk *handlen*. Slike effekter inntreffer ikke uten et vesentlig bidrag av *dramatisk handlen* i den (materielt-estetiske) kunstneriske ytringen.

Med denne svært raske skissen av en senmoderne situasjon i performativ og iscenesettende kunst, og av noen av vår samtids fremste bidrag i teater- og dramatik-forskningen, har jeg nøstet noen for meg viktige tråder: Jeg har samlet et knippe begreper som er vesentlige for min egen forskning. *Min* forskning nå dreier seg om senmoderne dramatik og prosafiksjon: deler av Jon Fosses og av Marguerite Duras’ forfatterskaper. Disse vil jeg om litt belyse gjennom noen problemstillinger behandlet i utvalgte analytiske eksempler, knyttet til en teoretisk ramme.

Men først gir jeg en foreløpig oppsummering av de begrepene som etter mitt syn er fundamentale i studiet av mitt senmoderne (dramatikk/prosaiske) materiale – der jeg samtidig også fanger inn nok et par begreper (ideologi, og det sublime), som er spesielt viktige nettopp i forbindelse med Fosse og Duras.

Blikket vårt for *performativitet* er viktig; og performativitet må forstås i tekstuell betydning, som ”difference”/forskjell (*ikke* som performativitet av det samme/som ”sameness” eller ”identity”). I dramatikk- og prosaforskningen utlegges performativitet som *tekstlig handlen / textual action*. – Videre: Studiet av ”textual action” vektlegger i særlig grad det kunstneriske uttrykkets estetiske *materialitet* og materielle elementer. Det begrepet om materialitet som jeg anvender i forbindelse med performativitet, beskriver ikke bare en (fysisk, objektiverbar) ”kroppslighet” som kan berøres og sanses (slik som hos Fischer-Lichte). Den estetiske materialiteten *er* en slik ting-”kroppslighet”, helt klart, men den er *også* en materialitet som ved mange aspekter stiller seg som motpol til fenomenverdenen, til ”det fenomenale” i den eksistensielle virkeligheten. Dvs. at materialiteten inntreffer som noe tidligere ikke-sanset, ikke-formulert, ikke-bevisst(gjort), og ikke-innlemmet i den forstå-bare og meningsfulle eksistensielle livsverdenen. (Materialitet og fenomenalitet, som hos Kant, de Man, Hillis Miller, og deres etterfølgere, står overfor hverandre som motpoler i tilværelsen, og krever at tilværelsen *også* betraktes som mennesket uvedkommende, og som ikke-antroposentrisk definert.) – Videre: Undersøkelsen av performativ teksthandlen oppfatter den utførende, animerende kraften i det estetisk materielle som klart *dramatisk*. (Dette, dog, til forskjell fra person/karakter-handlen i *mythos*, fabel, plots eller story-lines – fordi den nye, senmoderne litteraturen og kunsten, avviker radikalt fra kunst hvor *mythos*, plot og story-line er dominerende og hierarkisk overordnet (slik den er i den aristoteliske *Poetikken*)). Det som denne kraften bevirker, er dramatisk, den innebærer handlen ved det kunstneriske materialet; derfor vektlegges som nevnt kunstverkets materielle elementer så sterkt.

– Videre: Den dramatiske performativiteten i denne kunsten innbærer handlen ved det kunstneriske materialet: Én av de i dag omseggripende måtene litterære og andre tekster handler, og handler materielt, på, er ved utnyttelse av den bevegende kraften i en rekke ”localized performatives”, *topografier* og topografiske mønstre (i vid forstand) og deres materielle særtrekk. Dette ses både i dramatikk, i prosafiksjon og i film. – Videre: Lokaliserte performativer, topografier, topografiske mønstre, rom, romlighet, ”space” – er avhengige av *bildet*, dvs. av *billedligheten/det billedlige* i forestillingskraften. – Videre: Forskningen har til oppgave å undersøke disse topografiske mønstrene som drivkrefter og animerende elementer – både i kunstuttrykkets performativt repetitive differens, og i deres egenskap av å være knyttet til det

kunstneriske uttrykkets *konvergering* inn av og over i andre verkers, genrers, kunstarters og mediers dominerende vesenstrekk. (I mitt forskningmateriale konvergeres det særlig mellom elementer av etablerte representasjonsmodi i dramatikk, prosafiksjon, film, billedkunst, og musikk.) – I verkenes dynamiserende motorer av lokaliserte performativer og deres materielle særtrekk, dvs. i deres topografiske mønstre og i de konvergeringer de er deler av, kan fokus rettes mot den senmoderne kunstens *cultural effects* (som også er dramatiske): Hele serien av kognitive elementer innenfor sanselæren berøres, og *handles* det ved: *appersepsjon*, følelser, emosjoner, *pathos*, tenkning og forståelse, ny og ”different” kulturell handling.

Opplistet, er stikkordsmessig de viktige begrepene disse: *Performativitet/tekstlig handlen, dramatisk, materialitet, lokaliserte performativer/topografier*, (disse samspiller med) *bildet/billedligheten/det billedlige i forestillingskraften, konvergering/medialitet, kulturelle effekter gjennom ny kognisjon: appersepsjon, pathos, refleksjon, mulighetsvilkår for ny handling*. Det er i forbindelse med appersepsjonen, kognisjonen og de endrete mulighetsvilkårene for menneskelig kulturell handlen at mitt spesielle emne kommer inn i bildet – spørsmålet om *det sublime* hos Fosse og Duras, og dets forhold til *ideologier*. Ideologier er nettopp topografiske, materielt distribuerte og fastlagte tanke- og selvforståelsesmønstre. Som materielt handlende utøver de effekter og makt. I det senmoderne kunstverket (forstått ut fra de her oppsummerte komponentene) kan det imidlertid også handles *med* og *overfor* dem. – Endelig: Begrepet om *det sublime* som jeg anvender, er hentet fra Kant og fra videreføringen av det i dekonstruksjonen og hos dens etterfølgere (de Man, Hillis Miller, Cohen, Warminski).⁵ Jeg belyser det nedenfor, og i tekstlesningen, som følger om litt.

II

Før jeg nå nærmer meg et par av tekstene, og presenterer utdrag fra prosjektet mitt om deler av Jon Fosses og Marguerite Duras’ forfatterskap, gir jeg her en kort profilering av prosjektet, som munner ut i en kort sammenfatning (på engelsk). (Duras må av plasshensyn her behandles utillatelig i forbigående; det må gjøres et valg, og hovedfokus vil ligge på ett av Fosses verker.)

Med begreper vi nettopp har sett på (til analyse av senmoderne dramatikk, prosafiksjon og iscenesettelseskunst), studerer jeg i dette prosjektet to distinkte, men komplementære senmoderne representasjonsmodi som installerer materielt og dramatisk handlende rom/topografier. Hver på sin måte ”driver” topografiene, er de motorer for, den performative, tekstlige handlen. Det dreier seg om performativ romlighet som *konsentrasjon* (hos Fosse), og performativ romlighet som *ekspansjon* (hos Duras). I det utvalgte litterære materialet fra begge forfatterskapene befinner vi oss tidvis hinsides en mimetisk representerende kunst med hierarkisk ordnet vekt på plot/story-

line/*mythos*, på karakter-handling, på sannsynlighet og decorum. Handlingene figurerer som tekstlig handlen, drevet av de materielle utvekslingene mellom de billedlig fremstilte rommene og topografiene – i tråd med det representasjonsmodus som Jacques Rancière benevner som ”det estetiske kunstregimet”.⁶

Det vesentlige i denne topografisk-tekstuelle, handlende dynamikken, er at den når øyeblikk da enhver kodet representasjon bryter sammen. I slike øyeblikk bryter en materiell, ukodet (og foreløpig ikke-kognitiv) appersepsjon med kraft igjennom, som rå materie. Denne materielle kraften er en *pathos* som legger mulighetsvilkår for ny koding, eller re-etablering av kjent koding, av det rått sansede. I disse øyeblikkene rommer disse verkene elementer av *det sublime*: en frykt- og lystblandet sansefølelse av ukjent, radikalt fremmed karakter, hinsides normalspråklig og kulturell formulering og erfaring. Den sublime hendelsen gjør noe som er uerfart og uformulert, tilgjengelig som synlig/sansbart og sige-lig (men ennå ikke som erfaringsmessig sett eller utsagt). Det synlige og sigelige (”visibilities and sayabilities”) stiller seg som kritikk i kraftfull opposisjon til verkene mest rigide og lukkede, representerte topografier: *ideologiene*. Slik kritiseres de operative *ideologiene* i de utsnittene av livsverdenen som verkene også rommer.

Materialet fra de to forfatterskapene består av resirkulerte motiver, temaer og stoffområder, med stor grad av konvergens genrene imellom (dramatikk/prosafiksjon), og hvor konvergeringen også innbefatter film, billedkunst og musikk. Hos Fosse dreier det seg om de parvise verkene *Naustet* (1989) [roman] og *Vakkert* (2001) [drama]; *Bly og vatn* (1992) [roman] og *Vinter* (2000) [drama]; og *Das ist Alice* (2003)/*Det er Ales* (2004) [roman] og *Ein sommars dag* (1998) [drama]. – Hos Duras dreier det seg om teatertekstene *Savannah Bay* (1982), *Agatha* (1981), *Véra Baxter or The Atlantic Beaches* (1980), og *La Musica Deuxième* (1985), med sideblikk til gjenskrivninger og filmatiseringer. Hos Duras er disse tekstene, hver på sin måte, resirkulerte, tidligere drama, teatertekster, filmscripts. Eller de er podninger inn på eller ut fra filmer. Eller de er gjenskrivninger av andre deler av Duras’ enorme forfatterskap, osv. De er også drama med sterkt prosaiske representasjons-kvaliteter. Kunstverkene konvergerer med elementer i andre genre, kunstarter og medier. Og de griper over fra fiksjonen til levd liv, til virkelige steder, til litterære og andre kunstverker av andre forfattere i nær og fjern fortid, osv., osv.

Den teoretiske rammen er, med utgangspunkt i deler av Kants *Kritikk av dømmekraften* (1790) (om det sublime), sammensatt av kritisk teori, dekonstruksjon og poststrukturalisme i tradisjonen etter Kant. Den har i tillegg stedvis et vesentlig innslag av psykoanalytisk teori, litteratur- og kulturanalyse (Lacan, Kristeva; Žižek, Dolar, Salecl; og Bange, Hill, Knapp og Willis (disse spesielt om Duras)). Rammen omfatter således arbeider av tenkere som generelt

forholder seg til en tilværelse av både *materielle* (utenfor-”menneskelige”) og *fenomenale* (eksistensielle og ”meningsfulle”) virkeligheter.

Det sier seg selv at jeg her kan legge frem bare noen utvalgte aspekter av det meget omfattende forsknings-emnet om ”det topografisk sublime” i dette prosjektet, og jeg kan kun gjøre det i forbindelse med et par av verkene. Jeg har valgt å presentere disse aspektene i tilknytning til en helt rudimentær, skissemessige sammenfatning av analysen av Marguerite Duras’ *Véra Baxter or The Atlantic Beaches* (1980). Deretter følger hoveddelen, utdrag fra en omfattende analyse av Jon Fosses *Ein sommars dag* (1998). Revelante og nødvendige sideblikk inn i annet dramatisk, prosaisk og kunstnerisk materiale vil blitt tatt.

Det som vil stå i sentrum *hos Fosse*, er den performative teksthandlingens drivende kraft gjennom den repetitive, *konsentrerte* billedlig-topografiske representasjonen. Der utfordrer de momentane innslagene av sublim, ukodet materiell appersepsjon, livsverdenens kvelende trykk av ideologi (fjordbygdsideologien), og de skaper mulighetsvilkår for ny tanke, ny forståelse og kognisjon. Langsomme/durative og oblike representasjonskvaliteter er (som i Duras) helt sentrale i Fosses fremskrivning av lukkede romligheter gjennom repetitiv konsentrasjon, som så stedvis brytes momentant, i sublime innslag av materialitet.

Det som vil stå i sentrum *hos Duras*, er den imaginasjonsbefordrende, materielle drivkraften i den serielt *ekspansive* fremstillingen – av en stadig mer omfattende og inkluderende romlighet. Denne ekspansive topografien består av lokaliteter, bilder, naturfenomener og utsnitt av levd liv, kultur og kunst, osv. Langsamt og oblikt, fremstår den som en tidligere ukodet, sublim, materiell appersepsjon. Oblikt og langsomt/durativt, på skrått i forhold til verkets øvrige (og nærmest stillestående) virkelighetsrepresentasjon, vokser den frem som en uendelig omfattende romlighet/topografi gjennom en repetitiv ekspansjon (*”metaphorical fusion”*) som baserer seg på en paradoksal utskillelse av tingenes, bildenes og lokalitetenes (ellers ”betydningsløse”) materielle kvaliteter (*”literal (object) separation”*): Disse disruptive elementene utøver samlet en enorm forestillingskraft. Den lar en ellers ”taus” og ”usynlig”, men nå immens, fremtrende romlighet gjøre seg gjeldende, vagt og på skrått i forhold til gjenkjennelige representerte virkelighetsutsnitt: Det materielt ut-separerte, danner dermed like fullt en stadig mer omfattende, paradoksalt sammenbundet topografi. Denne fremstår i sublime passasjer som en kraftfull utfordring og kritikk av livsverdenens drepende trykk av ideologi (kjærlighetens forvaltende, ideologiske regime og regulering gjennom spillet mellom sannhet, løgn og bedrag, vold og undertrykkelse, oppløsning og død, osv.). – Hos begge vil vi også se og kommentere den senmoderne kunstens innpodning av konvergerende representasjonsformer. Disse har verkene felles med fremstillingsmodi som tradisjonelt tilhører andre gener, kunstarter

og medier. Konvergeringen er her en iboende del av den materielle, imaginasjonsbefordrende kraften i verkenes topografisk-tekstlige handlen. Konvergerende elementer poder seg inn nettopp der som det billedlig-topografiske fungerer som selve den romlige drivkraften og motoren i verkenes tekstlige handlen. Denne topografisk-tekstlige handlen sprenger den lammende ideologiens trykk, og skaper mulighetsvilkår for ny tanke, ny forståelse og kognisjon. Dvs., den gjør det mulig at ”instrumentelt” fortrent materialitet kan bli synlig og sigelig (”visibilities and sayabilities”; Ranci re [Foucault]), og kan åpnes for formulering, som alteritet.

Her følger den korte sammenfatningen av prosjektet:

The Hardangerfjord and The Atlantic: Performative space as concentration and expansion in Jon Fosse and Marguerite Duras. – The cross-generic, converging areas of *performative language (textual action)* and *topographical patterns* in prose fiction, drama, and film (*i.e.* their capacity to textually act as localized performatives) install their value-molding cultural effects in opening up and transforming selves, communities, and regimes of discursivity. But they also, as this project will show, open up and transform epistemology and the field of knowledge – from apperception, over *pathos* and emotion, to thought, *logos*, and existential understanding. My project focuses on the interplay between the coded, cognitive grid represented in the characters’ life world, and the presencing of oblique spatio-temporal (instantaneous or durative) disruptions and shifts. This imaging power motors the multiplying of space-prompting images, localities, material phenomena, perspectives and gazes, at times even the splitting of voice and gaze from the individual character – and renders them as performative moments of powered and phrased textual action. The project investigates how such material distortions as apperceptions challenge ideological patterns of understanding, and how such ”impure” and oblique sensations are related to the performative language of drama and prose fiction, but also to that of film and pictorial art. Jon Fosse’s series of reduplications of a novel and a drama, figuring a weather-beaten Hardangerfjord-like landscape, and Marguerite Duras’ series of prosaic dramas figuring a windy and widening, dark and nebulous Atlantic Coast topography, will be studied against the backdrop of *the sublime* as powerful, uncoded material apperceptions. The central hypothesis is that both the momentary performative disruptions in Fosse’s writing of an enclosed space by repetitive *concentration*, as well as the repeated ruptures and multiplications in Duras’s writing of an ever-widening, oblique space as *expansion*, constitute two possible slopes from where to question existential and aesthetic ideologies in culture and in the life world of late modern man.

III Marguerite Duras: *V ra Baxter or The Atlantic Beaches* (1980 [1986])

Det blir rom her bare til noen korte kommentarer til Duras.⁷ – Duras’ teatertekster har en ytterst fragmentarisk plot/karakter-struktur, og arbeider ikke estetisk som tradisjonell aristotelisk dramatik. Således ligger deres interesse ikke i hva de (tradisjonelt forstått) ”handler om”: De er vanligvis ikke teaterstykker som tilhører kunstens representative regime; de plasserer seg klart i kunstens estetiske regime (jfr. Ranci re). Som tekstlig handlen arbeider *V ra Baxter* (slik som *Agatha*) primært med lokaliteter, ting og bilder for å tekstuelte skrive frem en helt spesiell romlighet. Bildene, tingene og lokalitetene er hyppig vidt fra hverandre skilte rent semantisk. Likevel er det de som er drivkraften i stykkenes tekstuelle handlen.

Med kun et rudimentært plot-handlingsplan, installerer *Agatha* derimot et stadig mer omfattende topografisk rom, ved at de materielle aspektene ved lokaliteter, bilder, ting og personer vektlegges: De materielle aspektene *skilles* bokstavelig talt ut fra objektene forstått som fenomenale gjenstander i livsverdenen (tidvis skilles sågar også blikkene og stemmene fra karakterene), og de *forbindes* paradoksalt med hverandre i en oblik, langsomt utvidende og mer og mer inkluderende topografi. Dette er i tidligere forskning blitt kalt for en paradoksal ”literal (object) separation and metaphorical fusion” (Hill, Knapp, Willis⁸). De materielt betonte lokaliserte performativene som slik forbindes, fremstår som en langsom og ”skjev” ekspansjon, og går fra de to karakterene Hun og Han, til sidetekstens forteller-rom, til leserens/tilskuerens rom, og videre fra stue, (gjennom dialogisk narrasjon med tilbakeblikk) til soverom, til den tåkelagte Atlanterhavskystens mørke vinterlys, til egnens elvebredd, og videre til landsbyens hotell-lokaliteter. Topografien utvides ytterligere, fra Atlanterhavet, til Afrika og koloniene, og til Amerika. Gjennom vektlegging av materialiteten i navn, motiver, fraser og lyder, utvides romligheten til andre deler av Duras’ litterære *œuvre*, og derfra videre til Duras-filmer, og til filmatiseringer av disses filmsets. Romligheten flyter og perforerer videre til å inkludere Platons *Symposium*, og enda videre, til Musils *Mannen uten egenskaper*, og omfatter til slutt også topografiene til den kunstnerlige skivingens og lesningens praksiser. Samlet balanserer denne oblike romligheten på eggen mellom eksterioritet og fenomenalitet, og åpner for sublim innbrudd av materialitet, som gjør synlige og sigelige aspekter ved virkeligheten som i den fenomenale livsverden er undertrykket og oversett.

I *Véra Baxter* er strukturen enda mer komplisert. Stykket har et rudimentært handlingsplot, hvor ektemann, elskerinne og venn arbeider for – ved løgn, bedrag og forstillelse – å overtale Véra til å leie et digert sommerhus (angivelig for at bedrager- og leve-ektemannen Jean og hun skal kunne finne tilbake til kjærligheten!). Den fremmede, tekstens ”privileged observer”, som raskt avslører plottingen, blir imidlertid også dratt inn i det ideologiske spillet, og samtalen mellom ham og Véra (et forsøk på å ”hjelp” henne til forståelse og til en reformulering av sitt liv og en egen identitet) involverer også Den fremmede i samme spill av forstillelse og utnyttelse. Stykkets slutt er plotmessig helt åpen.

Derimot er Duras’ performative installering av en langsomt utvidende, ekspansiv topografi med vekt på de lokaliserte performativenes materielle kvaliteter også her umiskjennelig, og mesterlig gjennomført. Tre nivåer kan identifiseres. Landsbyens hotell-lobby og sommerhuset, og trafikken imellom de to lokalitetene, installerer en tre-leddet topografi av ugjennomtrengelig stabilitet, et rom uten grenser, og endelig et midt-rom av ambivalens, uavgjorthet og mulig forandring (av Véras situasjon og identitet): Dette første nivået er tjenende og underordnet

tekstens rudimentære plot/karakterhandlings-struktur, og er klart en del av et ”representativt kunstregime”. Men det er samtidig det minst fremtredende og effekt-fattige nivået i dramaets topografi.

De to øvrige nivåene er forskjellige kun med hensyn til intensitets-grad, og er begge *materielt* installerte lokaliserte performativer (jeg skiller ikke nevneverdig mellom dem i denne korte gjennomgangen): Igjen, som i *Agatha*, *skilles* gjenstander, ting, bilder, lokaliteter og karakterer ved brudd *ut* fra deres fenomenale virkelighet i livsverdenen – ved fokus på deres materielle attributter, men de *forbindes* gradvis metaforisk i en stadig videre romlighet. Lokalitetenes alkohol, tomhet, mørke, ”luxuriousness”, og lyd av dansing, musikk, latter og skrik forbindes paradoksalt på denne måten. Tilsvarende separeres ut og forbindes fortellerstemmens rom med både lesers/tilskuers rom og de øvrige karakterenes rom. Den fremmedes blick skilles videre ut og forbindes med både lesers blick og de andre karakterenes blick. Det som fokuseres, er ikke *hva* som ses, men *at* det materielt og fysisk ses, og måten det ses på i serien av blick. Slik forbindes lokaliteter og sansning ved vekt på deres lokalitet-het og sanselig-het: som objekter. De således lokaliserte performativene arbeides, som utskilte, samtidig langsomt inn i hverandre ved tekstlig handlen, stadig omfattende nye materialiteter, som inntreffer, drar seg til, hender, i en mer og mer omfattende bevegelse.

På samme vis dras gjennom sidetekster og dialog stadig flere geografiske lokaliteter inn, en lang rekke steder, land og kontinenter (Paris, Chantilly, Bordeaux, Arcanges, Venedig, de Baleariske øyene, Cannes, og videre til Atlanterhavstrendene, og til California). Videre utvides stykkets performative topografi til Duras’ øvrige verk, så vel som til Duras’ levde liv. Det materielle fokus rettes samtidig mot personnavn, verktitler og deres arkeologier; her trekkes også *Véra Baxters* fordoblinger som tidligere drama (*Suzanna Andler*) og som film (*Baxter, Véra Baxter*) inn. Det spilles på etymologisk-sensorielle kvaliteter i navnene – som både ”tro, trofast, sannhetssøkende, omsorgsfull og havende trygg identitet”, og disse motstilles en annen serie av ”uekte, rotløs, ute av stand til å se seg selv, identitetsløs, men sett av andre”. Det materielt ut-separerte forbindes paradoksalt i denne ekspansive topografien igjen med objekt-heten og sanselig-heten i de topografiske bildene. Bildene som er drivkrefter i de fremstilte romlighetene, gjentas, men gjentas ikke som noe annet enn seg selv, uten fenomenalt feste i stykkets handlingsbaserte livsverden.

De sublimе hendelsene av affekt som denne materielt installerte romligheten stadig åpner opp – oblikt og langsomt, men gjentatt og gjentatt – innbefatter også det tredje topografiske nivået. Her er bildene og tingene og rommene det fokuseres på, nå naturfenomener, og de er samtidig kraftige ”imaging powers of rupture”, som, også de, paradoksalt forbindes gjennom

tekstens ”phrasal power of continuity” (Rancière). Det stadig gjentatte bildet, i dialog og sidetekster, av Turbulens, skilles ut, og koples, til den øvrige omfattende, ekspansive topografien som bildenes tekstlige handlen installerer: Turbulensens materialitet flyter over i (”perforerer” mot) andre, tilsvarende kraftfulle naturfenomener og deres materielle særdrag. Alle disse er initialt ufraserbare i dramaets tekst og dialoger, og avføder stamming, stotring, lange pauser, og stillhet karakterene imellom: Atlanterhavsvinden, Atlanterhavet, Atlanterhavsstrendene, Thionville-egnens landskap, lysets topografi, lydenes romlighet, og disses rytmiske rom.

Det mest uutgrunnelige og affektive naturfeneomenet i denne gruppen er ”the terrible grounds”, som ved sommerhuset leder ned til strendene rundt det. Langt om lenge formuleres likevel forsøksvis to narrativer om ”the terrible grounds” av hhv. Véra og Den fremmede. Dette stedet, knyttet til død og ensomhet, antas av begge å ha vært åsted for en opprinnelig separerende, voldelig hendelse. Véra spekulerer over de fraflyttede huseiernes skilsmisse i nær fortid. Den fremmede spekulerer over landskapets fjerne historiske innbyggere, da korstogtidens ensomme kvinner, adskilt og forlatt, i angst begynte å generere diskurs med egnens trær, havet, og skogens dyr: Her ses et eksempel på hvordan tildragelser på en sublim, uutgrunnelig urgrunn med materiell vold og adskillelse, er mulighetsvilkår for, og likevel kan generere, ny diskurs for et liv og en tentativ frigjørelse. Det fremmede kan gjøres til ”mitt” gjennom performativ, tekstlig handlen og diskurs, slik Hillis Miller omtaler den opprinnelige tildragelsen i ”det atopiske”, på ”an unplaceable place”, ”the preoriginal ground of the ground” – og dens skapende-installerende effekter.⁹ Noe annet kommer til syne som ”visibility”, og *kan* formuleres som ”sayability”.

Den immense topografien som *Véra Baxter* danner som tekstlig handlen, kommer til syne på skrått, og langsomt, og motsetter seg og kritiserer radikalt den ideologiske innrammingen som kjærlighetens vilkår er underlagt ved løgn, bedrag og forstillelse i stykkets fenomenverden. Denne immense topografien dannes ved materielle tildragelser i de lokaliserte performativene som her er nevnt, men samtidig av et massivt følgefennomen som poder seg inn just der hvor lokalitetene materielt driver den tekstlige handlen frem: konvergering med elementer fra andre genrer, kunstarter og medier. De viktigste av disse i *Véra Baxter* er dedramatisering, prosaisering, en rekke karakter-tablåer og karakter-positurer, et fremstillingsmodus i både dialog og sidetekst som best karakteriseres som både side-, pre- og post-diegetisk, samt innslag av fremstillingsformen ”temps morts” / ”dead time”. Slik konverger *Véra Baxter* ikke bare med ”sin egen” gjenskrivning og filmatisering av samme stoff, men også med virksomme elementer i bl.a. fiksjonsprosakunst fra både 1800- og 1900-tall, med malerkunst, og med film.

IV Jon Fosse: *Ein sommars dag* (1998)

Fenomenalitet og materialitet. – Jon Fosses dramatikk¹⁰ er innskrevet i en konvergerende grense-sone som også griper om prosafiksjon. Tematisk dreier dramaene seg (1) om tidens og særlig fortidens vilkår i livet (jfr. Ibsen). De dreier seg (2) om menneskets ”indre sjeleliv” (jfr. Tsjekhov), som hos Fosse fremstilles som avhumanisert og overforvaltet. Et tredje, overordnet tema er (3) tegnenes, bildenes og språkets funksjoner i menneskelivet, ofte sammenvevd med temaene om fortid og indre sjeleliv. Samlet peker disse mot et fjerde tema, som bearbeides stadig oftere hos Fosse, (4) temaet om menneskelivets vilkår i døden, det hinsidige, i negasjonen.

Fosses teatertekster er tydelig innskrevet i dramatikkenes formkonvensjoner fra tiårene før og etter 1900, dvs. i Szondis ”krise-dramatikk”. I den oppløses dramaet som en ”nåtidig, mellom-menneskelig handlingsgang”, og fører til episerende stilmiddel, subjektive utsyn, fortelling og perspektivisme.¹¹ Her gjør Fosses dramatikk som romankunsten, slik Lukács beskriver den i dens fremmedgjorte, moderne ”Obdachlosigkeit”,¹² og slik Ibsens gjør i sin kunstig gjennomkomponerte samtidsdramatikk: Fosse møter oppløsningen ved samtidig iverdig å forsøke å skape et helhetlig, totaliserende formspråk på kunstferdig vis, ved bruk av kompositoriske virkemiddel og ledemotiver. Fosses dramatiske formspråk er en paradoksal, *ironisk* struktur, der én kraft drar i retning av helhetlig form, mens en annen kraft trekker mot det episerende – men også mer radikalt: mot det narrativt-romaneske, det roman-estetiske, og rent ut prosaiske. Det prosaiserende ses hos Fosse særlig i den typisk fosse’ske repetisjonen. Også Fosses romaner har en lignende paradoksal form, av helhetlig komposisjon, og av kvernende, nærmest uendelig prosaisk repetisjon.

Sagt annerledes: På den ene siden, kognitivt og epistemologisk, dvs.: fenomenalt, vil Fosse-dramaets helhetliggjørende grep skape en totalitet av ekstensjon og mening. På den andre siden tenderer de serielle, flate gjentakelsene mot en numerisk endeløshet, som ikke kan overskues. Dette er, som vi vet, en grunnleggende motsetning i *det moderne* (jfr. f. eks. Lukács¹³). Motsetningen kan ses hos Fosse, men i *senmoderne* tapning – en uendelig seriell repetisjon, men *performativt konsentrert* til et lokalisert performativ som fremstiller en fjordbygdstopografi. Her bringes sammenstøten mellom det helhetliggjørende og den serielle endeløsheten til et punkt, hvor det endeløst *materielle* bryter igjennom som *tekstlig handlen* – som ukodet appersepsjon, hinsides all fenomenalitet.

Fosses ironiske form gir dermed gjenklang av Immanuel Kants tanker om det sublime i *Kritikk av dømmekraften* (1790). Krefte i Fosses formspråklige sammenstilling kan jamføres med sammenstøten mellom innbillingskraftens (syntagmatiske) ”Auffassung (*apprehensio*)”, og dens (paradigmatiske) ”Zusammenfassung (*comprehensio aethetica*)”.¹⁴ Kants rigorøse filosofiske system bryter sammen her, er det blitt hevdet. Den rene fornuftens kunnskaps-grep om

verden skal bindes sammen med den praktiske fornuftens moralske forhold til verden, i en estetisk syntese i det sublime. Men i innbillingskraftens helende og meningsgivende seier over natur, frykt og lidelse, presser det seg samtidig frem en *ikke*-fenomenal tilgang til verden som er helt uten *forstående* sansning. Den estetiske syntesen slår sprekker og avslører seg som *ideologi* her – for den ikke-fenomenale tilgangen innebærer å se verden *uten* formål og kontekst, *uten* bevissthetsmessig koding, *uten* instrumentelle og menneskelige formål. Denne ”se-ingen” er ”slik som dikterne gjør det”, som det heter hos Kant. Den er ”ein Augenschein”:¹⁵ et øye-syn *uten* å se-for-å-forstå; den er bent frem et tautologisk ”eye eyeing”.¹⁶ Dette synet, *denne* sanseløse sansningen, denne emosjonelle, rått materielle kraften av *pathos*, har Paul de Man kalt ”*material vision*”; den er helt uten mening – og dukker opp nettopp i det prosaiske.¹⁷

Lidelsen er heller ikke borte i Fosses tematikker (fortid, sjelsliv, språkets funksjoner, døden), og tematikkene nedfeller seg som form i de serielt metonymiske, kvernende repetisjonene, både i karakterspråk og i det dramatiske formspråket. Vi er i mine øyne ved et viktig punkt – av tekstlig handlende materialitet – hos Fosse her. Men vi skal altså samtidig komme ihu at denne språkkraften fremdeles har en motvekt i den komposisjonelt totaliserende kraften, som fenomenalt ennå lover mening og forsoning.

Én måte å arbeide med disse konvergerende formproblemene på, er å spørre *hvorledes* (den moderne) episeringen hos Fosse blir performativt radikaliseret til en (senmoderne) prosaisering i det dramatiske uttrykket. Og ett felt som dette lar seg gjøre på, er i fremstillingen av gjenkjennelige topografier av *ideologiske mønster* – for slike krever nettopp prosaisering og narrasjon for å formidles. Studerer vi dette, vil vi òg se hvordan prosaisering i dramatikk, dvs. konvergering, teksthandlende bidrar til å desartikulere og utfordre ideologi.

Med det vi kan kalle dets hallusinatoriske realisme, hører *Ein sommars dag*¹⁸ til blant de Fosse-dramaene som er gjennomsyret av, men òg dramatisk frem-stiller, stiller til skue, ideologi. Slik som par-teksten, romanen *Det er Ales*,¹⁹ viser *Ein sommars dag* frem både den tematiserte, og lokaliserte, *fjordbygdsideologien*, og stiller sin egen estetiske form til skue som (mulig) estetisk ideologi. Jeg bruker her *ideologi-begrepet* i den vanlige forståelsen av et skjevt og feilaktig forhold mellom kognitiv, fenomenal bevissthet, og materielle virkelighetsvilkår. – Men det billedlig-topografiske, lukkede verdensutsynet har i dette dramaet òg merkbare innslag av materialitet. Med materialitet forstår jeg her innslag i språket av en inntreffende, ikke-fenomenal ”materiality without matter” (Derrida), som dramatisk utfører inaugurale hendelser med performativ kraft, både i dramaets tekst og i dets univers. Denne materialiteten, skal vi se, er ikke innrettet på sansning-for-forståelse, eller på bevissthetsmessig deltakelse. Men den finnes likevel innskrevet, med historiserende kraft, som et tidligere ”u-hørt”, ”sanseløst sansende” syn i

dramafiksjonens virkelighetsplan, i karakterene sine kropper, og i stykkets formspråk. Den er en oppbrytende forestillings-kraft av *pathos*, av billedliggjøring i et lokalisert performativ innenfor en ideologisk lukket topografi, hvor den (først nå) som hendelse får frigjort en materiell ”visibility”, og får vilkår for å kunne formuleres – heretter – som ”sayability.”

Det dramatiske kan, som det vil fremgå, ikke bare forstås som hendelser og handlinger mellom karakterer og innenfor fabler, men også like mye som (plutselig) inntreffende hendelser i både sansning, billedverden, diskurs og formspråk. Motstillingen mellom viten og handlen, mellom å forstå, og å gjøre eller å bevirke, er et vesenstrekk ved moderne prosafiksjon, og har et sterkt preg av dramatik ved seg. – Samtidig, når dramatik rører ved ideologiske konfigurasjoner, rører den samtidig ved prosaens felt. Hvorfor er det slik? Det er fordi ideologi, når den er operativ, har et uomgjengelig behov for narrasjon – om man vil: et behov for repetitiv gjennomspilling.²⁰ Og narrasjon finnes både i prosakunst og i drama, både i karakterers språk, i fabelstrukturer, i billedspråklige mønster, og i formspråket allment, men altså også i fremstillingen av handlende, lokaliserte performativer. I noen tilfeller kan behovet for repetitiv gjennomspilling vere så sterkt at det nærmest får preg av tvang. Fosses drama og fiksjonsprosa er et felt der man stundom kan få et slikt inntrykk av å følge dramatiseringen av det man kunne kalle ideologiens gjentakingsvang. – Men i prosa og dramatik kan vi hos Fosse òg være vitner til noen materielle merker i teksten, som kan åpne et intervall mellom det performativt hendelig inntreffende og det leselig forståelige. Det er når slike drar seg til, at det vil være skapt en vesentlig differens i teksten i forhold til ideologisk lukkede topografiske mønster.

Nå først følger en innledende analytisk skisse av stykkets form og innhold – for å antyde den helt avgjørende sammenhengen som stykkets ideologiske problemstilling inngår i, og dernest går ut over. Deretter skal jeg skissere de viktigste byggeklossene i det bildet som dramaet gir av det jeg har valgt å kalle ”fjordbygdsideologien”. Det må understrekes at fjordbygdsideologien er å forstå som et lukket språklig-billedlig, topografisk forestillingsmønster, som kan gi resonsans og gjenkjennelse langs mange breddegrader, også urbant. Den er ikke å forstå som et *spesifikt geografisk lokaliserbart* bevissthetsmønster; men den er like fullt et lokalisert performativ. Det dreier seg om den litterære fremstillingen av en topografi i en bygd ved en fjord i just dette og i lignende stykker og prosaverk. Dette til tross for at jeg ofte kaller fjorden for Hardangerfjord (det gjør ikke Fosses dramatisk-prosaiske tekst). Fremstillingen gir assosiasjoner i retning av noe avgrenset, innestengt, noe dypt og mørkt, en utkant, osv., og til noe som genererer, eller er koplet sammen med varig, kodet lidelse. Slike bilder i og av en topografi vil kunne vere like talende til mennesker uansett deres utspring, opphav, og livsrom. – Endelig vil jeg så gi en skisse av noen motiviske, innholdsmessige og formale trekk, som i dette dramaet kan omtales som performative

innbrudd av materialitet, som tidvis åpner teksten mot det sublime. – Sammenstillingen av disse – ideologi og sublim materialitet – skal, helt til slutt, kort få noe å si for et syn på lesning, historisitet, og ansvarlighet.

Hypotesen er at dramaet åpner en revne i de topografiske bildene sine – i den billedlig-språklige fremstillingen og analogi-dannelsen – og at denne revnen kan være en utfordring av et ideologisk mønster gjennom sublim materialitet. Utfordringen skjer gjennom noe som med kraft kun hender, inntreffer, drar seg til – som ukodet appersepsjon i et prosaisk språk (i et drama), men som heretter *kan* formuleres og bli frasérbart. Dét overlates med et ansvar til oss – til lesere, til det tekstlig handlende språkets brukere – å ta stilling til, avgjøre, re-kode og formulere.

V Tematikk og formspråk

I en gjennom-episert dramaform – i alt har den tre akter – møtes to eldre damer, Den eldre kvinnen og Den eldre venninnen, i Kvinnens hus. Dette møtet er fremstilt i de ytterstilte aktene, I og III, og omhandler følgende.

I akt I og III får vi se at Den eldre kvinnen er enke etter mannen Asle, som druknet på fjorden en mørk høstkveld, under Venninnens besøk, for mange år siden. Den eldre venninnen besøker Kvinnen regelmessig, alt mens mannen ordner ærender inne i byen med bilen. I disse ytterstilte aktene samtaler de to om livet slik de lever det. De bor begge i bygd. Den eldre enken står alltid ved vinduet og ser på fjorden. Den besøkende Venninnen denne nåtids-sommersdagen ber henne bli med ned til sjøen, men enken vil ikke. De vet begge at hun ”ikkje liker [seg] så godt / der nede ved sjøen” (13). Venninnen går alene til sjøen, og den fastboende stiller seg igjen ved vinduet og ser ut.

I III. akt, da Den eldre venninnen kommer opp igjen til huset, har Den eldre kvinnen samlet sammen ting og bilder; kanskje tenker hun på å flytte, som hun sier: ”Eg tenkjer nesten alltid / at no må eg komme meg bort herifrå” (97). Men trass i kalde vintre og ensomhet, blir minnene hennes værende der i stuen, og hun seier at hun vil bli boende. Så går den besøkende eldre kvinnen mannen sin imøte, og forlater den fastboende med advarsler om ikke å stå for mye ved vinduet – idet Den eldre kvinnen nettopp stiller seg opp igjen ved vinduet, og fortsetter med å se ut (101).

I akt II, den lange og komplekst strukturerte midt-akten, blir så fortidsproblematikken brettet ut for oss, i det fortidsplanet da det angsfylte og lidende samlivet eksisterte, og da druknings-dødsfallet er skjedd. Akten viser også til enda eldre fortid, der ektemannen Asles bakgrunn også blir risset opp. I dialoger og i monologer eksponerer akt II samtidig Den unge kvinnens og Asles urolige sjeleliv. Den eksponerer forholdet deres til fjordbygdens minimalt,

men sterkt markerte topografi, og til ting og merker som Den unge kvinnen kjenner at hun sanser, men ikke forstår. Vi er mao. på kjent Fosse-dramatisk grunn, med tema om fortid og handlingsgjentakelser i ulike tidsplan, om indre sjelsliv, og om forholdet til sansning og forståelse av ting, natur, bilder og tegn som sentrale innholdsstørrelser.

Innenfor dette tematiske registeret avdekker dialogen at Asle ikke ønsker å treffe Den unge venninnen da hun denne mørke høstkvelden *i fortiden* kommer på besøk. Gjennom sammenvevning av tidsplan, slik som i tsjekhovsk dramatik, men også gjennom dialogen kvinnene imellom, blir det antydnet (56) at det kan ha vært noe *mellom* Venninnen og Asle før ekteskapet hans med Den unge kvinnen. Men det *blir* med antydningen, og kvinnene dveler videre ved Asles vanskelige oppvekst hos besteforeldre som nå (i dette fortidsplanet) for lengst er døde, men som da de levde og da Asle var ung, var sterkt religiøst troende og bodde ved en fjordarm. Videre har han manglet fast kontakt med en mor som neppe vet hvem Asles far er, og møter mellom Asle og denne moren, som kvinnene omtaler i dialogen, blir fremstilt i bilder av et forhold som har en traumatisk karakter (56-60).

Gradvis avdekker denne fortidssekvensen enda eldre fortidslag, og dette aspektet ved fremstillingsformen – åpenbart ibsenskt i sine hovedtrekk – graver også frem opplysninger om Asles indre sjelleliv. Igjen skjer dette gjennom dialogens episerende tilbakeblikk: Han er med sin fjordbygdsbakgrunn sterkt preget av ”uro” (*passim*), han er ”nedsokken i seg sjølv” (55), han lever ”i si eiga verd” (56), er ”folkesky” (23, 33), ”sky” og ”usikker” (58), og han ønsker å være ”åleine” (31, *et passim*). Den tematiske strukturen som dannar seg, er at Asle skygger unna folk og vil være alene i båten over fjordens dyp, altså ute i naturen. – Den unge kvinnen, stikk motsatt, har angst for å være i naturen, og ønsker å forholde seg trygg i hjemmet, sammen med ektemannen, og blant folk. Men de har vanskeligheter i samlivet som gjør dem vondt, og de lever sammen, men likevel hver for seg, innelukket om seg selv.

Felles for begges fobier og lengsler i den topografien som denne eksistensen fremstilles som en del av, er imidlertid at de vil holde ut deres angst og lidelse. I denne lidelsesstrukturen kverner Den unge kvinnen opp igjen og opp igjen med spørsmål om Asle ikke er glad i henne eller liker henne lenger, eller om han ikke liker å være sammen med henne, osv. (18, *et passim*). Fortid og sjelsliv blir fremstilt på fosse'sk manér gjennom episering i dialogen, som nevnt, men også gjennom mer omfattande frase- og replikkrepetisjoner. – Alt som hittil er kommentert, kan – til tross for den tydelige episeringen – fremdeles klart plasseres innenfor en formspråkkraft som er helhets- og meningsgenererende, og kompositorisk samlende. Dén kraften innbefatter også slike grep som den symmetriske, ytre akt-strukturen, den tilsvarende fordoblingen av karakterer i de unge og de eldre, som er knyttet til forskjellige tidsplan, og forsøkene på overlaging av ulike

temporaliteter på hverandre, for slik å danne forestillinger om en indre sammenheng i karakterene sine væremåter, gjennom mulige årsaksforhold, osv.

VI Forteller og spilleleder

Men dramaet er *sterkt* episert – ja, så episert at det til å formidle og å perspektivere også innfører *en forteller*: Fortelleren er Den eldre kvinnen, som ut over å være karakter, også fungerer som *episk spilleleder*.²¹ Nettopp i denne spillelederen er det vi ser hvordan to dominerende formkrefter støter saman og dannar et motsetningsfullt, ironisk formspråk; eller sagt annerledes: Det er i forbindelse med dette formtrekket vi kan se at *Ein sommars dag* går fra å være kompositorisk innrettet mot meningshelhet, til samtidig å være serielt repetitivt, oppramsende og prosaiserende – i prinsippet *ad infinitum*. Men dermed kommer det også en *meningsberøvende* rift inn i helhetliggjøringen, over hodet på karakterene. Nettopp Den eldre kvinnen er *vår* representant i dramaet, idet hun hele tiden legger vinn på å skulle forklare oss meningen med det lille som skjer. Gang på gang må hun imidlertid erkjenne at hun kommer til kort, og *selv ikke forstår meningen*. På denne måten fremstår hun også repetitivt stotrende, og hun svinger undergravende bort fra driften mot *meningshelhet*.

Den eldre kvinnens syv lange monologer – sammenlignet med omgivende tekst står disse monologene som narrative ”søyler” i komposisjonen – forsøker å *fortelle* om det som skjedde den ene høstkvalden da Den unge venninnen besøkte dem, og Asle druknet. Den eldre kvinnen står – inne i akt II – i sin egen tilbakeskuende nåtid, *i* de yngre sin fortid, men uten å bli sett eller sanset av dem. – Narrativt fungerer hun i rollen som en ”verfremdende”, utpekende forteller av hva som nå, i dette fortidsplanent skal skje: Hver gang hun *beretter*, ser vi i *opptrinn* hvorledes det hun forteller, har skjedd, ved at de unge fortids-karakterene beveger seg inne i, ut av og inn igjen i stue-rommet, med de klærne, den mimikken og de replikkene som viser nettopp det som allerede er fortalt. Det er som om stykket seier: ’Se, slik skjedde det, og følg nøye med på måten det skjedde på, så vil du forstå.’

Alt dette er episerende brecht’sk. Men den store *forskjellen* fra Brecht, derimot, er at i stedet for å oppnå forståelse ved å bevege seg fra Den eldre kvinnens fortelling til opptrinnes detaljer, gjør hennes fortelling stykket mer og mer *u-forståelig*. I repetisjoner strøs det gjentatte bilder ut etter hverandre av angstfornemmelsene hennes, og av fjordbygdens topografi den mørke høstkvalden (14-17; 25-26; 42-50; 62-64; 77-79; 81-82; 89-93). Teksten i Den eldre kvinnens monologer erstatter massivt bilde med bilde av engstelig, lidelsesfullt samliv, av huset, av de fire leteturene langs sjøen i mørket, frem til punktet da letemannskapets lyskjegle til slutt fanger den drivende båten. I denne narrasjonen dveler Den eldre kvinnen ved den mørke veien, det knapt

synlige naustet (båthuset), den mørke bryggen, kulden, regnkastene, vinden som blåser og øker i styrke, bølgene som slår og slår innover brygge og land. Narrasjonen dveler også ved den mørke, dype fjorden der ute, som bare angis med vage konturer av ting, som gjer det umulig å sansende se hva som møter øyet. Og narrasjonen dveler ved *det helt uforståelige*, det at hun ikke *skjønner* hva som plaget Asle, og henne og Asle, og hvorfor han ble borte.

Her står vi overfor et vendepunkt i dramaets formspråk; vi står i det paradoksale grenselandet mellom det som er fenomenal, sammenhengende representasjon, og det som er serielt repetitivt, og som åpner en dramatisk tekstbehandlende, materiell rift mot noe som *ikke* eier mening. Vi kan også si det slik at dette er det stadig vendende punktet i dramaet, for idet stykkets formspråk *hevder* den totaliserende komposisjonen, *bryter* det også samtidig med den. Dette dramaet dreier seg ikke lenger bare om bevissthetsmessig-fenomenalt å *forstå* fortid, psykologi og livsvilkår ved å se og å tenke. Repetisjonene av hallusinatoriske bilder fra livsverden og bygdens topografi i de narrativt-prosaiske fortellesøylene, har gjort det klart at dette universet også rommer ting som ikke *kan* forstås meningsfullt gjennom vanlig fenomenal sansning og refleksjon. Her finnes ting som innenfor fjordbygdens representerte romlighet (til nå) ikke har vært synlige og sigelige. Menneskene i dette universet står således i et feilaktig (dvs. ideologisk) forhold mellom på den ene siden representasjonene de gjør seg, og som de selv fremtrer ved hjelp av (i bilder og i språk), og på den andre siden naturlig virkelighet. Dette misforholdet avfører omfattende lidelse. Men særlig hos Den eldre kvinnen åpner det seg likevel en revne som lar oss ane at det er et ideologisk misforhold mellom bevissthet og reelle vilkår, og at sansning, språklig- og billedliggjørelse *kan* fremstå annerledes, og kanskje gjøre fri. – Vi skal straks vende oss ytterligere til denne revnen av materialitet i mønsteret av innelukket ”forståelse”. Men først må vi hente med oss noen elementer fra det særdeles viktige siste – både meningsdannende og kompositoriske – nivået som *Ein sommars dag* stiller til skue i omfattende billedlige repetisjoner, men der det òg åpner seg en revne, som prosaisk (og tekstuel dramatisk) markerer en mulighet for noe annet.

VII Det innrammede: vinduet, utsynet, blikkene

Det dreier seg her om dramaets tunge vekt, både på det rudimentære handlingsnivået og på tekstnivået, på syn og utsyn gjennom ramme, dvs. gjennom vinduet. Det handler her videre om blick mellom karakterer, og om blick fra Den eldre kvinnen til oss. *Ein sommars dag* er nærmest gjennomsyret av innslag om hva som strukturerer karakterenes utsyn, sansning og forståelse.

Den livsverdenen som Den eldre hhv. Den unge kvinnen ikke forstår, har hun tilgang til gjennom en sterkt avgrenset, ja innelukkende ramme: *vinduet, som gir utsyn alene mot en*

fjordbygds-topografi, der elementene – hver gang blikket blir rettet utover – *gjentar seg*.

Eksemplene er nærmest talløse på hvordan Den eldre, og flere ganger også både Den eldre og Den unge kvinnen ved siden av hverandre, men utan å se hverande, gjentar og gjentar dette utsynet. Det de ser, er bestandig det samme, og forandrer seg aldri: Det er veien, naustet (båthuset), bryggen, fjorden, bølgene, storm og stille, mørket, og kulden over naturen. Og hver gang karakterene retter seg mot sin livsverden på denne måten – nettopp for seende å forstå den og hva som skjedde i den – er det det samme som blir sanset. Bildene og språket de har for kognisjon og meningsdannelse er med andre ord avgrenset, innsnevret og innelukket. Slik er karakterenes bevissthet ideologisk i sine grunnstrukturer, besøk for besøk, år etter år, igjen og igjen i figurer, som varer gjennom generasjoner. Slik blir også lidelse og smerte innestengt og selvforsterkende gjentatt.

Struktureringen av blikket i dette dramaet er fremhevet overalt. Stundom er dette så fremtredende at det skjer i serier: Den eldre kvinnen ser på Den unge kvinnen, som igjen ser på Mannen, som igjen ser ut vinduet. Stundimellom spegler blikkene hverandre, i en ”spekulerende sansning”, som om det dreide seg om ”innforstått forstående blikk”, som er lukket om seg selv. Endelig, når det gjelder Den eldre kvinnens blikk og smil (”mildt”, ”sårt”, ”mildt”; 17, 23, 75) som retter seg både mot de unge karakterene, og mot oss i salen eller i levestolen, så kan vi gjerne lese også *dette* blikket som et ”forstående” blikk, som et blikk av innsikt eller dypere kognisjon, mellom innforståtte. Men i dette blikkets retting mot *oss*, finnes det òg en enestående *kroppslig* ytring, og det har en *materiell kvalitet* av brå hendelse som er *vanskelig å lese*, og som bidrar til å *desartikulere* den ellers innrammede og lukkede sansningen.

Og når det gjelder dramaets formspråk i stort, på et overordnet nivå, skal vi her heller ikke glemme at dette emblematiske, spørrende, men også åpne blikket samtidig fungerer som *kritisk*: Det er en bearbeidende instans overfor de (i dette tilfellet) ibsenske, tsjekhovske og brecht'ske moderne formkonvensjonene som Fosse har valgt å gå inn i og arbeide i, og som hver på sine ulike måter er oppmykninger, men òg like fullt forlengelser av titteskapsteateret. Dets innsnevrede og innrammede utsyn blir her, med Fosses form-tilskuestillende virksomhet, kritisk bearbeidet og stilt spørsmål ved fra innsiden. Og dermed utfordret – som estetisk ideologisk.

I stykket *finnes* det imidlertid alternativ til den lindringsløse, ideologisk gjentatte sansningen. Noen slike skal vi nå til slutt studere ved å følge dramaets motstilling av ideologiske forståelsesmønster og momentant performative innbrudd av materialitet – først på karakternivå, deretter i dramaets formspråk. Vi skal da se eksempler på den rene, dramatisk performative handlen: Denne handlen generert og drevet av det som innenfor det topografiske rommet og dets bilder alene *hender*, inntreffer, drar seg til.

VIII Fjordbygdsideologi og sublim materialitet

De trekkene vi har studert til nå, styrker i deres samvirken inntrykket av dramaets hallusinatoriske realisme: Vi har vært innom overlagingen av tidsnivåer, fordoblingen av karakterer, og sidestillingen av menneske-kropper der den ene ikke kognitivt kjenner til den andre. Vi har berørt Den eldre kvinnens gjentatte, uforståelige smil idet hun ser på de andre og på oss, og innbruddet av bilder innskrevet i kroppen (som vi straks skal se nærmere på). Vi har kommentert karakterenes omgang med ”bilete og ting” som de retter på og rydder i og samler sammen, og den omseggripende angsten som de erkjennelsesløst ytrer seg om. Og vi har dvelt ved den mørke og etter hvert vanskelig synlige topografien i midt-akten med vei, strand, naust (båthus), brygge, regn, vind, bølger og fjorddyp, osv.

Sågar det overordnede formale konstruert med motstillingen av aktene I og III, mot akt II, og dermed forholdet mellom ytre og indre, og mellom nåtid og da-tider, gir dramaet et ytterligere hallusinatorisk preg. For stykket er i og med dette byggverket så å si gitt hengsler; langs hengslene kan det på et vis knekkes sammen. Dramaet er nemlig formet likt eit *triptychon*, dvs. som tre-foldede, foldbare, sammenhengslede skrivetavler – med bilder, mønstre og inskripsjoner. Leser vi formen slik, vil de ytre side-panelene kunne bryte det (topologisk) innrissede, og knekkes sammen inn over over midtpartiet. – Og samtidig, på en annen side, midt oppi denne merkelig sammenskrudde ”realismen”, har bilder og språk i dramaet preg av å være en rudimentært gjenkjennelig miniatyr av et hverdagsunivers.

I mine øyne er det nettopp *som* hallusinatorisk og realistisk at skrivemåten har rom både for utveksling og for formidlende narrasjon av kjente billedmønstre og personale fornemmelser. Men det er samtidig nettopp en slik skrivemåte som kan ha plass til revner med sublim innbrudd av det performativt overraskende, av det u-hørte og u-sette, av det hyper-sanselige, dvs. av det (dramatisk) hende-lige. Dét – som ved sin materialitet *kan* bli til ”visibilities” og ”sayabilities”.

IX Ideologi

Hva kan gli lettere inn i en hallusinatorisk realisme, enn ideologiske utsyn? Dersom det gir mening å tale om ideologiske mønstre i *Ein sommars dag*, hva gjenkjennelige bilder – innenfor et innrammet og lukkede utsyn – er det dramaet gir oss som del av denne merkelige realismen?

Et riss av den topografien som kognitivt kommer til syne som ideologi i *Ein sommars dag*, vil måtte omfatte elementer som de følgende: *Bildene av Asle* er at han er født i en fjordbygd, blir fremmedgjort i oppvekst, blir utilpass og er flyttet tilbake til en fjordbygd; han er gift i kjærlighet, men lever full av angst og lidelse. Hva rom i dette universet er det bildene gir

Asle? Jo, hans rom er fjorden, dypet, mørket der ute, alene på fiske – vedvarende, og mange ganger om dagen. Det vil si: Asles rom er naturen selv, og bildene av ham er av det naturaliserte mennesket, av det mennesket som er naturalisert tilbake til naturen. Det er som om Asle er bare og ren natur. Denne lidende mannen er uløselig knyttet til fjordbygden selv; det er en slik han også *kommer* fra. Og fjordbygdens forbindelse til sivilisasjonen (som har bånd til morens utenomekteskapelige unnfangelse, men også til besteforeldrenes religiøse oppfostring) kan bare korrumpere livet hans ytterligere. Forestillingen her er at bare naturen, dvs. fjorden, kan ta ham tilbake og redde ham (bent frem moderlig). Men paradokset er at i den samme omfavnende bevegelsen blir Asle ytterligere ødelagt og mer lidende, helt til fjorden og naturen, som han blir sett som del av, lemmer ham fullstendig inn i seg, og han dør, ved drukning.

Men fjordbygdens lukkende billedlige representasjon finnes i tilsvarende omfang i fremstillingen av både *Den unge* og *Den eldre kvinnen*: Hennes angst har bare motsatt fortegn – og er bundet av at hun må holde seg inne bak det innrammede utsynet som vinduet gir, full av redsel for den uregjerlige naturen ute. Hun kan bare rearrangere ”bilete og ting” (*passim*), dvs. sine minner. Hun er ute av stand til å gjøre seg fri fra tingenes konvensjonelt meningsfulle tyngde, og fra de bakoverskuende minnenes innrammede og kvelende makt. Konsekvensen av slik representasjon av fenomenal livsverden er at hun tar all skyld og skam for et skrantende samliv inn over seg selv – i en lidelse som spiser henne opp fra innsiden. Det er i slike termer at tanker, bilder og diskurs kverner hos henne, om og om igjen: Er det min feil? – Kjeder jeg deg? – Er det jeg som gjør deg trist, urolig og uglad? (18, 20, 22, *passim*) Allerede i den første gjenfortellingen av denne ideologiske verdensforståelsen viser Den eldre kvinnen åpent frem sin egen sansning av eksistensen, gitt med den ideologiske 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 heter tidlig i dramateksten.

Hvordan kan *topografien* som slike forestillinger utspiller seg i, beskrives mer konkret? Den er et landskap som i den billedlige og lingvistiske fremstillingen *står stille*, både i forhold til temporalt forløp, og til geografisk-lineære bevegelser: Fjordbygden blir her fremstilt som et sted mennesker kjører forbi. Den er plassert i en fastlåst utkant. Topos for utveksling og utvikling, og for kulturelle gjøremål, ligger i byen, det sentralt forestilte stedet, der grunnlag for videre eksistens kan legges: Dér kan ærendene utrettes. Tidene forandrer seg heller ikke i fjordbygden; huset er det samme gamle, og skal vedlikeholdes bare for å kunne være like gammelt og stillestående; frost og kulde skal bare holdes ut, ikke betvinges. Generasjon etter generasjon lever i bilder og språkliggjøring av samme tidsforståelse, og av samme rom – samme vindu å ha utsyn gjennom, samme bilder og ting, samme sofa. Det som skjer og kan bryte ensomhet og

kjedsommelighet, skjer bare der borte, der ute, og ikke her. Karakterenes utsyn avgrenser seg til det de kan se i en ramme, og det de der ser, gjør dem engstelige. Er ikke naturen moderlig omfavnende, så er den dødelig farlig. Det finnes ingen mellomting mellom disse ideologiske ytterpunktene; livet ved fjorden *skal* vere lidelse, på tross av karakterenes forståelsesløse og ubesvarte spørsmål etter årsaker. Den som kommer fra eller bor i fjordbygden, ser det ut til, er for evig merket av dens innelukkede stillstand.

Denne lidelsen blir av bildene og karakterenes replikker grundig knyttet til landskapet: fjorden med sitt uutgrunnelige dyp, sine blindt innhentende bølger, og bygden med sitt ugjennomtrengelige og konturløse mørke, der bl.a. naustet (båthuset), bryggen og båten eier deres tidløse rom. Og videre: vinden med dens utydeliggjørende, piskende regn, kulden som gjør den sansende kroppen nummen og lite reseptiv for inntrykk – alt dette gjør landskapet til noe som ideologisk bare *er*, og *er der*, og som karakterene må ta for gitt, i et fra all fortid og for all ettertid konvensjonelt fastlåst og reprodusert utsyn, fullt av engstelig respekt. Det vi får dramatisert i *Ein sommars dag*, er en demonisering av naturen, av fjordlandskapets topografi, som om den var en antropomorf autoritet som bare kan sanses og forstås innenfor rammene av denne respektfulle, men traderte, konvensjonelle, avgrensede *agen* (respekten). Denne demoniserte agen er det som er fjordbygds-topografiens billedlige og nær på språkløse mening, og som gjør at karakterene i dette universet lever i et nærmest redundant språk, der alle påbegynte setninger, ord, og anakoluther umiddelbart er ”meningsfulle” og ”forståelige”, utenfor rasjonell diskurs.

Denne demoniseringen gjør topografien og fjordbygden til noe innbilt opprinnelig, til noe uomgjengelig og for alltid autentisk, som alle karakterer med tilknytning til den, definerer seg varende i forhold til. – Men Fosses drama viser også tydelig at den som epistemologisk forholder seg lojalt forstående til disse innrammede forestillingene, samtidig står helt uten reflektiv forståelse av vesentlige deler av sitt eget liv. Slik åpner bevisstheten deres en undergravende, engstelig uro i dem, som er uutholdelig og dødelig dersom forestillingene ikke kan gjendrives av *andre* bilder, av *annet* språk.

Det er særlig i Den eldre kvinnens mest fortvilte monologer, og i noen sidetekster, at det dukker opp talende alternativer til den ideologiske kvelningen. I disse alternativene er det som om spaltene i det formspråklige triptychonet aktiverer seg og kommer til syne, som performative brudd i dramaets eget menings-produserende mønster av lukkede, tropologiske substitusjoner og sammenhenger. Enkelte steder synes det å inntreffe en desartikulering av den ideologiske innrammingen, til fordel for – nettopp naturen selv, dens egen-tale *uten* språklig-billedlig, forhåndsformet, kognitiv innramming. Det samme gjelder for den menneskelige kroppen, som også sporadisk undergår en slik performativ avkodning. – Vi merker oss at disse passasjene er

delar av de mest narrativt prosaisierende partiene i teksten.²² Det synes å være dér både den mest rigide fremstillingen av fjordbygdsideologi, og dens desartikulerende sammenfoldelse eller kollaps kan finne sted samtidig, midt i den hallusinatoriske realismen som teksten maner frem. På disse avartikulerende stedene kan det hevdes at dramateksten gir glimt av en ”prosaic materiality of the letter” (Hillis Miller),²³ et begrep som kan tjene til å sammenfatte den materialitet som stykket er merket av. – I dette er det ikke lenger den kompositoriske innmonteringen av Den eldre kvinnens episerende, monologiske *søyler* som får gjeldende utsigelsesverdi, men tvert om den prosaisk-narrative, språklig-billedlige, repetitive *flyten* i dem, som åpner for momentane innbrudd av noe annet.

X Sublim materialitet

De ”typene” av materialitet som de Man, Hillis Miller, Warminski, Cohen og andre omtaler hos Kant, og i en rekke andre, og særlig dikterlige sammenhenger, dekkes i hovedsak av de tre benevnelsene ”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” (de Man, reformulert av Hillis Miller).²⁴ Uten at jeg vil presse stoffet, finnes det i mine øyne likevel grunnlag for å hevde at alle variantene kan appersiperes i *Ein sommars dag*. La oss imidlertid gå tentativt og pragmatisk frem når vi skal avslutte denne lesningen av dramaet med kommentarer til noen alternativt og desartikulert talende passasjer. Etter mitt syn åpner de revner i stykkets dramatisering av prosaisk-narrativt formidlet ideologi, og det skjer, som jeg har nevnt, nettopp i dramaets stadig pågående gjennomspilling og fremheving av karakterenes fortvilte, innrammede syn, utsyn, sansning, og forståelse. – Med disse passasjene er vi i vår lesning for øvrig også kommet over i *Ein sommars dag* sin tredje overordnede, fosse’ske tematikk – den som er knyttet til spørsmålet om tegnenes, språkets og bildenes funksjoner i menneskelivet.

I forhold til det som til nå har vært leselig i dramaet, dukker det i Den eldre kvinnens berettende fremstilling av sitt forhold til naturen og til egen kropp, plutselig opp innslag av fornemmelser, som virker ”uleselige”. De bidrar til å endre hennes – og kanskje også vårt – sensorium, dvs. måten man sanser og kognitivt prosesserer forståelse av erfaring og livsverden på. I utgangspunktet preger fjordbygdsideologien karakterene – kanskje preger den til og med oss, som kan ”gjenkjenne” den, og kan finne den treffende – eller som kan gjenkjenne den, men le av det komiske og absurde i den, og defensivt skyve den til side, men uten dermed å gripe inn overfor den? Men i forhold til dette ideologiske mønsteret rommer dramateksten dermed kanskje noe som kan innstifte en re-programmering av minnet og av nye sanse- og kognisjonsmåter, historisk-materielt, for fremtiden?

Idet Mannen er på vei nedover mot sjøen for å lete etter Asle, danner Den eldre kvinnen, Den unge kvinnen og Den unge venninnen en (også sidetekstlig) markert og fremhevet geometrisk trekant. Umiddelbart deretter tar Den eldre kvinnens flytende og oppramsende diskurs monologisk over, slik:

DEN ELDRE KVINNA

ser mot dei to, snur 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 innanfrå meg** [...] Og eg såg mot / vinden og regnet og mørkret / og **eg kjende at mørkret var andletet mitt** / Eg vet 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 høyrde bølgiene så og slå / Eg høyrde bølgiene så 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 performativt inntreffende passasjen er med ett enhver forhåndskodet innramming brutt, og et uvant forhold åpner seg mellom subjektivitet og verden. Vi er vitne til en inskripsjon av sublimitet – ”wie die Dichter es tun” (Kant) – der sensoriet møter naturen *utenfor, før* bevissthetens persiperende kognisjon. Det skjer helt utan praktiske hensyn her, helt uten fenomenalt, instrumentelt, eller pragmatisk kodet forbehold. Det skjer også helt uten mening (”utan å bety noko / utan å seie noko”, som Den eldre kvinnen sier), uten epistemologisk orientering, og uten et *system* av billedlig-språklig koding.

Dette er det punktet der sanseorganene (slik øyet kan gjøre) rent tautologisk ”eye eyeing”. Det er en ukodert se-ing, uten å se-for-å-*forstå* (slik Kvinnen ellers forsøker å gjøre i storparten av tilfellene, men da nettopp *uten* å forstå). I min lesning er dette et eksempel på så vel ”material vision” som ”inskripsjonens materialitet”. Det er den ”sanseløse”, avkoderte og desartikulerende sansningen, som åpner en rift med et uleselig merke eller innriss – midt inne i leselige tegn i menings-produserende, tropologiske systemer av substitusjon og analogi-dannelser. Slik er den siterte passasjen av-ideologiserende i den teksten der den opptrer, og den vil ha relevans for de kontekster som teksten blir lest i og lar seg kjenne igjen innenfor. På dette stedet i dramateksten har leserne tatt inn over seg det ideologiske mønsteret, som noe man kjenner igjen fra en

beskrivbar fenomenal virkelighet. Men nettopp her, i kløften som blir åpnet, kan det merkes at både ideologien og revnen blir budt frem som en performativ (og mulig materielt historieskapende?) oversettelse. Det skjer som en momentan passasje, som en mulig transformasjon, for leseren å ta stilling til i den teksten han eller hun står overfor – og kan bidra til å gjøre kognitivt fri, eller til ny ideologisk lukking. *Denne* muligheten til avgjørelse byr dramaet frem tillitsfullt, og helt uten spor av innelukkende angst.

Vi merker samtidig at det også er den materielle kroppen som her fornemmer noe, som er blitt merket av en innskrift. Det er dén som utgjør differensen, idet dette naturens ikke-kodede merke setter seg på en *levende* kropp. Denne kroppen – med helt andre sanser og sansning enn i den innrammede, lukkede forståelsen som preger universet ellers – er en kropp som kan dø og som kan bli til noe som *var*. Nettopp dét er en dramatisk hendelse med kraftfull effekt. Denne hendelsen blir her narrativt-prosaisk videreformidlet og gjen-dramatisert for oss, i vår lesende handling, hver gang den skjer. Det er i denne revnen av det som er uleselig som performativt innriss på en kjødelig kropp, *inne i* det som er lesbart som forståelig ekstensiv sammenheng og totalitet – det er nettopp i dén revnen at "the materiality of history" helt prosaisk og momentant ligger innskrevet: Som en *sublim materialitet og appersepsjon*, ennå ikke prosessert, ikke lukket. Dér, inne i en tropologisk helhet, her i et konsentrert, ideologisk innrammet, avgrenset og angstskapende kognitivt utsyn, ligger den som en *mulighet* til en annerledes bevisstgjøring, til refleksjon, forandring, og frigjøring. En slik mulighet kan få konsekvenser, eller ikke. I sistnevnte tilfelle kan den på ny, som vinduet, lukke seg kognitivt sammenhengsskapende, som et nytt ideologiserende, se-ingens utsyn-for-(fortvilende-)forståelse. Men det er i det minste blitt avhendet til oss et merke, en inskripsjon, som vi på bakgrunn av tekstens gitte mønster ellers, må godta å ta ansvaret for, og ta stilling til.

Kort skal jeg også fokusere på en annen passasje, gjentatt og gjentatt i sidetekstens narrative anvisninger. Vi har så vidt berørt den tidligere; det dreier seg om det kroppslig-gestiske merket som Den eldre kvinnen bærer som materiell inskripsjon i det *smilet* som hun lyser av – idet hun (varierte som dels "mildt", dels "sårt", 17, 23, 75) retter blikket sitt mot De unge karakterene, og mot oss som leser og ser. Også dette gestiske smilet fremstår som en inskripsjon, både på kroppen hennes, og i dramateksten. Også dét fungerer som *nok* et annerledes, desartikulerende merke. Hver gang denne kroppslige gesten inntreffer, fristilles leser og tilskuer fra det konsentrerte ideologiske utsynets fengslende bånd. Man blir tilbudt en åpning i den avgrensede innrammingen, til refleksiv nyorientering, eller til gjentatt forstående igjenlukking.

Ein tredje instans av av-ideologiserende materialitet i *Ein sommars dag* er ingen enkeltstående passasje. Jeg tenker her på den store innsikten som dette dramaet, og Jon Fosses

forfatterskap generelt, viser i sansningen av den rollen som det konsentrert, repetitivt gjentatte landskapet eller topografien kan ha i å gjøre ideologi konkret. Nettopp den tyngende byrden som landskapet er fremstilt som i dette dramaet, og som vi her har analysert og kommentert, er et annet av de mest fremtredende ikke-ideologiske, ja sublimе, trekkene i stykket. Fjordbygdens stillstand, bakevje, mørke, dyp og møysomme meteorologi, blir koplet, som vi har sett, til en fremstillende gjennomspilling av den som konsentrert, innrammet, ut- og avgrenset (ja, til og med at den skinnende sommersdagen i de korte aktene I og III nettopp blir stengt ute og aldri blir til integrert del av dramaets tropologi). Dette gir en enestående kontekst til både allmenn gjenkjennelse i all slags lesergrupper, så vel som til et prosaisk formidlet, lukket system av tropologiske analogier som kan fungere som bakgrunn for de materielt annerledes artikulasjonene og fraseringen, og i det minste *åpne* for historisk differens.

XI Formspråket

Også på nivået for *dramaets estetiske formspråk* i stort finnes eksempler på en performativt inntreffende av-artikulering innenfor en ideologisk form ("aesthetic ideology"), som i vår tid *kan* fungere lukkende, men som ved denne performative tekstlige handlens kraft kunne få åpnet en mulighet for bevegelse og frisetting. I det minste ett eksempel skal få kaste lys over denne *estetisk* ideologiske problemstillingen mot slutten av denne studien. For her stiller Fosse faktisk hele den "krise-rammede" dramakonvensjonen fra rundt 1900 som han skriver seg inn i (Ibsen, Tsjekhov, Brecht, osv.), frem til kritisk beskuelse og ettertanke.

Som en plutselig inntreffende innskrift av momentan kraft i forhold til formkonvensjonene fra Ibsen, Tsjekhov og Brecht, som vi har sett at *Ein sommars dag* går inn i og bearbeider fra innsiden, møter vi et oppbrudd som i realiteten legger den overleverte dramaformkonvensjonen på blokken. Det dreier seg her om blikkene mellom karakterene, der tekstens tropologiske system gjennomgående bygger seg opp om at nåtidsnivå *kan* skue tilbake mot fortid, men at fortidstildragelser og utsyn *aldri* kan se fremover mot nåtid. – Likevel, der stykkets unge kvinner *ikke* ser, sanser eller i det hele tatt merker at Den eldre kvinnen ser på dem – dér dukker det brått en dramatisk hendelse opp. Vi er i den scenen (i fortiden) der Mannen kommer fra byen etter utførte ærender, for å hente sin kone med seg på hjemvei i bilen igjen.

Det har banket på døren, og vi leser:

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 kvarandre, 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 VENNINGNA

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

På bakgrunn av ”systematikken” i dramaets billedspråk ellers, inntreffer det her momentant, og nesten umerkelig, en kritisk av-ideologiserende rift i formverket. Nå på stykkets formspråklige nivå, står vi her på ny overfor den før-persiperende, tautologiske sansningen, i et ikke-kodet rom, som er borttrykket fra dramatisk og estetisk ideologi. De to karakterkroppene i utdraget blir, merkelig og menings-løst, materielt innskrevet i denne passasjen: ”Dei ser mot kvarandre, som om dei merkar kvarandre utan å sjå kvarandre”, leser vi i den narrativt berettende, prosaiske sideteksten: Denne ikke-kognitive, ubeviste sansningen inntreffer som ein ”material vision”, og bryter brått den tropologiske sammenhengen som stykket og konvensjonene som det bearbeider, er konstituert av. Nok en rift, nå i *dramaets* levende kropp, nok en hengsle som formspråkets deler kan åpnes, svinges og lukkes langs, har dratt seg til.

Hva vi – og Fosses dramatikkk – vil kunne gjøre med dette, står det i hver lesning av innlukkende sammenheng og åpnende, sublim materialitet, performativt åpent for hver leser – også for kunstneren, og for hvert estetisk utkast – å ta ansvar for og historisk stilling til, for fremtiden. At Fosses dramatikkk legger hegemonisk form på blokken, med indirekte utspørring av ”krise”-formkonvensjonenes mulighetsvilkår i dag, er en del av denne historiserende, denne historieskapende og -innstiftende dynamikken. Innenfor dén blir det i Fosses kunst overgitt til hver enkelt å ta ansvar for egen lesning av konfigurasjoner og de ikke-kodete utfordringer som disse stilles overfor. Det er i sansningen av den performative sammenstillingen av rå, inntreffende språk- og billedkraft, med de sammenhengsskapende, tropologiske og topografiske analogidannelsene, at leseren tillitsfullt får overgitt til seg sin fundamentale ansvarlighet. (Hillis Miller benevner dette med Faulkners ord som ”an overpassing to love”: ”Love here is the name for [our] relation [as readers] to history and other people that may transform ideology and provide the glimpse of an escape from it”²⁵). I dette blir det også overgitt til leseren, for fremtiden, å ta historisk stilling til lukking av eller åpnende frigjørelse fra kognitivt og epistemologisk kodete universer, slik de former seg både i karakterers forståelse av innholdet i egen eksistens, og i estetiske formverks eksisterende konvensjoner.

I Fosses drama skjer denne lesende ansvarliggjøringen først og fremst gjennom den radikaliserende prosaiseringen av språket: Dvs., det skjer gjennom en utbredt prosa-konvergering, som poder seg inn på og ut fra verket nettopp der som tekstlig handlen performativt, sublimt og

materielt momentant, gjennom den billedlig-topografiske forestillingsevners kraft, i revner retter seg åpne mot ny formulering med fraseabilitets kraft. Det u-hørte og u-sette blir gitt mulighetsvilkår for ”visibility” og ”sayability”. Dette er samtidig en funksjon av dramaets formforandring i Fosses produksjon, og springer ut av det punktet hvor den fosse’ske tematikken om tegnene, billed- og språkliggjøringen sine funksjoner i menneskelivet, nedfeller seg i formverket. Konvergerings-fenomenet i Fosses verk er særdeles kraftfullt i forbindelse med *Ein sommars dag*, da denne teatertekstens stoff også er resirkulert, og på ny søkes reformulert og frasert, i ”par-verket”: romanen/prosateksten *Das ist Alise / Det er Ales*.

Dette, imidlertid, er emne for nok en studie (og sprenger rammene for denne), hvor også en rekke andre konvergeringer hvor *Ein sommars dag* deler representasjonsmodi med andre genre, kunstarter og medier, skal behandles analytisk: Også Fosses fremskrivning av en lukkende topografi gjennom repetitiv konsentrasjon – som gis åpne revner gjennom sublimt-materielle, og dramatisk momentane, billedlig-tekstlige hendelser – avhenger (som hos Duras) av *representasjonsmodi med oblike og langsomme/durative kvaliteter* som de primære. Fosses dramatikk og prosafiksjon er nemlig (igjen som hos Duras) invadert ikke bare av konvergens med forfatterskaps-intern replay og overlapping, men også av konvergeringsfenomener som karakter-tablåer (malerkunst), karakter-positurer (malerkunst), side-/pre- og post-diegetiske modi (film, moderne og eksperimenterende prosafiksjon), og ”temps mort”/”dead time” (film, eksperimenterende prosa). Vi har her bare så vidt kunnet berøre og tangere noen av dem.

Innenfor de formene som (dramatiker-)forfatteren (i *Ein sommars dag*) har gått inn i, er episering og perspektivisme allerede forandrende krefter i det moderne dramaets form (Ibsen, Tsjekhov, Brecht, osv.). Disse er imidlertid blitt balansert mot kompositoriske og helhetliggjørende, ”forsonende” krefter i formspråket. Først med det mer radikale prosaiske språket og formspråket i Fosses dramatikk (noe, for øvrig, som klart gjør den til *senmoderne*) finner denne kunsten sin fullt ut ironiske form. Denne formen utfordrer den kompositoriske totaliseringen ytterligere. Og, som i *Ein sommars dag*, viser den seg nødvendig for å kunne muliggjøre den narrativt-prosaiske, fremstillende gjennomspillingen av ideologi frem mot en kritisk utspørring og undergravning av den, i innbrudd av en performativ materialitet – sublimt, og utenfor bevissthetsmessig kognisjon og forståelse.

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

BIBLIOGRAFI

- 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. [Oppr. i *Noten zur Literatur*, Bd. II, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1961, ss. 188-236.]
- Bange, Christine: *Die Zurückgewiesene Faszination. Zeit, Tod und Gedächtnis als Erfahrungskategorien bei Baudelaire, Benjamin und Marguerite Duras*, Weinheim/Basel, 1987.
- 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.
- de Man, Paul: "Phenomenality and Materiality in Kant", *ibid.*
- de Man, Paul: *The Resistance to Theory*, forord ved Wlad Godzich, Theory and History of Literature, Vol. 33, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- de Man, Paul: *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984.
- Derrida, Jacques: "Typewriter Ribbon: Limited Ink (2) ('within such limits')", i Cohen m.fl. (red.): *Material Events, op.cit.*, ss. 277-360.
- Duras, Marguerite: *Four Plays. La Musica (La Musica Deuxième); Eden Cinema; Savannah Bay; India Song*, oms. Barbara Bray, London: Oberon Books, 1992.
- Duras, Marguerite: *Agatha; Savannah Bay. 2 plays by Marguerite Duras*, oms. Howard Limoli, Sausalito, CA: The Post-Apollo Press, 1992.
- Duras, Marguerite: *Savannah Bay*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.
- Duras, Marguerite: *Agatha*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.
- Duras, Marguerite: *Véra Baxter or The Atlantic Beaches*, i: *Drama Contemporary: France*, red. og oms. Philippa Wehle, New York: PAJ Publications, 1986.
- Duras, Marguerite: *Véra Baxter ou Les Plages de l'Atlantique*, Paris: Albatros, 1980.
- Duras, Marguerite: *Baxter, Véra Baxter*, film, dir. Marguerite Duras, Institut National de l'Audiovisuel (INA), 1977.
- Duras, Marguerite: *Suzanna Andler*, i: *Théâtre II*, Paris: Gallimard, 1968.
- Fischer-Lichte, Erika: *Die Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2004.
- Fosse, Jon: *Det er Ales*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.
- Fosse, Jon: *Das ist Alise*, oms. Hinrich Schmidt-Henkel, Hamburg: marebuchverlag, 2003.
- Fosse, Jon: *Draum om hausten*, i: *Teaterstykket 2*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2001, ss. 103-255.
- Fosse, Jon: *Autumn Dream*, manuscript, transl. by Kim Dambæk, Colombine Teaterförlag/Prod. AB, Gaffelgränd 1A, S-111 30 Stockholm, Sweden.
- Fosse, Jon: *Ein sommars dag*, i J.F., *Teaterstykket 2*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2001, ss. 7-101.
- Fosse, Jon: *Morgon og kveld* ['Morning and Eve'], Oslo: Det Norske Samlaget, 2000.
- Fosse, Jon: *Namnet*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1995; og i *Teaterstykket 1*, Oslo: Det Norske Samlaget 1999, ss. 177-291.
- Hill, Leslie: "Writing Sexual Relations", in: Knapp, Bettina L. (red.): *Critical Essays on Marguerite Duras*, New York: Hall/Simon & Schuster Macmillan, 1998, ss. 159-177. [Utg. i Hill, Leslie: *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, London: Routledge, 1993, ss. 137-158.]
- Hillis Miller, J.: "Paul de Man as Allergen", i Cohen m.fl. (red.): *Material Events, op.cit.*, ss. 183-204.
- Hillis Miller, J.: "Ideology and Topography: Faulkner", i *Topographies*, Stanford: Stanford University Press, 1995, ss. 192-215 (noter: ss. 351-357).

- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*, [1790] Stuttgart: Reclam, 1991. (*Critique of Judgment*, oms. Werner S. Pluhar, Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1987; *Kritikk av dømmekraften*, oms. Espen Hammer, Oslo: Pax, 1995.)
- Knapp, Bettina L. (red.): *Critical Essays on Marguerite Duras*, New York: Hall/Simon & Schuster Macmillan, 1998.
- Kristeva, Julia: "The True-Real", i Moi, Toril (red.): *The Kristeva Reader*, New York: Columbia UP, 1986.
- Lacan, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, red. Jacques-Alain Miller, oms. Alan Sheridan, New York og London: Norton, 1981.
- Laplanche, Jean: *Life and Death in Psychoanalysis*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins UP, 1976.
- Larsen, Svend Erik et al.: *Fortælle teori. Forudsætning og perspektiv*, [sammen med Jens Berthelsen, Niels Egebak m. fl.], Viborg: Arena, 1975.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M: Verlag der Autoren, 1999. [*Postdramatic Theatre*, oms. og intr. Karen Jürs-Munby, London: Routledge, 2006.]
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, oppr. 1916/1920, Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1974.
- Rancière, Jacques: *The Future of the Image*, [2003], oms. Gregory Elliott, London og New York: Verso, 2007.
- Rancière, Jacques: "Prologue: A Thwarted Fable", *Film Fables*, [2001], oms. Emiliano Battista, Oxford og New York: Berg, 2006, ss. 1-20.
- Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, [2000] oms. Gabriel Rockhill, London: Continuum, 2004/2007.
- Salecl, Renata, og Slavoj Žižek (red.): *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham og London: Duke UP, 1996.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, [1956], Frankfurt/M: Suhrkamp, 1965.
- Sætre, Lars: "Den imaginerte/fraserte teksthandling: Bilettenkingas estetisk-politiske kraft hos Jacques Rancière", Bergen, 2008 (21 s., under publ.)
- Sætre, Lars: "Powering Textual Action: Duras's Space in *Véra Baxter or The Atlantic Beaches* (1980)", i TAS Pre-Publication Pool, 3rd TAS Workshop, Bergen, juni 2008 (35 s.).
- Sætre, Lars: "Duras's Space: *Agatha* (1981)", i TAS Pre-Publication Pool, 2nd TAS Workshop, Bergen, juni 2007 (20 s.).
- Sætre, Lars: "Concentration and Expansion? The performative shaping of topographical space, with a view to ideology", i TAS Pre-Publication Pool, 1st TAS Workshop, Paris, nov. 2006 (22 s.).
- Sætre, Lars: "Vendt bort, avventande. Om minnets fascinasjonskritiske *at* og *Savannah Bay* av Marguerite Duras", i Britt Andersen og Knut Ove Eliassen (red.): *Maskepi og maskerade. Festskrift til Hans Erik Aarset*, Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, 2005, ss. 155-168.
- Sætre, Lars: "Hending og rom", i *Atrium* 4/2006, Bergen, 2006, ss. 42f.
- Sætre, Lars: "Dramatic Meaning – And Beyond: Jon Fosse's Late Modernity in *Autumn Dream*", i Gunnar Foss (red.): *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ei bok om Ibsen og Fosse*, Kristiansand: Høyskoleforlaget/Norwegian Academic Press, 2005, ss. 177-198.
- Sætre, Lars: "'Wie die Dichter es tun'. Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*", i Drude von der Fehr og Jorunn Hareide (red.): *Tendensar i moderne norsk dramatik*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, ss. 249-272.
- Sætre, Lars: "I staden for død – i staden for guddom: Ande, røyster, lys og ord i Jon Fosses roman *Morgon og kveld*", i *EDDA* 2/2002, Oslo: Universitetsforlaget, 2002, ss. 217-226.
- Sætre, Lars: "On the Terms of Words: Masks of a Christian Life", i *Scandinavica*, Vol. 40, No. 2, Norwich: Norvik Press, Nov. 2001, ss. 285-299.
- Sætre, Lars: "Modernitet og heimløyse. Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i *Namnet*

- av Jon Fosse”, i *Norsk Litterær Årbok 2001*, red. Hans H. Skei og Einar Vannebo, Oslo: Det Norske Samlaget, 2001, ss. 149-178.
- Warminski, Andrzej: ””As the Poets Do It’: On the Material Sublime”, i Cohen m.fl. (red.): *Material Events, op.cit.*, ss. 3-31.
- Willis, Sharon: *Marguerite Duras. Writing on the Body*, Urbana og Chicago: Univ. of Ill. Press, 1987.
- Webster’s New World Dictionary of the American Language. Second College Edition*, New York and Cleveland, 1970.

NOTER

¹ Fischer-Lichte, Erika: *Die Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2004.

² Noen få eksempler: Max Herrmanns "performative" grunnleggelse av teatervitenskapen, Max Reinhardts teaterprosjekter i Berlin, videre Cambridge-skolen i ritual- og myteforskningen (Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray og andre), det finnes innslag i religionsvitenskapen (William Robertson Smith), også hos James George Frazer og i antropologiens fremvekst, hos Emile Durkheim i sosiologien, Kenneth Burke i retorikken, Merleau-Ponty i fenomenologien, og J. L. Austin i den analytiske språkfilosofien – dette for å nevne kun *noen* viktige nedslag.

³ Problemstillingene skisseres samlende og anskueliggjørende i innledningskapitlene i Fischer-Lichtes bok *Die Ästhetik des Performativen*, *op.cit.*, ss. 9-57.

⁴ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M: Verlag der Autoren, 1999.

⁵ Se Bibliografien.

⁶ Med Jacques Rancière sine begreper er begge forfatterskapenes verker klart tilhørende "det estetiske kunstregimet" (og ikke "det representative kunstregimet"). I begge typer kunst skjer representasjon, men på vidt ulike måter. Hos Rancière er stikkordene for de to regimenes kunst og litteratur som følger.

Det representative kunstregimet: *autonomisering av kunsten, emne/stil/genre-hierarki, *kunsten avsondres til et eget sted (teateret står fremst), *forrang for det sigelige som står over det synlige, *fiksjonen står sentralt, med vekt på *mythos* og person-handling, mao. vekt på handling og karakter), *normativ avgrensning av virkeligheten, kontrollerbart forhold mellom handlingsspenning og glede, frykt, medlidenhet, renselse i gjenkjennelsen, *normative krav til sannsynlighet, decorum, samsvar, *affekter tillates kun i relasjon til fremstilt representativ situasjon, *det representative kunstregimet gir forrang til *logos* over *pathos*.

Det estetiske kunstregimet: *brudd med disse normativitetene, *likhet, etterligning og representasjon kan likevel finne sted, *men likhet, etterligning og representasjon blir fristilt i forhold til normativ regulering, *fristilling av ethvert normativt forhold mellom emne, motiv, stil og genre, *kunstens autonomi betyr fristilling til å være en singular bearbeidelse av hele livsverdenens former og innhold, *det synlige/visibilitetene blir helt jevnstilt med det sigelige (og med den "synlighet" som tidligere skulles frembringes gjennom tale), *det synlige, tingene, gjenstandene, bildene, kroppene, lokalitetene, materialitetene får likeverdig tilgang til fremstilling i kunsten, slik som de fremtrer i livsverdenen, *det synlige, affekt og *pathos* er ikke kontrollert normativt, *det synlige og det sigelige redistribueres, det medfører endrede og nye synligheter og sigeligheter (visibilities and sayabilities), *opererer ut fra to grunnleggende jevnstilte estetiske krefter (slik de f. eks. viser seg i det estetiske bildet): *the imaging power of rupture* og *the phrasal power of continuity*, *det estetiske kunstregimet jevnstiller/"identifiserer" *logos* og *pathos*. – For Jacques Rancière: se Bibliografien.

⁷ Studiene mine så langt av Marguerite Duras' dramatikk er: "Powering Textual Action: Duras's Space in *Véra Baxter* or *The Atlantic Beaches* (1980)", i TAS Pre-Publication Pool, 3rd TAS Workshop, Bergen, juni 2008 (35 s.); "Duras's Space: *Agatha* (1981)", i TAS Pre-Publication Pool, 2nd TAS Workshop, Bergen, juni 2007 (20 s.); "Vendt bort, avventande. Om minnets fascinasjonskritiske *at* og *Savannah Bay* av Marguerite Duras", i Britt Andersen og Knut Ove Eliassen (red.): *Maskepi og maskerade. Festskrift til Hans Erik Aarset*, Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, 2005, ss. 155-168.

⁸ Jfr. Bibliografien.

⁹ J. Hillis Miller: *Topographies*, Stanford: SUP, 1995, s. 7.

¹⁰ Mine øvrige publiserte studier av Fosses dramatikk er L.S., "Modernitet 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 Vannebo, 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 skriftas lys og teatersalens mørke. Ei bok om Ibsen og Fosse*, Kristiansand: Høyskoleforlaget/Norwegian Academic Press, 2005, ss. 177-198. – Om romankunsten har jeg publisert L.S., "I staden for død – i staden for guddom: Ande, røyster, lys og ord i Jon Fosses roman *Morgon og kveld*", i *EDDA 2/2002*, Oslo: Universitetsforlaget, 2002, ss. 217-226.

¹¹ Jeg 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 beskrivelse av disse konvensjonene som dels radikalisererte, dels oppløste i forbindelse 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.]

¹² Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, oppr. 1916/1920, Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1974.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ § 26 "Von der Größenschätzung der Naturdinge, die zur Idee des Erhabenen erforderlich ist", særlig ss. 144-148 i Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, [1790] Stuttgart: Reclam, 1991. – På engelsk og norsk bruker man som tilsvarende begrep "apprehension/comprehension", og "oppfattelse/sammenfatning". Jf. § 26 "On Estimating the Magnitude of Natural Things, as We Must for the Idea of the Sublime", særlig ss. 107ff. i I.K., *Critique of Judgment*,

trans. Werner S. Pluhar, Indianapolis/Cambridge: Hackett, 1987; og § 26 "Om den vurdering av naturlige tings størrelse som ideen om det sublime krever", særlig ss. 124-127 i I.K., *Kritikk av dømmekraften*, overs. Espen Hammer, Oslo: Pax, 1995.

¹⁵ 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.)

¹⁶ Formuleringen "a tautological eye eyeing" er J. Hillis Millers, jf. "Paul de Man as Allergen", s. 192; referanse i neste note.

¹⁷ 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 utviklingen av begrepene hans knyttet til materialitet, viser jeg 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 essayene 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 knyttet til problemfeltet viser jeg til Cohen, 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 Matter'?", 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.

¹⁸ Tekstutgaven som benyttes i det følgende, er *Ein sommars dag*, i Jon Fosse, *Teaterstykket 2*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2001, ss. 7-101. Sidehenvisninger i hovedteksten.

¹⁹ Jon Fosse, *Das ist Alise. Novelle*, aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel, Hamburg: marebuchverlag, 2003. – Utgitt i Norge som *Det er Ales*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.

²⁰ J. Hillis Miller diskuterer dette i en studie som har vært til nytte for deler av dette arbeidet. Jf. "Ideology and Topography: Faulkner", i *Topographies*, Stanford: Stanford University Press, 1995, ss. 192-215 (og 351-357).

²¹ Fortellere og spilleledere forekommer i flere varianter i moderne dramatik. Best kjenner vi kanskje Brechts bruk av forskjellige fortellere i sine stykker. Den som i forskningstradisjonen særlig har fått begrepet episk spilleleder knyttet til seg, er den amerikanske dramatikeren Thornton Wilder. Jf. Peter Szondis fremstilling av Brecht, Wilder og andre i *Theorie des modernen Dramas (1880-1950), op.cit.*

²² Begrepene prosaisk og prosaiserende blir anvendt i betydningen både av kvaliteten ved seriell og metonymisk repetitiv diskurs, i den etymologiske betydningen av å være fremovervendt og å være bent frem, og i den kritiske betydningen av å være uten forhåndskodete forestillinger, *matter-of-fact*, *commonplace*, ikke-ideologisk. (Den verslignende formen som monologer og replikker kan være grafisk oppsatt i hos Fosse, har ikke med denne språklige kvaliteten å gjøre; dén utformingen trekker i formspråkets ironisk motsatte retning, og er kompositorisk innrettet mot forsøket på totaliserende ekstensjon.) Jf. f. eks. *Webster's New World Dictionary of the American Language. Second College Edition*, New York and Cleveland, 1970, s. 1140.

²³ Jf. J. Hillis Miller, "Paul de Man as Allergen", *op.cit.*, s. 193.

²⁴ Jeg viser til relevant primær og sekundær litteratur om emnet i note 5, 6, og 8 ovenfor. Denne tre-leddede sammenfatningen gir Hillis Miller i "Paul de Man as Allergen", *op.cit.*, s. 187.

²⁵ "Ideology and Topography: Faulkner", i J.H.M., *Topographies, op.cit.*, s. 214.