***Jon Fosses episerande dramakunst***
Eit studium av Fosses systerverk.

 EIT SITAT?

**Innleiing**

I denne oppgåva har eg valt å studere to av Jon Fosses systerverk, *Det er Ales/Ein sommars dag* og *Bly og Vatn/Vinter*. Desse systerverka består av ein roman og eit drama som hanskar seg med omtrent det same stoffet og den same handlinga. Eg vil vidare i oppgåva forsøke, hovudsakleg gjennom nærlesing, men også med støtte til forskingstradisjonen rundt Fosse og meir generelt moderne drama, å sjå korleis Fosse klarar å formidle noko ein tradisjonelt forventar å møte i romankunsten på dramascenen. Det moderne drama nytter seg gjerne av andre verkemiddel enn det meir tradisjonelle dramaet gjorde, til dømes slik ein kan syne i Aristoteles sitt verk *Poetikken* der han gjer greie for komedien og tragedien. Kva er det då som skil det moderne dramaet frå det tradisjonelle, klassiske dramaet? Meir presist vil eg i denne oppgåva undersøke kva det er som skjer når romanen og dramaet nærmar seg einannan i handlingsgangen, og ikkje minst korleis personanes indre og ytre vert framstilte i systerverkas sjangervariantar? I kraft av denne hovudproblemstillinga vil eg vidare undersøke korleis Fosse klarar å formidle ein tematikk og handling som ikkje nødvendigvis lar seg formidle med enkelheit i den dramatiske forma. Dette tvingar sjølvsagt fram ei anna analytisk problemstilling, nemleg eit forsøk på å fastslå kva for nokre tematikkar som nettopp ikkje lar seg formidle utan å endre den dramatiske forma. Ein hypotese er at det for Fosse ofte har vist seg å vere indre sjeleliv, fortid, dauden, einsemd, vanskelege mellommenneskelege relasjonar som dei framstilte personane slit med å samtale om, og ikkje minst språkfunksjonen i menneskelivet og språkets nokre gongar meiningsløyse.

Materialet for denne undersøkinga vil hovudsakleg vere dramaa *Ein sommars dag* og *Vinter,* men med romanane *Det er Ales* og *Bly og vatn* som eit bakteppe for å lettare forstå korleis Fosse skriv drama som er nært slekta på romanen. Dermed vil eg også kommentere på kva Fosse gjer forskjellig i dei to sjangervariantane når han behandlar same stoff.

Eg har valt dette emneområdet nettopp fordi eg meiner det er interessant å undersøke kva for nokre episerande verkemiddel Fosse nyttar seg av i sine drama, mellom anna hans leiking med tidsperspektiv i ein sjanger som tradisjonelt har vore ope mellommenneskeleg, notidig og lineær, hans evne til å uttrykke indre sjeleliv på ein måte ein ikkje er vant til frå 1500-tals dramatikken, og ikkje minst han evne til å la tilskodar, og i mitt tilfelle lesar, delta som meiningsskapande element.

I denne oppgåva vil eg fyrst starte med å undersøke *Det er Ales* og *Ein sommars dag* og gjenfinne dei episke verkemidla Fosse brukar for å formidle fortidstematikk, ein stilleståande kvardag prega av sakn og usikkerheit. Deretter vil eg gå vidare med å undersøke *Bly og vatn* og *Vinter*, før eg til sist vil ha eit siste avsnitt der eg forsøker å sjå dei to dramaa opp mot kvarandre og kva dei har til felles.

**Hovuddel**

 Det kan kanskje vere litt vanskeleg å plassere Fosse i noko konkret dramatisk tradisjon, men i mykje av forskingstradisjonen vert han nemnt saman med namn som Brecht, Beckett og liknande, dog med modifikasjonar. Noko ein heilt klårt kan sjå i Fosses drama er at dei ikkje naudsynt er spesielt handlingsorienterte, og kan nok på mange måtar vitne om ein modifikasjon av eit såkalla tilstandsdrama med sirkelkomposisjon. Dette er ein type drama som står som ein slags underkategori for moderne dramaet, der Beckett til dømes viser seg som eit fruktbart namn med drama som mellom anna *Mens vi venter på Godot*. Korkje *Vinter* eller *Ein sommars dag* er spesielt handlingsorienterte, kanskje i aller minst grad sistnemnde. Det er på mange måtar eit fråvær av handling, noko ein kan sjå hos Szondi står som eit av hovudpoenga ved den tradisjonelle dramatikken – ytre, mellommenneskeleg handling. I *Ein sommars dag* er gjennomlesinga av dramaet mykje prega av ein ventetilstand, noko som også pregar Becketts *Mens vi venter på Godot*. Felles for begge dramaa eg har valt å ha mitt hovudfokus på i denne oppgåva er det strengt tatt ingenting som skjer, i alle fall ikkje på dramaets notidsplan, som i følgje Szondi er det tradisjonelle dramaets einaste tid, og det me kanskje i aller størst grad får formidla er bekymringar, tankar, og i stor grad tomme ord.

 Det er her mi interesse for Fosses drama kjem fram – korleis klarar Fosse å skrive drama som gjer han til ein av Europa meist spelte dramatikarar og utan tvil ein av Noregs største namn på drama utan å lenger forhalde seg til det tradisjonelle dramaets klåre kriterium. Fosse forheld seg ikkje til kravet om ytre, mellommenneskeleg haldning. Han beskriv ein tilstand av uro, venting og djupt personlege problematikkar som ikkje lar seg lett vise fram på ei teaterscene. Så kva er altså dei grepa han brukar for å likevel klare å fange både tilskodar og lesar av dramaa hans i så stor grad?

 Før eg går i gong med sjølve undersøkinga av Fosses drama, kan det vere greitt å sjå på noko av det teoretiske grunnlaget for denne oppgåva og gjere kort greie for det. Det er ut frå dette eg hentar mi forståing av kva som gjer at Fosse nyttar seg av episerande verkemiddel, og som gjer at eg kan kalle det nettopp det. Meist sjølvskriven i dette materialet er Peter Szondis verk *Theory of the modern drama* (org. tittel *Theorie des modernen Dramas*, 1956), der han diskuterer det han kallar dramaets krise. Her gjer han i innleiinga greie for nokre trekk ved dramaet slik me kjenner det frå tradisjonen – «Sidan dramaet er primært, er dramaets tid heilt og fult notida. Det inneber på ingen måte at dramaet er statisk, men berre at det har eit særeigne dramatisk tidsforløp: notida går føre seg og vert til fortid, men det er som fortid ikkje notidig lenger. (…) Dramaets tidsforløp er ein absolutt sekvens av notid.»[[1]](#footnote-1) Vidare gjer han også greie for kva ei temporal kløft vil ha å seie for dramaets absolutte notidige sekvensoppsett: «Ei temporal kløft mellom scenane bryt med prinsippet om den absolutte sekvensen av notid, ettersom kva scene då vil ha forhistoria si og følgjen sin utanfor spelet. (…) Dessutan vil ei romleg kløft (slik som den temporale) måtte føresetje eit episk eg.»[[2]](#footnote-2) Dette er element som er særleg spanande å sjå i møte med Fosses tematisering av tid og ikkje minst hans skifte i tid som oppstår i *Ein sommars dag*.

 Om Ibsen og dramaets krise skriv Szondi mellom anna om det han kallar Ibsens eigentlege formproblem – nemleg at han dreg fortida inn som ein viktig faktor for Ibsens drama – eit brot med det eg fram til no har gjort greie for som ein av fleire krav for det tradisjonelle dramaet. Han forklarar det ved å bruke Ibsens drama *John Gabriel Borkman*, der han seier at «Det vesentlege er det som ligg «bakanfor» og «mellom» dei: motiva og tida.»[[3]](#footnote-3) Elles er det også eit faktum i Szondis lesing av *John Gabriel Borkman* at sjølve fortida også vert ein sentral del av tematikken. Dette vil også vise seg å vere relevant i Fosses drama, sjølvsagt ikkje i nett same form, men spesielt i *Ein sommars dag* der Fosse leiker med tid og tidsforståinga ein kan forvente i eit teaterstykke. Når Szondi går vidare i si lesing av Ibsen nyttar han seg også av eit sitat frå Georg Lukácks verk *Die Theorie des Romans*, og eit sentralt poeng som kjem fram angåande drama som sjangervariant er «Tida har inga forandrande kraft, det er ikkje noko som får styrkt eller svekka tyding på grunn av tida.»[[4]](#footnote-4) Dette er noko av poenga Szondi forklarar i fyrste del av verket sitt, og som vert ein av føresetnadane for at eg skal undersøke kva for nokre verkemiddel Fosse nyttar seg av som kan kallast episke, særs dei som gjeld tid.

 Vidare har eg også nytta meg av ein forskingstradisjon som krinsar rundt Fosse og hans dramatikk, som vert brukt som eit bakteppe for mi forståing, samt meir grunnleggjande verk som gjer det lettare å ta fatt i eit prosjekt som gjeld å forsøke å forstå Fosses dramatiske stil.

***Det er Ales / Ein sommars dag***

 *Ein sommars dag*, hovudmaterialet for denne delen av den analytiske nærlesinga, er skrive av Fosse i 1999, og består av tre akter. Fyrste og tredje akt er i stor grad møtet mellom den eldre kvinna og den eldre venninna. I fyrste akt er Den eldre venninna er på besøk i det gamle huset til Den eldre kvinna medan mannen gjer ærend i byen, medan i tredje akt kjem ho tilbake til huset etter ein tur ned til sjøen som Den eldre kvinna aldri har trivst med – «Nei eg veit jo / at du ikkje likar deg så godt der nede ved sjøen.»[[5]](#footnote-5) Andre akt fortel om fortida, om dødsfallet til Den eldre kvinnas mann Asle som døde på havet, om deira samlivsrelasjon. Skeivfordelinga i lengda av aktene er påfallande, og andre akt ser ut til å vere den som i hovudsak skal fortelje oss som lesarar noko. Det er her tematikken om tid, om einsemd i eit samliv og ein fjordlandsbygd, og om språkets dysfunksjon i ein mellommenneskeleg livssituasjon, mellom anna, bretter seg ut for oss. Fosse rammar inn den minst tradisjonelle delen av dramaet, der han leiker med den temporale tidsforståinga, med to aktar som er korte, og som i fyrste akt etablerer notida og introduserer oss til Den eldre kvinna som får i oppgåve å formidle sin livssituasjon.

Det som kanskje tydelegast meldar seg når ein skal vurdere tematikken i *Ein Sommars dag* er fortida, og fortidas innverknad på notida. Denne tematikken presser seg fram på ulike plan, mellom anna i det openbare temporale skiftet. Den eksisterer i Den eldre kvinnas skildring av seg sjølv som ung, i replikkutvekslingane mellom Den unge kvinna og Asle. Også i samtalane mellom Asle og Den unge kvinna presser det seg også fram eit anna tema i dette dramaet, som kanskje også gjer seg gjeldande i *Vinter*, nemleg språkets dysfunksjon i eit samliv og ein relasjon mellom to personar. Det er som om dei samtalar om alt anna enn det som er viktig. Den unge kvinna spør stadig vekk etter stadfesting på at Asle er nøgd i deira samliv og deira situasjon. Ho får berre korte svar på det, og slår seg aldri til ro med svara ho får, moglegvis fordi handlingane der Asle ofte fjernar seg frå situasjonane og helst vil vere på havet. Han drar heller på havet enn å fikse situasjonen mellom dei, og tematikken, som ofte gjer seg gjeldande hos Fosse er tosemda – definert av Det norsk akademis ordbok som «samlivsform hvor de to partnere har liten eller ingen kontakt med andre.» Slik vert Asle og Den unge kvinna eit praktdøme på denne tematikken. Asle reiser på havet, han går tur, han unngår å vere heime saman med kona si, og gjer ingenting for å dempe uroa ho kjenner på når det gjeld deira forhold.

Det kanskje det viktigaste episerande verkemiddelet Fosse nyttar seg av i *Ein sommars dag* er nemleg hans leiking med den temporale dimensjonen i stykket. Dette gjev gjenklang av Szondis lesing av Ibsen. *Ein sommars dag* følgjer ikkje det tradisjonelle dramaets absolutte krav for ei lineær, notidig handling. Andre akt fører oss inn i fortida, det er her me får tilgang til å forstå samlivet mellom Den unge kvinna og Asle. Ved dramaets fyrste akt er Asle allereie død, og som Szondi så fint seier om *John Gabriel Borkman*: «Notida er her berre det høvet som gjer det mogleg å mane fram fortida»[[6]](#footnote-6) Det er altså Den unge kvinnas besøk til det vesle huset i fjordbygda som mogleggjer at me får formidla fortida og dødsfallet til Asle, og vidare får tilgang på tematikken som gjeld samlivets dysfunksjon, og Den eldre kvinnas forhold til mannens forsvinning.

Den eldre kvinna ser og tar på eitt vis også del i si eiga fortid, der ho står og ser på og forsøker å forklare kva som skjer i scenerommet. Dei to versjonane av ho eksisterer side om side, og som Lars Sætre forklarar i sin artikkel «‘Wie die Dichter es tun’ *Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses* Ein sommars dag»: «Narrativt fungerer ho i rollen som «verfremdande», utpeikande forteljar av kva som nå, i dette fortidsplanet skal skje: Kvar gong ho berettar, ser vi i opptrinn korleis det ho fortel har skjedd (…).»[[7]](#footnote-7) Dette kan ein kanskje også sjå som eit episk trekk som går igjen i Fosses dramatikk, då det er noko han også brukar i dramaet *Dødsvariasjonar*. Her går det også fram på same måte som i *Ein sommars dag*, der Fosse lar to ulike versjonar av ein og same dramatiske person opptre på scena samstundes – «*Pause. Den unge kvinna, ho er gravid, kjem inn og går mot Den eldre kvinna, dei ser mot kvarandre*.»[[8]](#footnote-8) Også her lar Fosse dei ulike tidsversjonane til ein viss grad anerkjenne kvarandre, slik han i eit tilfelle gjer i *Ein sommars dag*. I det Szondi seier om Ibsen og hans retrospektive metode, er noko som får ein ny variant i Fosses måte å leike med temporal forståing der han lar fortid og notid famne om kvarandre og skje på ei og same tid.

Vidare i Szondis poeng om den temporale kløfta og dens nødvendigheit for eit episk eg, gjer det vidare mogleg å fokusere på eit anna særs viktig episerande verkemiddel i dette stykket – nemleg Den eldre kvinnas funksjon som ein slags episk forteljar ovanfor oss som anten tilskodar eller lesar. Det er ho som i stor grad gjer det mogleg for oss å forstå at den eldre og den unge kvinna er nett same person, berre i to ulike temporale rom. For å ikkje på same tid som me opplever ei slags temporal kløft også la tilskodaren vere vitne til ei romleg kløft og eit aktskifte, fungerer også Den eldre kvinna som ein episk forteljar ved å forklare for tilskodaren, eller seg sjølv, kva som skjer når Den unge kvinna ikkje er å sjå i scenerommet: «*Den unge kvinna kjem inn, kledd i ei regnjakke, ho ser seg rundt i stova, så går ho fort ut igjen* / Ja slik var det / Og eg gjekk ned til sjøen for å sjå etter han,»[[9]](#footnote-9)Slik forheld Fosse seg stadig vekk til det same scenerommet, utan å skape ei romleg kløft i tillegg til den temporale. Vidare fungerer også Den eldre kvinna som ein slags autoral forteljar i ein roman, då ho fortel oss kva Den unge kvinna gjer og korleis ho beveger seg rundt i rommet, samstundes som ho formidlar kva ho følte og tenkte den gong då, i staden for at Den unge kvinna sjølv må fortelje kva ho i hennar notidige temporale rom kjenner på og tenkjar – «(…) og brått kjende eg meg så uroleg / ei heilt uforklarleg uro kom over meg / *den unge kvinna begynner å gå litt rundt i stova*.»[[10]](#footnote-10) At kvinna skildrar ei uro, som Den unge kvinna speler ut ved å bevege seg, meist sannsynleg på grunn av ei plutseleg uro, rundt i stova. Dette grepet er også noko som oftast brukast når Den unge kvinna er aleine i scenerommet. Då ho fyrst introduserast på scenen, er det saman med Asle, utan at Den eldre kvinna bryt inn, då let Fosse heller samtalen mellom dei to gå sin gang.

 Ved etableringa av Den eldre kvinna som ein episk forteljarstemme, er det også mogleg å argumentere at ved sida av at andre akt tematiserer fortida, og at notida er det som gjer det mogleg å fortelje om det som ein gong har vore, er dette også ein akt som mogleggjer forståinga av det indre sjeleliv som ein påfallande tematikk i *Ein sommars dag*. Det episke verkemiddelet å bruke ein av dei dramatiske personane som ein forteljarstemme, gjer også at me får eit unikt innblikk inn i sjelelivet til Den unge kvinna, utan at det vert ein langdratt monolog utan dramatisk handling. Vidare er Den eldre kvinna med på å vidare tematisere språkets dysfunksjon og samanbrotet i røyndomen, då ho heller ikkje eigentleg gjer oss noko klokare. Ho forstår ikkje, men forsøker så inderleg hardt å gjere både oss og seg sjølv klokare på situasjonen og livet ho har levd.

Som drama kjenst *Ein sommars dag* i stor grad ut som eit venteverk. Den eldre kvinna er fastlåst i ein situasjon, der ho slit med å gjeve slepp på ei fortid som openbart er vond for ho å hugse på i store delar av dramaet. Det er Den eldre kvinna framfor vindauget, den unge kvinna framfor vindauget, alltid ventande på å sjå Asle eller venen sin. Kanskje ventar ho også på ei forklaring og ei forståing på mangel. Som ein slags episk forteljar for oss er «(…) Den eldre kvinna er vår representant i dramaet, i det ho heile tida legg vinn på å skulle forklare oss meininga med det som skjer. Gong etter gong må ho imidlertid erkjenne at ho kjem til kort og sjølv ikkje forstår meininga.»[[11]](#footnote-11) Ein anna viktig del av *Ein sommars dag* tematiske spekter er nemleg språket og kanskje språkets dysfunksjon i ein samlivssituasjon, som allereie er kort nemnt.

Når det gjeld dramaet satt opp mot romanen, er det få store skilnadar. Me møtar i *Det er Ales* Signe som ligg på ein benk, og fort kjenner ein seg igjen i det dramatiske universet frå *Ein sommars dag*. Signe vert dregen tilbake i tid, og lever, som i andre akt av dramaet, seg gjennom den tida Asle forsvann på havet. Det kanskje viktigaste grepet Fosse nyttar seg av for å la ein typisk romanhandling utspele seg på ein scene, er å introdusere ein samtalepartnar for Den eldre kvinna. I romanen er det ein eg-forteljar, som me aldri får forklart, som ser på Signe og beskriv for lesaren kva som går føre seg. I dramaet må nødvendigvis Den eldre kvinna ha nokon å samtale med i større delar av dramaet, og venninna hennar, både i yngre og eldre versjon, speler ein vital rolle i handlingsutfoldinga. Ho går ned for å sjå etter Asle då han forsvinn i andre akt, og vert ein viktig pådrivar for at me skal kunne få formidla naudsynt informasjon i det formatet som no gjeld – ein dialog. Likevel lar Fosse Den eldre kvinna ha monologar, der ho anten forklarar for seg sjølv for å tilarbeide det som har skjedd eller til oss som tilskodarar. Likevel kan ein anta at Fosse har valt å introdusere ein dramatisk person sm kan fungere som ein samtalepartnar for Den eldre kvinna på dramaets notidsplan for å unngå at heile dramaet vert ein einaste lang monolog frå Den eldre kvinna. Vidare kan ein også finne eit tematisk skilje i sjølve dødsfallet til Asle. I Ein sommars dag er det uklårt kva som skjer med Asle. Det er fleire ting som kan peike mot sjølvdrap, i alle fall er det replikkar som kan sette frø for tanken i hovudet på lesar eller tilskodar. Linjer som beskriv Asles uro, det faktum at han skyr menneske, og, i mi tolking, kanskje aller viktigast når Den eldre kvinna beskriv at ho som ung tenkte «No / (…) var det komme over han / ei uro / eit mørker.»[[12]](#footnote-12) Den unge kvinna var uroleg for Asle, og det vert gjort eit poeng av at «(…) han hadde rydda så fint i kleda sine / Dei låg der så ordna / som eg knapt nokon gong før hadde sett dei.»[[13]](#footnote-13) Det er dermed mogleg at Fosse i dramaet tematiserer sjølvdrap. I *Det er Ales* vert det kanskje heller beskrive som ei uforklarleg kraft som trekk slekta til Asle mot havet. I romanen møter me, i tillegg til Signe, ung og gamal, og Asle, dei tidlegare generasjonane som har budd i huset før Signe og Asle. Havet har i romanen ein funksjon som har, anten heilt eller heldt på å ha, tatt livet på dei som kjem før. Onkelen til Asle drukna då han var sju då han leikte med ein båt, og bestefaren var nær ein drukningsdød. I *Det er Ales* får me, som me også skal sjå gjeld systerverka *Bly og vatn* og *Vinter*, meir forklaring og i større grad svar på dei spørsmåla me brenn inne med enn me får i *Ein sommars dag*. Det er som om Fosse vil at me skal vere med på å lage historia når han skriv sine drama.

***Bly og Vatn / Vinter***

 I *Vinter* møter me Kvinna, som oppsøker Mannen på gata. Han er kome til byen for å arbeide, men vert på grunn av eit tilfeldig møte dratt fullstendig vekk frå sin kvardag og sin røyndom. På grunn av eit flyktig møte, vert han oppslukt i Kvinna, og mykje tyder på at Kvinna er prostituert eller i det minste lever eit liv utanom normalen. Mannen viser seg som ein mann av omsorg, og forsøker å ta vare på Kvinna. Han kjøper ho klede og mat, han neglisjerer avtalar for å vere med Kvinna. Mannen har reist til byen for å jobbe, men forlét samstundes livet sitt. Han lar vere å svare kona, ringar ho ikkje tilbake. På grunn av eit tilfeldig møte, vert heile livet snudd på hovudet. Kona går frå han, og i siste del av dramaet ser ein at Mannen og Kvinna romantiserer ei framtid og eit liv saman på hotellrommet der dei diskuterer å reise langt langt vekk – så går teppet ned.

I Niels Lehmanns lesing av *Nokon kjem til å komme,* er det fleire ting som gjev gjenklang i mi forståing av dramaet *Vinter*. Dermed kan hans artikkel «Postfenomenologisk effektdramatikk» vere eit godt grunnlag for å gjere greie for dette dramaet som eit moderne drama. Det kanskje meist påfallande er i det der Lehmann diskuterer Alain Robbe-Grillet og konseptet med å forklare ting slik dei er, «Ein må skildre tinga som gjenstandar som *er til stades*, før dei er *noko*.»[[14]](#footnote-14) Dette vidareutviklar han ved å forklare at det gjeld å ikkje gjeve forklaring, og ikkje forsøke seg på noko av analyse av tinga, men berre la dei framstå slik dei er. Det Fosse gjer i dramaet *Vinter* er å skildre det som skjer, utan å skulle forsøke å forklare dei til oss. Personane handlar, dei talar, og me må sjølv forsøke å forstå det som skjer. I Lehmanns forklaring av Robbe-Grillets poetikk, ser han ut til å lande på ei forklaring om at verda ikkje gjev meining, og litteraturen treng heller ikkje «(…) narre oss til å tru at det finst ein ‘solidaritetsgaranti’.»[[15]](#footnote-15) Fosse søkjer ikkje etter å forklare oss som lesarar eller tilskodar kvifor dei handlande gjer som dei gjer eller seier som dei seier. Han la det skje, og me må sjølv forsøke å forstå det på eigenhand. Dette er eit trekk Lehmann også gjenfinn i *Nokon kjem til å kome*. Sjølve tvilsmålet er noko Lehmann definerer som eit moderne trekk ved Fosses drama, og at Fosse held tilbake informasjon, der ein kan seie at han «forskyv anagnorisis til lesaren»[[16]](#footnote-16) og lar det vere opp til oss å forsøke å forstå dei dramatiske personane han framstiller. Som Lehmann seier om Nokon kjem til å komme, må me nesten berre nøye oss med «at forklaringane rett og slett ikkje kjem.»[[17]](#footnote-17) Me får aldri noko definitivt svar på kvifor Mannen vert så oppslukt i Kvinna at han ikkje held avtalane sine, at han ikkje tek omsyn til at han har ein familie heime. Me berre ser det skje. Me får heller ikkje vite kven Kvinna eigentleg er, sjølv om den kanskje lettaste tolkinga og forståinga av ho er at ho nok er prostituert. *Vinter* er eit drama utan forklaring, samstundes som det er eit nokså stilleståande drama. Me er ikkje spesielt mykje klokare ved avslutninga, og ikkje får me noko definitiv avslutning heller – me får aldri noko anagnorisis.

I og med at Fosse i *Vinter* forheld seg til ei meir klassisk forståing av temporale rom i drama, der me konstant beveger oss gjennom notid utan å forhelde oss til fortida like direkte som i *Ein sommars dag*, vert det vanskelegare å anvende Szondi på same måte i dette tilfellet. Det temporale rommet er respektert frå det tradisjonelle dramaet, og som Lehmann seier om *Nokon kjem til å komme*: «I Fosses stykke er fortida nemleg stort sett fråverande. Handlinga er lagd til ei samanhengande notid, som strekkjer seg over eit tidsrom (…)»[[18]](#footnote-18) Dette er overførbart til *Vinter*, dog med modifikasjonar, då me her også strekk oss frå møtet mellom Kvinna og Mannen, og avsluttar nokre dagar fram i tid. Likevel skjer det eit hopp, nærast umerka då Mannen i ein replikk seier «Men du har ikkje vore der / Fleire kveldar / Har vore der.»[[19]](#footnote-19) Dermed får me ikkje det same episke verkemiddelet me ser i *Ein sommars dag*, der Fosse fullstendig forkastar den tradisjonelle tidsforståinga på dramascena, og leiker seg med det temporale rommet.

Det vert vanskeleg å forsvare at *Vinter* tematiserer tida, slik ein lettare kan gjere for *Ein sommars dag*. Dramaet opplevast kanskje som ein pause i ein kvardag som dei to personane kanskje ikkje trivst i, det er kanskje ei flukt og ein flyktig pause. Dramaet er tydeleg moderne i kollapsen av handling. Dei dramatiske personane er ikkje utprega handlande, dei, og spesielt Mannen, framstår heller som nokon som ting skjer med. Kva er det eigentleg Fosse forsøker å formidle i dette dramaet, der praten går på tomgang mellom ein journalist og, kanskje, ein prostituert i storbyen?

 *Vinter* handlar kanskje meist av alt om eit liv som er snudd på hovudet, berre på grunn av eit enkelt flyktig møte med ei som treng omsorg, i alle fall frå Mannens perspektiv. Han visar omsorg, og utan at Fosse nokon sinne gjev eit tilfredsstillande svar på kva det er som skjer, og kva som har skjedd. Det me veit er at han unngår å kontakte kona si, at han oppsøkjer Kvinna og at han har ei omsorg for ei framand dame. Det kan hende Fosse her tematiserer og forsøker å formidle ovanfor oss kor flyktig livet vårt er, kor utruleg lett det kan vere å forlate alt ein kjenner og har, slik Mannen gjer, eller vurderer sterkt å gjere i begge verka. Som Lehmann seier at Fosses fokus på notida vert «understreka av at det er eit klart avteikna og framoverretta prosjekt som driv handlinga framover, nemleg ønsket om å vere åleine saman.»[[20]](#footnote-20) Med å ha in mente at hendingane i Vinter kanskje tyder meir på ein, moglegvis midlertidig, flukt frå kvardagen, kan dette vere det avteikna og framoverretta prosjektet som driv handlinga framover i *Vinter* – flukta frå kvardagen, frå eit liv som det skal lite til å vere viljug til å reise frå og starte på nytt. Likevel er me ikkje klokare ved dramaets ende, me får ikkje noko eintydig svar på om Mannen forlèt kona si heime, om dei skal reise langt vekk. Alt me veit er at dei vurderer det, og at, i alle fall han, ynskjer og draumar seg vekk. I romanen *Bly og Vatn* får me eit tydelegare svar på kvar vegen går vidare, og Fosse lar mindre vere opp til lesarens fantasi – Mannens ekvivalens i romanen flyktar igjen frå tilværet, men denne gongen heim til familien sin.

 Prosjektet i *Vinter* er framleis ikkje fullt ut tradisjonelt, sjølv om Fosse her respekterer tidas einskap, samt i stor grad den romlege einskapen. For meg er det enno ei skildring av det indre sjelelivet, av eit djupt eksistensielt materiale og kor vilkårleg livet verkeleg kan vere. Slik beveger Fosse seg også her vekk frå det tradisjonelle dramaet, i tillegg til det handlingslause aspektet. Sjølv om dramaet i stor grad er handlingslaust, det skjer nesten ingenting, seiast det heller ikkje så mykje. Det er vanskeleg å plukke opp trådar og forsøke å forklare kvar tyngden i dramaet ligg. Praten går på tomgang, replikkane vert avbrotne som om personane ikkje torer, vil eller veit kva dei vil seie. Likevel er me fullt ut vitne til at eit liv vert snudd på hovudet, moglegvis i ei slags realitetsflukt eller røyndomsflukt som gjeld begge dei dramatiske personane. Dette er ein eksistensialistisk tematikk, som gjerne kan oppfattast eskapisme, som ikkje høyrer heime i Szondis forståing av tradisjonell dramatikk, og som Fosse med stor kraft klarar å formidle i *Vinter.* Ved å ikkje prate om dei tinga som ville presset seg fram i ein realitet, til dømes då Mannen fortel at kona har gått frå han og seier «Og det kan jo vere det same / ja / *Pause* / det er greitt nok / heilt greitt»[[21]](#footnote-21), i røyndomen slik han kanskje er, unngår dei det på same tid. Mannen flyktar frå kvardagen sin heime, og lar seg sjølv verte oppslukt av Kvinna i byen, og det kan sjå ut til at Kvinna også flyktar frå sin kvardag. Saman, på hotellrommet i denne byen, flyktar dei begge to frå sine realitetar og sine forpliktingar.

 *Vinter* ser ut til å på same tid klare å tematisere heimløysa, i kraft av den overhengande handlinga der me er vitne til ein manns liv verte snudd fullstendig på hovudet berre på grunn av tilfeldigheiter og flyktige møter som har fatale konsekvensar. Ved dramaets byrjing er det Kvinna som er den heimløyse, som oppsøker Mannen for å finne ein stad å sove eller ein klient. Ved dramaets ende har kona forlate Mannen, og han fantaserer om eit anna liv saman med kvinna han har kjent i nokre dagar. Plutseleg er det han som er den heimløyse, og dramaet klarar med kraft og presisjon å formidle det vilkårlege og tilfeldige ved livet vårt, ein tematikk som kan treffe alle og ein kvar og som ikkje lett lar seg formidle i det tradisjonelle dramaets form, som Lehmann seier om Fosse til skilnad frå Beckett, han synest «å ta for seg dei konkrete eksistensielle problema til (fiktive) einskildsindivid.»[[22]](#footnote-22)

 Når *Vinter* ser ut til å vere vanskelegare å forstå på eit Szondiansk vis, kan det kanskje vere interessant å forstår korleis romanen og dramaet skil seg frå kvarandre. Kva for nokre grep er Fosse nøydd til å gjere for å la den handlinga som han kan formidle i romanens form fungere i dramaets form? Som allereie nemnt avsluttast dei to systerverka heilt ulikt, då me i dramaet aldri får noko endeleg svar på kvar vegen går vidare for dei to dramatiske personane me møter her. I romanen er det heilt tydeleg, og me treng ikkje sitje å sjølv forsøke å finne ut kva det er som skjer etter at sceneteppet går ned. Vidare er sjølve dynamikken i skodespelet totalt snudd på hovud frå romanen og dramaet, det er i dramaet ho som har styringa medan han er meir passiv og verkar i stor grad fanga av ho. I romanen er det han som oppsøker ho, som ser ho som nokon som treng hjelp og involverer seg i ein relasjon med ho. I dramaet er det omvendt, det er ho som oppsøker han. Slik verkar dramaet meir handlingsfylt enn romanen kanskje gjer. Ein mogleg grunn til dette kan sjølvsagt ligge i sjølve formatet. Romanen gjer det langt lettare å gripe lesaren ved å skulle formidle Hans tankar og indre kvalar. Dramaet treng nødvendigvis det grann meir handling, og å la Kvinna vere ein aktør som oppsøker og drar Mannen inn vil vere med på å starte handlinga lettare enn om Fosse skulle la dynamikken vere den same i begge verka. Ein sentral skilnad mellom romanverket og dramaverket er også at i *Bly og vatn* ser det t til å vere ein slags dissonans mellom den fysiske, materielle verda og eg-ets indre. Han er ikkje fullt ut i kontakt med omverda og røyndomen, noko som visar seg i då han seier at han har vore på intervjua, sjølv om me som lesarar er fullt klare over at han aldri hadde disse. Dette er nok også ein skilnad som kan grunngjevast i sjølve formatet, då det vil vere langt lettare å la denne dissonansen vise seg i eit format der me kan få forklart alt som skjer direkte og mediert, framfor å få det spelt ut for oss.

***Fosses typetrekk og relevans i menneskelivet***

I det tradisjonelle dramaet vil konflikten, som alltid er mellommenneskeleg og notidig, ofte vere fullstendig blottlagt, eller i det minste ser den dagens lys på ein slik måte at tilskodaren vil vere innforstått med kva det er som skjer på scena framfor dei. Eit påfallande trekk hos Fosse, som syns relevant for ein del av hans drama, er at Fosse tillèt tilskodar/lesar å vere meddiktar i handlinga. Det er kanskje mindre relevant når det gjeld *Ein sommars dag*, der det einaste me ikkje eigentleg veit er om Asle gjer sjølvdrap eller om han verkeleg utsetjast for ei ulukke på havet. I *Vinter* veit me ikkje noko om bakgrunnen til Mannen, me veit ikkje motivasjonen bak at han ikkje reiser tilbake til kona si. Dette er også noko som kanskje vert eit slags typetrekk hos Fosse, då han til dømes i dramaet Namnet lar lesaren få vite noko om fortida, utan å vidare nøste opp i det – «Mora: Kva var det eigentleg som skjedde / Faren: Nei ikkje snakk om det.»[[23]](#footnote-23) Ofte i Fosses drama møter me det uløyste, det usagte, utan at Fosse vel å vidare å forklare det for oss. Dette knyt seg på det tidlegare nemnde om Vinter, der Fosse vel i ein effektdramatikk, i følgje Lehmann, å berre skildre tinga som dei er utan å analysere dei for oss. Den oppgåva vert heller gjeven til oss som tilskodar, me må sjølv forsøke å finne anagnorisis.

Noko som er eit klårt fellestrekk for dei to dramaa som er materialet for arbeidet mitt i denne oppgåva, er dei abstraherte karakterane. Dei dramatiske personane i *Vinter* og *Ein sommarsdag* har høvesvis namna ‘Mannen’, ‘Kvinna’, og ‘Den eldre kvinna’, ‘Den eldre venninna’, ‘Den unge kvinna’, ‘Asle’, ‘Den unge venninna’ og ‘Mannen’. Dette er også eit fellesnemnar for Fosses øvrige drama, der ein sjeldan får noko individualisert bilete på dei dramatiske personane me skal møte på scenen. I forskningsartikkelen «Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov» av Drude von der Fehr gjer ho greie for ein såkalla avindualiseringstendens som Fosse står som ein sentral rolle i når det gjeld norsk samanheng – «Tanken var at dramaet ikke skulle fokusere på det individuelle og tilfeldige, men på menneskets ‘evige historie’.»[[24]](#footnote-24) Ved å fokusere på Fosses drama *Dødsvariasjonar* og *Draum om hausten*, diskuterer von der Fehr at tida vert viktigare enn individa, og spesielt den subjektive forståinga av tid, noko ho skriv at den modernistiske romanen har gjort mykje ut av frå byrjinga av førre hundreår. Eit anna poeng det kan vere verdt å undersøke er om nettopp dei abstraherte og avindivdualiserte dramatiske personane gjer dei lettare å relatere til. Det er ikkje lenger eit individ med typetrekk, der me veit alt om den gjevne karakter. For det fyrste, føyer dette til ein viss grad seg inn i trekket der Fosse lar lesaren, spesielt, vere meddiktar. Utan at me som lesarar veit korleis dei ser ut, kva for ei fortid dei har hatt, og ikkje minst med sine restriktive beskrivingar av handlingar på scenegulvet, lar Fosse også oss bestemme kven dei er. Vidare kan ein argumentere for at det er nettopp dei abstraherte og avindividualiserte dramatiske personane gjer det lettare å relatere til og leve seg inn i Fosses drama, og dermed lettere å agere i møte med dei. Det kan vere langt lettare å kjenne seg igjen for gjennomsnittsmenneske, og Fosse drama vert dermed langt meir allmenngyldige enn kanskje Molières *Tartuffe* er i dagens samtid. At Fosse også behandlar allmenneskelege, dels eksistensielle tematikk, som til dømes døden, livets vilkårlegheit, meiningsløyse og språkfunksjonen i livet, gjer dei abstraherte karakterane det lettare å ytterlegare gjere dramaa hans til å fungere for alle menneske til ein kvar tid.

Eit anna påfallande fellestrekk i Fosses dramatikk er språket, både som eit tematisk aspekt og som eit formaspekt. Fosse nyttar seg av eit poetisk språk, og som von der Fehr skriv «Det som bringer mennesket ut av det tidsmessige paradokset, (…) er teatertekstens vekt på emosjonelle tilstander, stemmeintonasjonen og det poetiske språket.»[[25]](#footnote-25) og vidare «Snarere er det emosjonaliteten og det poetiske det poetiske i det usagte som gjer inntrykk.»[[26]](#footnote-26) Nettopp det usagte, og negasjonen mellom replikkane, er det som speler ei sentral rolle i Fosses dramatiske språk. Me finner det essensielle mellom replikkane, ikkje nødvendigvis i dei. Lehmann meiner Fosses retoriske strategi ikkje har noko «ontologisk eller epistemologiske implikasjoner.»[[27]](#footnote-27) Fosses språk i replikkane er repetativt, det er enkelt å sjå ved eit augekast i dramaa. Språket går nesten som på tomgang, utan å ha noko spesiell meiningstyngde i og for seg sjølv. I *Ein sommars dag* spør Den unge kvinna stadig Asle om han eigentleg likar ho, om han eigentleg vil vere med ho. For kvar gong den linja vert repetert, får me innblikk i hennar indre, men utan at noko reelt meiningstungt vert formidla. Det hintast om ein dysfunksjon i deira samliv, men sjølve replikken har i og for seg sjølv inga tyding. I dette forklarar von der Fehr – «I stedet for å spørre om mening skulle vi spørre om bruk. Hvilken bruk kan vi gjøre av et gitt drama? Bruk har å gjøre med lvspraksiser.»[[28]](#footnote-28) Om Fosses *Namnet* og språket i dette dramaet skriv Knut Ove Arntzen «Kai Johnsen har uttalt at handlinga i stykket først og fremst blir generert gjennom den manglande evna figurane har til å handle, og at figurane er fastlåste i rituelle mønster som skaper konflikt i møtet med andre mønster.»[[29]](#footnote-29) Vidare i artikkelen «Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. Kjetil Bang-Hansen, Cecilie Løveid og Jon Fosse, eit teatervitskapleg perspektiv, 1982-1995» fokuserer han igjen på at det i oppsettinga av *Namnet* er fokus på «togna mellom orda som eit viktig verkemiddel.»[[30]](#footnote-30) Igjen vert eit vesenstrekk ved Fosses moderne dramatikk sjølve språket dei dramatiske personane nyttar seg av, der dei kjem til kort i sjølve dialogen. Det er dialogen som er det sentrale, samstundes som den ikkje speler noko vital rolle – dei klarar ikkje samtale om det som er viktig. Det er mellomrommet, det som hintast til, som faktisk speler ein rolle, og Fosse etablerer språkdysfunksjon som ein sentral del av det moderne menneskets liv og samliv. Fosses dramatiske språk i scenebeskrivinga er ofte fylt med linjer i tonearten «*bryt seg av*» «*pause*». Dette er noko han nyttar seg av i fleire av sine dramatiske tekstar, som igjen også vert med på å formidle og tematisere språkets funksjon i menneskelivet. Det kjem ofte opp dei gongane dei dramatiske personane forsøker å formidle det som pressar seg fram i samlivet, i relasjonane. Likevel vert språket så godt som alltid for vanskeleg å nytte seg av, og dei dramatiske personane må sjå seg nøgd med å ikkje klare å formidle det dei brenn inne med. Nettopp i dette kjem søken etter å finne mellomrommet og det som ikkje vert sagt fordi dei ikkje klarar det. Det er nettopp her tematikken ofte er å finne.

Eit spørsmål eg stilte meg sjølv i byrjinga av denne oppgåva, er korleis Fosse klarar å vere såpass relevant og viktig i norsk dramatisk tradisjon, sjølv om han tilsynelatande ikkje formidlar noko spenningstungt og handlingstungt. Eit mogleg svar på dette spørsmålet er å gjenfinne i von der Fehrs artikkel, der det kanskje nettopp kan vere avindividualiseringsprosjektet Fosse tar del i. Von der Fehr poengterer at fokuset ikkje ligg på representasjonsproblematikken, og at «Det dramatiske er ikke noe som skjer på scenen, men heller noe som skjer mellom teateruttrykket g den enkelte tilskueren. Et slikt drama vil hver gang dets emosjonalitet blir opplevd, på nytt utfordre tilskuerens forståelse.»[[31]](#footnote-31) Dette er eit syn tufta på at Fosse fokuserer såpass mykje på språket, og spesielt då det poetiske, og at han ikkje framstiller typekarakterar, men heller avindividualiserte personar i eit eksistensialistisk stoff – og attpåtil at han lar ting verte usagte slik at me som tilskodarar får lov til å ta del i skapingsprosessen. For Drude von der Fehr ligg mykje av Fosses relevans og effekt i norsk samtid i avindividualiseringa og mangelen på erkjenningsbehov, og ikkje minst i at tilskodaren er med i skapingsprosessen – «Noe blir skapt der og da, i leseprosessen eller på scenen, men ikke som en virkelighetskopi eller representasjon.»[[32]](#footnote-32) og «Med Fosse har norsk drama mistet sitt erkjennelsesbehov. I stedet gir dette dramaet tilskueren muligheten til på rituell basis å intensivere kvaliteten i sin egen livspraksis.»[[33]](#footnote-33) Slik vert Fosse som dramatikar ein som gjer seg gjeldande for alle, det er ikkje skildring av ein spesifikk, individuell sanning eller eit forsøk på å forklare verda, men heller vise den til oss slik den er – uforklarleg og vanskeleg å forstå. Slik me må tolke verda rundt oss, er me også nøydd til å tolke Fosses drama og framstilte dramatiske univers.

**Konklusjon**

Avsnitt

**Bibliografi**

***Skjønnlitteratur:***

Fosse, J., *Natta syng sine songar / Ein sommars dag,* Oslo: Det Norske Samlaget, 1998, ss. 125-222

Fosse, J., *Det er Ales*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.

Fosse, J., *Dødsvariasjonar*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2002.

Fosse, J., *Bly og vatn*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2001.

Fosse, J., *Besøk*/*Vinter/Ettermiddag*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2000, ss. 141-238.

Fosse, J. *Namnet*, Oslo: Det Norske Samlaget, 1989.

 ***Teori:***

Helland, F., Wærp, L.P. *Å lese drama: innføring i teori og analyse*, Oslo: Universitetsforlaget, 2017

Szondi, P. «Det moderne dramaets teori», omsett av Lars Sætre, i A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H Skei (red.), *Moderne litteraturteori: en antologi* (2. utg.), Oslo: Universitetsforlaget, 2003, ss. 142-163

 ***Forskingstradisjon:***

Arntzen, K.O. «Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. Kjetil Bang-Hansen, Cecilie Løveid og Jon Fosse, eit teatervitskapeleg perspektiv, 1982-1995», i von der Fehr/Hareide (red.), *Tendensar i moderne norsk dramatikk*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, ss. 11-41.

Lehmann, N. «Postfenomenologisk effektdramatikk. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest», i von der Fehr/Hareide (red.), *Tendensar i moderne norsk dramatikk*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, ss. 42-92

Sætre, L. «‘Wie die Dichter es tun’ *Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses* Ein sommars dag», i von der Fehr/Hareide (red.), *Tendensar i moderne norsk dramatikk*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, ss. 249-272

Von der Fehr, D. «Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov», i von der Fehr/Hareide (red.), *Tendensar i moderne norsk dramatikk*, Oslo: Det Norske Samlaget, 2004, ss. 314-330

1. Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 148 [↑](#footnote-ref-1)
2. Ibid., s. 149 [↑](#footnote-ref-2)
3. Ibid., s. 153 [↑](#footnote-ref-3)
4. Ibid., s. 155 [↑](#footnote-ref-4)
5. Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 131 [↑](#footnote-ref-5)
6. Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 155 [↑](#footnote-ref-6)
7. Sætre, «’Wie die Dichter es tun’ *Formspråk, ideologi og materialitet i Jon* Fosses Ein sommars dag», 2004, s. 256 [↑](#footnote-ref-7)
8. Fosse, *Dødsvariasjona*r, 2002 s. 11 [↑](#footnote-ref-8)
9. Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 167 [↑](#footnote-ref-9)
10. Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 161 [↑](#footnote-ref-10)
11. Sætre, «’Wie die Dichter es tun’ *Formspråk, ideologi og materialitet i Jon* Fosses Ein sommars dag», 2004, s. 256 [↑](#footnote-ref-11)
12. Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 164 [↑](#footnote-ref-12)
13. Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 165 [↑](#footnote-ref-13)
14. Lehmann, «Postfenomenologisk effektdramatikk. *Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest*», 2004, s. 50 [↑](#footnote-ref-14)
15. Ibid., s. 51 [↑](#footnote-ref-15)
16. Ibid., s. 68 [↑](#footnote-ref-16)
17. Ibid., s 68 [↑](#footnote-ref-17)
18. Ibid., s. 76 [↑](#footnote-ref-18)
19. Fosse, *Vinter*, 2000 s. 204 [↑](#footnote-ref-19)
20. Lehmann, «Postfenomenologisk effektdramatikk. *Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest*», 2004, s. 78 [↑](#footnote-ref-20)
21. Fosse, *Vinter*, 2000 s. 214 [↑](#footnote-ref-21)
22. Lehmann, «Postfenomenologisk effektdramatikk, *Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest*», 2004, s. 86. [↑](#footnote-ref-22)
23. Fosse, *Namnet*, 2008, s. 91-92 [↑](#footnote-ref-23)
24. Von der Fehr, «Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov», 2004, s. 315 [↑](#footnote-ref-24)
25. Ibid. s. 318 [↑](#footnote-ref-25)
26. Ibid. s. 318 [↑](#footnote-ref-26)
27. Ibid. s. 325 [↑](#footnote-ref-27)
28. Ibid. s. 225 [↑](#footnote-ref-28)
29. Arntzen, «Prosjektarbeid på teateret og norsk drama. Kjetil Bang-Hansen, Cecilie Løveid og Jon Fosse, eit teatervitskapeleg perspektiv, 1982-1995», 2004, s. 38-39 [↑](#footnote-ref-29)
30. Ibid. s. 39 [↑](#footnote-ref-30)
31. Von der Fehr, «Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov», 2004, s. 319 [↑](#footnote-ref-31)
32. Ibid. s. 325 [↑](#footnote-ref-32)
33. Ibid. s. 325 [↑](#footnote-ref-33)