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

**Innleiing**

I denne oppgåva om emnet episerande fenomen i moderne dramatikk har eg valt å studere to av Jon Fosses systerverk, romanen *Det er Ales*/dramateksten *Ein sommars dag* og romanen *Bly og Vatn*/dramateksten *Vinter*. Desse systerverka består av ein roman og eit drama som handsamar på mykje nær det same stoffet og den same handlinga. Eg vil i oppgåva forsøke, hovudsakleg gjennom nærlesing, men også med støtte i forskingstradisjonen om Fosse og meir generelt moderne dramatikk, å undersøke korleis Fosse klarar å formidle noko ein tradisjonelt forventar å møte i romankunsten i dramatisk form. Det moderne drama nytter seg gjerne av andre verkemiddel enn det meir tradisjonelle dramaet gjorde, til dømes slik det kjem til syne i Aristoteles sitt verk *Poetikken,* og hans forklaring av komedien og tragedien. Kva er det då som skil det moderne dramaet frå det tradisjonelle, klassiske dramaet? Meir presist i denne oppgåva vil eg undersøke kva det er som skjer når dramaet ikkje handsamar seg med eit stoff som med enkelheit lar seg formidle i den dramatiske forma.

Materialet for denne undersøkinga vil hovudsakleg vere dramatekstane *Ein sommars dag* og *Vinter,* men med romanane *Det er Ales* og *Bly og vatn* som eit bakteppe for betre å kunne gripe korleis Fosse skriv drama som er nært slekta på romanen. Dermed vil det også vere naturleg at det kjem inn på dagsorden eit avsnitt om kva systerverka gjer forskjellig i dei to sjangervariantane.

Eg har valt dette emneområdet fordi eg meiner det er litteraturvitskapeleg viktig og ytterst interessant å undersøke kva for nokre episerande verkemiddel Fosse nyttar seg av i sine drama, mellom anna verkas spel med tidsperspektiv i ein sjanger som tradisjonelt har vore ope mellommenneskeleg, notidig og lineær,[[1]](#footnote-1) verkas evne til å uttrykke indre sjeleliv på ein måte ein ikkje er vant til frå 1500-tals dramaet, og ikkje minst evna i Fosses dramatekst til å la tilskodar, og i mitt tilfelle lesar, delta som meiningsskapande element.

For det fyrste vil eg i denne oppgåva undersøke *Ein sommars dag* og analysere fram dei episke verkemidla dramateksten nyttar seg av for å formidle fortidstematikk, ein stilleståande kvardag prega av sakn og uvisse. Deretter vil eg gå vidare til å undersøke *Vinter*, og forsøke å forstå kva for nokre episke trekk denne dramateksten også nyttar seg av for å framvise eit liv snudd på hovud av tilfelle.

**Hovuddel**

Det kan vere litt vanskeleg å plassere Fosse i nokon konkret dramatisk tradisjon, men i mykje av forskingstradisjonen vert han nemnt saman med namn som Brecht, Beckett og liknande, dog med modifikasjonar. Fosses drama er ikkje spesielt handlingsorienterte, og kan i nokre tilfelle minne om minne 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*.[[2]](#footnote-2) Korkje *Vinter* eller *Ein sommars dag* er spesielt handlingsorienterte, i aller minst grad sistnemnde. Her er det på mange måtar eit fråvære av handling, medan hos Szondi står handling som eit av hovudtrekka ved den tradisjonelle dramatikken – ope tilgjengeleg, mellommenneskeleg handling. *Ein sommars dag* er mykje prega av ein ventetilstand, noko som også pregar Becketts *Mens vi venter på Godot*. Felles for begge dramatekstane 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 ifølgje Szondi er det tradisjonelle dramaets einaste tid, medan det me her i første rekke får formidla er bekymringar, tankar, og stundom tomme ord.

 Det er i dette motiveringa og interessa m for Fosses drama spring ut – korleis klarar Fosse å skrive drama som gjer han til ein av Europa (og verda) sine mest spelte dramatikarar og ein av Noregs største dramatikarar jamvel om verka hans ikkje lenger forheld seg tett til nokre av det tradisjonelle dramaets vesentlege strukturelle kjenneteikn i Szondis forståing? Fosses verk etterkjem ikkje mønsteret av ope tilgjengeleg, mellommenneskeleg haldning. Dei skildrar ein tilstand av uro, venting og djupt personlege problematikkar som ikkje lar seg framvise dramatisk. Difor – kva dramaspråklege grep er operative for likevel å kunne fange både lesar og tilskodar av verka hans i så stor grad?

 Som del av det teoretiske rammeverket for den empirisk analyserande utforskinga mi av problemstillingane, har eg valt å støtte meg til bl.a. Peter Szondis monumentale arbeid. Frå Szondi hentar eg forståinga mi av den nødvendige bruken av episerande verkemiddel i Fosses dramatikk. Nærmast sjølvskriven innanfor den teoretiske ramma er Szondis verk *Theory of the Modern Drama* (orig. tittel *Theorie des modernen Dramas*, 1956), der han diskuterer det han kallar dramaets krise. Innleiingsvis gjer han greie for trekk ved dramaet slik me kjenner det frå tradisjonen: «Sidan dramaet er primært, er dramaets tid heilt og fullt notida. Det inneber på ingen måte at dramaet er statisk, men berre at det har eit særeige dramatisk tidsforløp: notida foregår og blir til fortid, men er som fortid ikkje notidig lenger. […] Dramaets tidsforløp er ein absolutt sekvens av notid».[[3]](#footnote-3) 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 kvar scene då vil ha forhistoria si og følgjen sin (fortid og framtid) utanfor spelet. […] Dessutan vil ei romleg kløft (slik som den temporale) måtte føresetje eit episk eg».[[4]](#footnote-4) Dette er element som er svært relevante å reflektere kring i møtet med Fosses tematisering av tid og ikkje minst skiftet 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 tematikk i 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 analysere Ibsens drama *John Gabriel Borkman*, der han seier at «Det vesentlege er det som ligg «bakanfor» og «mellom» [hendingane]: motiva og tida.»[[5]](#footnote-5) Det er sentralt i Szondis lesing av *John Gabriel Borkman* at sjølve fortida også vert ein sentral del av tematikken. Dette vil òg vise seg å vere relevant i Fosses drama, sjølvsagt ikkje i nett same form, det kjem til syne i *Ein sommars dag* der Fosse leiker med tid og tidsforståinga ein kan forvente i eit teaterstykke. I si lesing av Ibsen nyttar Szondi seg av eit sitat frå Georg Lukácks’ verk *Die Theorie des Romans*, der 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».[[6]](#footnote-6) Dette er nokre 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 om Fosse og hans dramatikk, som vert brukt som eit bakteppe for mi forståing, samt av meir grunnleggjande verk som gjer det lettare å ta fatt i eit prosjekt som gjeld å forsøke å forstå Fosses dramatiske stil.

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

*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 første akt er Den eldre venninna på besøk i det gamle huset til Den eldre kvinna medan mannen hennar gjer ærend i byen, og ved inngangen til tredje akt så kjem Den eldre venninna 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.»[[7]](#footnote-7) Andre akt fortel om fortida, om bortgangen til Den eldre kvinnas mann Asle som døde på havet, og 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 ei 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, og i replikkutvekslingane mellom Den unge kvinna og Asle. I samtalane mellom Asle og Den unge kvinna presser det seg også fram eit anna tema i dette dramaet, som òg gjer seg gjeldande i *Vinter*, nemleg språkets dysfunksjon i eit samliv og ein relasjon mellom to personar. Det er som om karakterane 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 heller aldri til ro med svara. Asle vel heller å dra på havet enn å forsøke å trygge eller stadfeste relasjonen mellom dei to, og den lokale tematikken her, som ofte gjer seg gjeldande hos Fosse, er tosemda – definert av Det norske akademis ordbok som «samlivsform hvor de to partnere har liten eller ingen kontakt med andre».[[8]](#footnote-8) Slik vert Asle og Den unge kvinna eit markant døme 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.

Eit av dei viktigaste episerande verkemidlane Fosses dramatekst *Ein Sommars dag* nyttar seg av er hans spel med den temporale dimensjonen i stykket. Dette har gjenklang av Szondis lesing av Ibsen. Ein sommars dag følgjer ikkje det tradisjonelle dramaets absolutte krav om ei lineær, notidig handling. Andre akt fører oss inn i fortida, der 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».[[9]](#footnote-9) Ved å introdusere Den eldre venninna som samtalepartnar på besøk hos Den eldre kvinna, eit handlingselement i ei tynn handling, har dramateksten ein ytre motivasjon som mogleggjer at me formidla fortida og dødsfallet til Asle, og vidare får tilgang på tematikken som kretsar rundt 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 […]».[[10]](#footnote-10) Dette er eit episk trekk som går igjen i Fosses dramatikk, då det er noko som òg vert brukt i dramateksten *Dødsvariasjonar*. Også i *Dødsvariasjonar*, så vel som i *Ein* S*ommars dag*, lar Fosse 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*».[[11]](#footnote-11) Også her lar Fosse dei ulike temporale versjonane av dei dramatiske personane til ein viss grad anerkjenne kvarandre, slik han i eitt tilfelle gjer i *Ein sommars dag*. Szondi skriv om Ibsen og hans retrospektive metode, der han meiner notida er det som gjer fortida mogleg som tematikk, og kan ein sjå ein ny variant av fortidstematisering i Fosses måte å spele med temporal forståing på, der han lar fortid og notid famne om kvarandre og skje på éi og same tid. Fosses dramatekst tar fortidas nærvær til eit nytt nivå, og lar det skje samstundes med notida. Dette er eit poeng Szondi gjer i klartekst då han skriv om Strindberg – «[…] fortid og notid flyt over i kvarandre […]».[[12]](#footnote-12)

Innleiingsvis i hovuddelen gjorde eg greie for Szondis syn på at ei temporal og romleg kløft vil føresetje eit episk eg – «[…] Dessutan vil ei romleg kløft (slik som den temporale) måtte føresetje eit episk eg».[[13]](#footnote-13) Dette momentet gjer det mogleg å fokusere på eit anna særs viktig episerande verkemiddel i denne dramateksten, nemleg Den eldre kvinna funksjon som ein slags episk forteljarstemme overfor oss som anten tilskodar eller lesar. Ho gjer det i stor grad 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 temporal kløft i dei to tidsperiodane som eksisterer side om side, også la tilskodaren vere vitne til ei romleg kløft og eit aktskifte, fungerer også Den eldre kvinna òg som ein episk forteljar ved å formidle det som skjer når Den unge kvinna ikkj 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».[[14]](#footnote-14)Slik forheld Fosses dramatekst seg stadig vekk til det same scenerommet, utan å skape ei romleg kløft i tillegg til den temporale. Samstundes fungerer Den eldre kvinna som ein slags autoral forteljar, slik ein kan forvente frå romanformatet, då ho fortel kva Den unge kvinna gjer, korleis ho beveger seg og kva ho følte og tenkte den gongen, i staden for at Den unge kvinna sjølv fortel kva ho tenkjer og føler i sitt notidige temporale rom – «[…] og brått kjende eg meg så uroleg / ei heilt uforklarleg uro kom over meg / *Den unge kvinna begynner å gå litt rundt i stova*».[[15]](#footnote-15) Den eldre kvinna skildrar den plutselege uroa, samstundes som Den unge kvinna speler ut det Den eldre kvinna seier ved å bevege seg rundt i stova. Den unge kvinna vert såleis eit bilete på uroa som nettopp er beskriven. Dette er eit grep som vert brukt oftast når Den unge kvinna er aleine i scenerommet. Då ho for fyrste gong vert introdusert på scenen, er det saman med Asle, og Den eldre kvinna bryt ikkje inn, slik at samtalen mellom Den unge kvinna og Asle kan gå sin gang.

 Ved etableringa av Den eldre kvinna som ei episk forteljarstemme som heile tida ser tilbake i tid, tematiserer ho også fortida. Notida vert her ei moglegheit for å kunne fortelje om det som ein gong har vore. Andre akt er også akta som mogleggjer forståinga av indre sjeleliv som ein framtredande tematikk i *Ein Sommars dag*. Det episke verkemiddelet å nytte seg av ein dramatisk person som episk forteljarstemme, gjer at me får eit unikt innblikk i det indre til Den unge kvinna. Den eldre kvinna fortel kva som gjekk gjennom hovudet hennar då ho var ung, samstundes som det vert spelt ut på scena. Ytterlegare er også Den eldre kvinna med på å tematisere språkets dysfunksjon og samanbrotet i røyndomen, då ho heller aldri eigentleg gjer oss noko klokare. Ho forstår ikkje sjølv, men forsøker inderleg å gjere både oss og seg sjølv klokare på livet ho har levd.

Som drama kjennest *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 openbert er vond for ho å hugse i store delar av dramaet. Det er Den eldre kvinna framfor vindauget, Den unge kvinna framfor vindauget, alltid ventande etter å sjå Asle eller venen sin. Kanskje ventar ho også på ei forklaring og ei forståing for kvifor samlivet har vorten som det har. Som ein episk forteljar for oss er «[…] Den eldre kvinna er *vår* representant i dramaet, idet ho heile tida legg vinn på å skulle forklare oss meininga med det som skjer. Gong etter gong må ho imidlertid erkjenne at ho kjem til kort og *sjølv ikkje forstår meininga*».[[16]](#footnote-16) Ein annan viktig del av *Ein sommars dag* sitt tematiske spekter er nemleg språket og språkets dysfunksjon i ein samlivssituasjon, som allereie er nemnt.

Når det gjeld dramaet sett opp mot romanen, er det få store skilnadar. I *Det er Ales* møter me 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. Eit av dei viktigaste grepa Fosses dramatekst nyttar seg av for å la ei 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 ei vital rolle i å få fram, og til dels formidla, dei tematikkane som krev den nemnte episeringa. 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 Fosses dramatekst har valt å introdusere ein dramatisk person som 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 er det også eit skilje i sjølve dødsfallet til Asle, som kan forståast som eit tematisk skilje. 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 denne tanken i hovudet på lesar eller tilskodar: linjer som beskriv Asles uro, det faktum at han skyr menneske, og, i mi tolking, aller viktigast er det då Den eldre kvinna beskriv at ho som ung tenkte «No / […] var det komme over han / ei uro / eit mørker».[[17]](#footnote-17) 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».[[18]](#footnote-18) Det er dermed mogleg at Fosses dramatekst i dramaet tematiserer sjølvdrap. I *Det er Ales* vert det heller beskrive som ei uforklarleg kraft som dreg slekta til Asle mot havet. I tillegg til Signe, ung og gamal, og Asle, møter me i romanen dei tidlegare generasjonene som har budd i huset før Signe og Asle. Havet har i romanen ein funksjon som har, anten heilt har eller heldt på å ha, tatt livet av 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* – ei meir tilfredsstillande forklaring og fleire svar på spørsmåla me brenn inne med enn i dramateksten. Det er som om Fosse sine verk vil at me skal vere med på å lage historia når dramatekstane vert utforma.

***Vinter/Bly og Vatn***

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, ringjer ho ikkje tilbake. På grunn av eit tilfeldig møte vert heile livet hans 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.

 Igjen gjer Szondis lesing av *John Gabriel Borkman* seg gjeldande, etter at han gjort greie for handlingsgangen i dramaet skriv han «Det er hendingane. Men dei blir ikkje fortalde for deira eiga skuld. Det vesentlege er det som ligg «bakanfor» og «mellom»: motiva og tida.»[[19]](#footnote-19) Også handlingsgangen i *Vinter* er tynn, sjølv om den ved første augekast kan synest tyngre enn i *Ein Sommars dag*. Som i *Ein sommars dag*, er handlingane i *Vinter* stort sett tomme, og framleis ikkje nødvendigvis i eit framoverretta prosjekt. Me veit ved dramatekstens ende at dei snakkar om å reise vekk saman, utan at me får noko svar på om det skjer. Likevel er ikkje dette noko som motiverer handlinga fram til det punktet. Som lesar av dramateksten *Vinter* opplevast verket nærmast som ein pause i ein kvardag, som samstundes formidlar eit liv snudd på hovud. Det er ein mann som neglisjerer pliktene sine, både ovanfor jobb og sin eigen familie. Likevel skjer det nærmast ingenting. Dei forflytter seg mellom parken, hotellrommet og baren, men det er lite aktiv handling. Dei to dramatiske personane framstår i stor grad passive, med unntak av då Mannen forsøker å hjelpe Kvinna i den situasjonen ho er. Sjølv når dei diskuterer å reise vekk, eit tydeleg motivert handlingselement, så kjem det aldri noko forløysing. Også i den situasjonen forvert dei passive i sine eigne liv.

 Det oppstår også ei temporal kløft i *Vinter*, sjølv om den på ingen måte liknar den eg har gjort greie for i *Ein sommars dag*. Heller ikkje dette verket respekterer fullt ut den einskapen ein har forventa frå tradisjonelt drama. Det er ikkje snakk om det ein situasjon der to ulike tidsdimensjonar eksisterer side om side, men likevel nyttar Fosses dramatekst av eit temporalt hopp som så vidt forklarast til tilskodar. «Men du har ikkje vore der / Fleire kveldar / Har vore der».[[20]](#footnote-20) Forutan denne kommentaren frå Mannen til Kvinna, er det ingenting som ville gjeve tilskodar eller lesar ei forståing av det hoppet som er gjort i tid. Sjølve replikken synest motivert, då Mannen forklarar sin desperasjon til Kvinna – likevel gjev dette gjenklang av Szondis poeng om at ei temporal kløft gjer det naudsynt med eit episk eg. Slik kan ein også gjenfinne det same episke verkemiddelet som ein finn i *Ein Sommars dag*, dog i ein langt mindre utstrekt variant. Me må fortalt kor lang tid det har godt, og kor lenge Mannen har venta. Det er ikkje umiddelbart klart for oss at dette tidshoppet har gjort, og Mannen viser seg her i ein augneblink som eit episk eg ovanfor tilskodaren og lesaren. Dette er heller ikkje markert i sceneteksten, og sjølv som lesar tvingar det episke eg-et seg fram som ein nødvendigheit. Denne scenen, der me får forklart det temporale hoppet, skjer som fyrste replikkutveksling i den tredje akta i dramateksten. Me har skifta scenerom, og bevegd oss ut frå hotellet og tilbake til parken der dei to møttest fyrste gong – «*Svart. Lyset opp. Parkbenken*».[[21]](#footnote-21) Med sceneframføring som hovudmetode, vil sjølvsagt det romlege hoppet kunne markerast når det plasserast ved eit aktskifte, og tilskodar vil vere viss på at me har flytta oss når sceneteppet går opp. Likevel tvinger det episke seg fram når det gjeld det temporale hoppet, nettopp fordi det er lite som elles i denne teksten kan eller forsøker å forklare dette for oss forutan kommentaren frå Mannen til Kvinna.

Det kan synest vanskelegare å forstå *Vinter* frå eit szondisk perspektiv med «Det moderne dramaets teori» som bakteppe, då det moglegvis i større grad ikkje nyttar seg av dei tydelegaste grepa Szondi nemnar då han diskuterer moderne drama. Difor kan ein også undersøke kva anna innan forskingstradisjonen som kretsar rundt Fosse som er mogleg å gjere nytte av i ei lesing av *Vinter*. Eit relevant poeng som Niels Lehmann gjer i si lesing av *Nokon kjem til å komme* som moderne drama er då han tar opp 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*».[[22]](#footnote-22) Dette vidareutviklar han ved å forklare at det gjeld å ikkje gjeve forklaring, og ikkje forsøke seg på nokon av analyse av tinga, men berre la dei framstå slik dei er. Det Fosses drama *Vinter* gjer*,* er å skildre det som skjer, utan å skulle forsøke å forklare det til oss. Personane handlar, dei talar, og me må sjølve forsøke å forstå det som skjer. I Lehmanns utlegging 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’».[[23]](#footnote-23) Fosses dramatekst søkjer ikkje etter å forklare oss som lesarar eller tilskodarar kvifor dei handlande gjer som dei gjer eller seier som dei seier. Han lét det skje, og me må sjølve forsøke å forstå det på eiga hand. 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»[[24]](#footnote-24) 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».[[25]](#footnote-25) 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 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 nokon anagnorisis.

Dette er også eit sentralt poeng der Fosses verk går mot slik Szondi beskriv det tradisjonelle dramaet i «Det moderne dramaets teori», der han diskuterer at dramaet er absolutt overfor tilskodaren – «Det er heller slik at tilskodaren er til stades ved drama-utsegna: teiande, med bakbundne hender, lamma andsynes inntrykket frå ei andre verd».[[26]](#footnote-26) Ved å utelate detaljar gjennomgåande gjennom dramateksten, ved å ikkje gjeve oss noko endeleg svar ved teppefallet, er ikkje tilskodarar eller lesarar av Fosses verk lenger teiande. Me vert ein aktiv del av dramaet, og ein kan argumentere for at dette moglegvis fell under det Szondi meiner ikkje høyrer heime i forhaldet mellom tilskodar og drama – «[…] det er ikkje slik at tilskodaren trengjer seg inn i dramaet […]».[[27]](#footnote-27) Eit moglegvis vagt poeng, som ein kan argumentere for at gjelder nettopp *Vinter*. Det er opent for lesarar av dramaet, og også skodespelarar som tilarbeider dramateksten for scenen, å dikte vidare på det lille dramateksten faktisk fortel oss. Slik kan ein i overført tyding sjå det som at lesar av dramateksten, uavhengig av grunn, trenger seg inn i dramaet. Dei legg føring i eit samarbeid med dramateksten, og vert ein del av den skapande krafta – og dermed også ein del av dramateksten sjølv.

 Dialogen i dramateksten *Vinter* vert også ein sentral del av å forstå den som nettopp moderne drama. *Vinter* er på ingen måte ein dialogdriven dramatekst. Sjølve dialogen er noko Szondi går gjennom fleire gongar i sin tekst, som ein sentral del av spesielt det tradisjonelle dramaet frå renessansetida, då dialogen vert til sentrum for dramaet. Mellom anna poengterer han at «Dramaet er mogleg berre når dialog er mogleg».[[28]](#footnote-28) Ein kan i tilfellet med *Vinter* stille seg spørsmålet om dialogen i det heile tatt er mogleg mellom Mannen og Kvinna. Det skjer heilt openbart ei replikkutveksling mellom dei to dramatiske personane som er til stades, men den framstår ikkje alltid heilt fruktbar. Dei følgjande analytiske poenga er særs gjeldande som lesar av dramaet, på papiret vil nok replikkane sjå verre ut enn dei er når dei vert spilt ut – då ein skodespelar og eit fysisk scenerom vil vere med på å sette motivasjon og kontekst til replikkane. Dialogen i *Vinter* består tilsynelatande i stor grad av tomprat og tomme fyllord, til dømes er det fleire replikkar som ljodar slik – «*MANNEN* / Nei nei».[[29]](#footnote-29) Fyllorda ‘Ja’ og ‘Nei’ dukkar opp fleire gongar utan å vere svar til eit ja- eller nei-spørsmål, og døma er fleire – ««Jo / ja / Ja ja / Ja / Men altså»[[30]](#footnote-30) og «*KVINNA* / Ja / *Ho smiler mot han* / Men det er / ja / og så»[[31]](#footnote-31). Det er heller ikkje alltid tydeleg motivert når dei to personane samtalar seg mellom, noko Szondi også gjer eit poeng ut av då han skriv: «Også forbodet mot det tilfeldige, kravet om motivering, kviler på det absolutte ved dramaet. Det tilfeldige er noko som kjem til dramaet utanfrå. Men idet det blir motivert, blir det grunngjeve, dvs. rotfest i dramaets grunnvoll».[[32]](#footnote-32) Dialogen i *Vinter* gjer det sjeldan lettare for oss å gripe stoffet dramateksten handsamar seg med, og det synest fleire gongar som om dei to personane heller unnlèt å snakke om det som betyr noko – til dømes då Kvinna heller overfokuserer på situasjonen ho er i på hotellrommet: «Sove roleg / heilt roleg / i ei seng / i eit lite rom / i ei seng / sove roleg / no».[[33]](#footnote-33) Dette fører også denne analysen inn i eit anna poeng som gjeld dialogen i *Vinter,* nemleg at den berer preg av, til ein viss grad, «*stream of conciousness*». Kvinna og Mannen ser ofte ut til å snakke berre for å snakke, for å fylle rommet med ljod, og ofte ser det ut til at dei snakkar utan ein tydeleg motivering. Det er utsegn som kjem frå eit uvisse, men med innskot av visse. Dette er noko ein ser dei gongane dei dramatiske personane «*bryt seg av*».[[34]](#footnote-34) Det er som om dei vert klar over situasjonen, og stoppar det dei skal seie abrupt. *Stream of conciousness* er eit tydeleg romantrekk, men eit episk verkemiddel Fosses dramatekst nyttar seg av i periodar. Spesielt tydeleg er dette i Kvinnas fyrste replikk, der ho heller ikkje får noko samtalepartnar i Mannen. Her bryt ho seg ofte av, samstundes som ho forsøker å få kontakt med Mannen. Til sist får ho kontakt, men då ser også dialogen sviktande ut – «*KVINNA* / Sei noko / då / sei noko / *MANNEN* / Sei noko / *KVINNA* / Ja».[[35]](#footnote-35)

 Også når det gjeld Vinter er det relevant å sjå korleis romanen og dramateksten skil seg frå kvarandre. Kva for nokre grep nyttar Fosses dramatekst seg av for å klare å formidle noko som vanlegvis er å finne i romansjangeren? Dei to verka avsluttast vidt forskjellig, då ein i romanen får ei tydeleg avslutting, ein form for anagnorisis. Me veit kva som skjer, og treng ikkje dikte vidare. Mannen forlét byen aleine og reiser heim, sjølv om det også i denne varianten av forteljinga løftast spørsmål om dei to skal reise vekk saman. I dramaet er me ved teppefall ikkje like kloke på saken. Mannen og Kvinna snakkar i siste scene om å reise av garde saman, og Mannen bekreftar at han er glad i Kvinna. Likevel får me aldri noko anagnorisis – «*KVINNA* Ein heilt anna stad / *MANNEN* Ja / *Ho legg seg ned attmed han og han tar rundt henne, ho tar rundt han /* *KVINNA* Det er ikkje sånn / *MANNEN* Alt er sånn / *Lyset ned. Svart*».[[36]](#footnote-36) Slik gjer dramateksten det slik at meir vert lagt til tilskodaren eller lesaren å avgjere kva som faktisk skjer, og teksten tillét at ein som tilskodar får vere meddiktar på lagnaden til Kvinna og Mannen i større grad enn ein som lesar gjer i romanverket *Bly og vatn*. Dynamikken mellom Mannen og Kvinna er også til dels forskjellige frå romanen til dramateksten. I begge sjangervariantane er det ho som opnar for ein relasjon, men i dramateksten er Kvinna langt meir aggressiv då ho oppsøker Mannen. I *Bly og vatn* er ho sjanglande, og seier mindre enn i dramateksten. «Han ser mot henne og ho ser ned. I helvete, seier ho. […] Ein røyk, seier ho».[[37]](#footnote-37)I dramaet er det omvendt, det er Kvinna som oppsøker Mannen i parken. «*KVINNA* / *etter mannen* / Du / Du / Du / *Mannen går vidare* / Du / Du der / Du / […] Kva faen er det du innbiller deg / Berre gå sånn / ja / ja eg snakkar til deg».[[38]](#footnote-38) Ved dramatekstens inngang verkar han meir passiv enn han gjer i romanen, og slik framstår også dramaet kanskje meir, sjølv om det enno er i ei tynn handlingslinje, meir handlingsfylt enn romanen. Ein mogleg grunn til dette kan sjølvsagt liggje i sjølve formatet. Romanen gjer det langt lettare å gripe lesaren ved å formidle tankane og dei indre kvalane til Han. Romanen, som i stor grad skrivast utan opphald, ber preg av å vere eit fullenda «*stream of conciousness»*-verk. Dette er også eit poeng Szondi nyttar seg av då han diskuterer James Joyces verk *Ulysses*, og avsluttar med å seie at det ikkje finst noko epikar lenger.[[39]](#footnote-39) Sjølv om det er skrive frå eit anonymt eg, oppheld me oss kontinuerleg inni tankane til Han, og det er der fokuset vårt som lesar ligg. Kvinna i dramateksten vert slik ein aktør, som kan provosere fram meir dialog enn me er vitne til i romanvarianten, uavhengig av om den sviktar slik eg har sett på tidlegare. Likevel har relasjonen deira same utfall, sjølv om dynamikken ved verkas byrjing er annleis. Han får tydeleg omsorg for ho, og forsøker å hjelpe i ein situasjon der han ser at han kan – sjølv om dette går på kostnad av hans eige liv.

**Konklusjon**

Avsnitt

**Bibliografi**

*Det Norske Akademis Ordbok*. «Tosomhet». 29. mars 2021 <<https://naob.no/ordbok/tosomhet>>.

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

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

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

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

–––––. *Dødsvariasjonar*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2002.

–––––. *Det er Ales*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.

Helland, Frode; og Lisbeth Pettersen Wærp. *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 2017.

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

Szondi, Peter. «Det moderne dramaets teori». Oms. Lars Sætre. Kittang, Atle; Arild Linneberg; Arne Melberg; og Hans H. Skei (red.). *Moderne litteraturteori: En antologi.* 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2003. 142-163.

1. Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 158 [↑](#footnote-ref-1)
2. Ibid., s. 158-159 [↑](#footnote-ref-2)
3. Ibid., s. 148 [↑](#footnote-ref-3)
4. Ibid., s. 149 [↑](#footnote-ref-4)
5. Ibid., s. 153 [↑](#footnote-ref-5)
6. Ibid., s. 155 [↑](#footnote-ref-6)
7. Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 131 [↑](#footnote-ref-7)
8. Det Norske Akademis ordbok, «Tosomhet». [Bruk samme skrifttype i alle fotnotane: Times New Roman 10 pkt. – Og set ordbokstittelen i kursiv. – NB: Gå igjennom alle fotnotane dine og sjå etter at du har sett dei i Times New Roman (fontstorleiken i notetekstane er ok som du har den).] [↑](#footnote-ref-8)
9. Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 155 [↑](#footnote-ref-9)
10. Sætre, «’Wie die Dichter es tun’ Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*», 2004, s. 256 [Skriv artikkel-tittelen heilt korrekt.] [↑](#footnote-ref-10)
11. Fosse, *Dødsvariasjona*r, 2002 s. 11 [↑](#footnote-ref-11)
12. Szondi, «Det moderne dramaets teori,», 2003, s. 155 [↑](#footnote-ref-12)
13. Ibid., s. 149 [↑](#footnote-ref-13)
14. Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 167 [↑](#footnote-ref-14)
15. Ibid., s. 161 [↑](#footnote-ref-15)
16. Sætre, «’Wie die Dichter es tun’ Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*», 2004, s. 256 [Skriv artikkel-tittelen heilt korrekt.] [↑](#footnote-ref-16)
17. Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 164 [↑](#footnote-ref-17)
18. Ibid., 1998 s. 165 [↑](#footnote-ref-18)
19. Ibid., s. 153 [↑](#footnote-ref-19)
20. Fosse, *Vinter*, 2000 s. 204 [↑](#footnote-ref-20)
21. Ibid. [↑](#footnote-ref-21)
22. Lehmann, «Postfenomenologisk effektdramatikk. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest», 2004, s. 50 [↑](#footnote-ref-22)
23. Ibid., s. 51 [↑](#footnote-ref-23)
24. Ibid., s. 68 [↑](#footnote-ref-24)
25. Ibid., s 68 [↑](#footnote-ref-25)
26. Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 147. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ibid., s. 147 [↑](#footnote-ref-27)
28. Ibid., s. 149 [↑](#footnote-ref-28)
29. Fosse, *Vinter*, 2000, s. 149 [↑](#footnote-ref-29)
30. Ibid., s. 168 [↑](#footnote-ref-30)
31. Ibid., s. 169 [↑](#footnote-ref-31)
32. Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 149 [↑](#footnote-ref-32)
33. Fosse, Vinter, 2000, s. 167 [↑](#footnote-ref-33)
34. Ibid., s. 170 [↑](#footnote-ref-34)
35. Ibid., s. 151 [↑](#footnote-ref-35)
36. Fosse, Vinter, 2000, s. 238 [↑](#footnote-ref-36)
37. Fosse, *Bly og vatn*, 2003, s. 13-14. [↑](#footnote-ref-37)
38. Fosse, *Vinter*, 2000, s. 145 [↑](#footnote-ref-38)
39. Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 160. [↑](#footnote-ref-39)