



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV254

Litteraturvitskapleg fordjupningsstudium med
bacheloroppgåve

Våren 2021

Jon Fosses episerande dramakunst

Eit studium av dramaa Ein sommars dag og Vinter.

Kandidatnummer: 101

Ord: 6969

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 to systerverka består av ein roman og eit drama som handsamar på mykje nær det same stoffet og den same handlinga. Hovudsakleg gjennom nærlesing, men òg med støtte i forskningstradisjonen om Fosse og meir generelt om moderne dramatikk, vil eg i oppgåva freiste å undersøke korleis Fosse i dramatisk form klarar å formidle noko ein tradisjonelt forventar å møte i romankunsten. Det moderne drama nyttar seg gjerne av andre verkemiddel enn det meir tradisjonelle dramaet gjorde, som til dømes Aristoteles gjorde greie for i verket sitt *Poetikken*. I denne oppgåva skal eg undersøke kva som skjer når romanen og dramaet nærmar seg einannan i handlingsgangen, og korleis dramatekstane handsamar ein tematikk og ei handling som kan vere vanskeleg å formidle i den dramatiske forma. Hovudproblemstillinga i denne bacheloroppgåva vil vere å analysere fram eit utval episerande verkemiddel i Fosses dramatekstar, med Peter Szondi som den viktigaste teoretiske ramma.

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 Jon Fosse skriv drama som er nært slekta på romanen. Dette tyder også at det vert naturleg å kort kommentere skilnaden mellom dei to sjangervariantane i same systerverk.

Eg har valt dette emneområdet fordi eg meiner det er litteraturvitskapleg viktig og interessant å undersøke kva for nokre episerande verkemiddel Fosse nyttar seg av i sine drama. Fosses episerande verkemiddel i dei nemnde systerverka er til dømes spel med tidsperspektiv, dette i ein sjanger som tradisjonelt har vore open mellommenneskeleg, notidig og lineær.¹ Dei gjeld også evna til å uttrykke indre sjeleliv, og at Fosses dramatekstar let tilskodar og 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 i ein stillestående kvardag prega av sagn og uvisse. Deretter vil eg gå vidare til å undersøke *Vinter*,

¹ Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 158.

og forsøke å forstå kva for nokre episke trekk denne dramateksten også nyttar seg av for å framvise ein pause i ein travel kvardag.

Moderne drama og dramaets krise

Det kan vere vanskeleg å plassere Fosse i ein konkret dramatisk tradisjon, men i mykje av forskningstradisjonen vert han nemnt saman med namn som Brecht, Beckett og liknande. Fosses drama er ikkje spesielt handlingsorienterte, og kan i nokre tilfelle likne på såkalla tilstandsdrاما. Tilstandsdrاما er ein underkategori innanfor moderne dramatik, der Beckett viser seg som eit sjølvskrive døme med drama som mellom anna *Mens vi venter på Godot*.² Korkje *Vinter* eller *Ein sommars dag* er særleg handlingsorienterte, i aller minst grad sistnemnde. Det er eit fråvære av handling i begge dramatekstane. I følgje Szondi, derimot, kjem handling fram som eit hovudtrekk i tradisjonell dramatik – ope tilgjengeleg, mellommenneskeleg handling.³ *Ein sommars dag* er prega av ein ventetilstand, noko som også pregar Becketts *Mens vi venter på Godot*. Felles for begge dramatekstane til Fosse som er materialet for denne oppgåva er at strengt tatt ingenting skjer, minst av alt på dramaets notidsplan. Dette notidsplanet er i følgje Szondi *dramaets* einaste tid, men i Fosses dramatekstar får me i fyrste rekke formidla bekymringar, tankar, og stundom tomme ord.

Det er i dette motiveringa og interessa mi for Fosses drama ligg – korleis klarar Fosse å skrive drama som gjer han til ein av dei mest spelte samtidsdramatikarane i verda, og ein av dei største dramatikarane i Noreg? Dette sjølv om verka hans ikkje lenger stiller seg tett til nokre av det tradisjonelle dramaets vesentlege strukturelle kjenneteikn i Szondis forståing? Fosses verk etterkjem ikkje mønsteret av ope tilgjengeleg, mellommenneskeleg handling. Dei skildrar ein tilstand av uro, venting og djupt personlege problematikkar som ikkje lar seg framvise dramatisk. Difor – kva dramaformspråklege 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 naudsynte bruken av episerande verkemiddel i Fosses dramatik. Nærmast sjølvskrive 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. Dramaets krise, i Szondis forståing, er noko som oppstår i det form og

² Ibid., s. 158-159.

³ Ibid., s. 158

innhald viker frå kvarandre, og ein bryt med dei tradisjonelle dramakjenneteikna.

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 forgår og blir til fortid, men er som fortid ikkje notidig lenger. [...] Dramaets tidsforløp er ein absolutt sekvens av notid».⁴ 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».⁵ Dette er element som er svært relevante å reflektere kring i møtet med Fosses spel med tid, spesielt i *Ein sommars dag*, der notida tydeleg ikkje er dramaets einaste plan.

Om Ibsen og dramaets krise skriv Szondi mellom anna om det han kallar Ibsens eigentlege formproblem – nemleg at Ibsens samtidsdrama dreg fortida inn som ein viktig tematikk. Dette dannar eit brot med det eg fram til no har gjort greie for som eit av fleire krav innanfor det tradisjonelle dramaet. Szondi 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».⁶ 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, om enn ikkje i nett same form; det kjem til syne i *Ein sommars dag* der dramateksten leiker med den temporale dimensjonen ein kan forvente av eit dramastykke. I si lesing av Ibsen nyttar Szondi seg av eit sitat frå Georg Lukács' verk *Die Theorie des Romans*, der Lukács gjer eit poeng av tidas rolle i dramaet som sjangervariant: «Tida har inga forandrande kraft, det er ikkje noko som får styrkt eller svekka tyding på grunn av tida».⁷ Dette er nokre av poenga Szondi forklarar i fyrste del av verket sitt, og som vert ein av føresetnadane i granskinga mi av kva for nokre verkemiddel Fosse nyttar seg av som kan kallast episke, særleg dei som gjeld tid.

⁴ Ibid., s. 148.

⁵ Ibid., s. 149.

⁶ Ibid., s. 153.

⁷ Ibid., s. 155.

Endeleg støttar eg meg òg til delar av forskingstradisjonen om Fosse og hans dramatik, som vert brukt som eit bakteppe for mi eiga forståing. Ytterlegare vert det også brukt grunnleggjande dramateori for å oppnå ei grunnforståing av dramasjangeren.

Fortid og notid - Ein sommars dag/Det er Ales

Ein sommars dag, hovudmaterialet for denne delen av den analytiske nærlesinga, er skriven 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 på besøk i det gamle huset til Den eldre kvinna, medan mannen hennar gjer ærend i byen. Ved inngangen til tredje akt 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».⁸ Andre akt fortel om fortida, og avslører kvifor Den eldre kvinna aldri har trivst ved sjøen. Akta fortel om bortgangen til Den eldre kvinnas mann Asle som døydde på fjorden, 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* lesaren noko. I andre akt brettar tematikken om tid, fyrst og fremst fortid, om einsemd i samliv, og om språkets dysfunksjon seg ut for oss. Fosse rammar inn andre akt, der han spelar med temporal forståing, med to korte akter som etablerer det notidige planet i dramateksten. Fyrste akt introduserer oss til Den eldre kvinna. Oppgåva hennar er å formidle sin livssituasjon, og den har berande tematisk feste nettopp i fortida

Det som tydelegast melder 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 openberre temporale skiftet. Den eksisterer i Den eldre kvinnas skildring av seg sjølv som ung, og i replikkvekslingane mellom Den unge kvinna og Asle. I dialogane 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 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. Ho får berre korte svar på det, og slår seg aldri til ro med svara. Asle vel heller å dra på fjorden enn å forsøke å stadfeste relasjonen mellom dei to, og den lokale tematikken her, som ofte gjer seg gjeldande hos Fosse, er dysfunksjonelle familie- og samlivsrelasjonar. Dei to klarar ikkje prate saman, vert aldri trygge i sin relasjon i den vesle fjordlandsbygda. Slik vert Asle og Den unge kvinna eit markant døme på denne tematikken. Asle reiser på fjorden, han går tur, han unngår å vere

⁸ Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 131.

heime saman med kona si, og gjer ingenting for å dempe uroa ho kjenner på når det gjeld deira forhold. Alt dette er tematikkar som grunnleggande rører ved både karakterane si sam- og fortid, og det indre sjelelivet deira: Slike tema er avhengig av perspektivering og av episering for å kunne verte fullgodt framstilte og utveksla. Ikkje minst også for å kunne finne fram til omforeinte problem-løysingar for karakterane, så vel som for lesaren.

Eit av dei viktigaste episerande verkemidla *Ein sommars dag* nyttar seg av er spelet med den temporale dimensjonen i stykket. Dette gjev 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 informasjon om samlivet til 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 Ved å introdusere Den eldre venninna som samtalepartner på besøk hos Den eldre kvinna, eit handlingselement i ei tynn notidig handling, har dramateksten ein ytre motivasjon som mogleggjer at me får formidla fortida og dødsfallet til Asle. Vidare gjev dette lesar og tilskodar tilgang til tematikken som krinsar rundt Den eldre kvinnas forhold til mannens forsvinning.

Den eldre kvinna ser på, og tar på eit vis også del i, si eiga fortid, der ho står og ser på det som skjer i scenerommet – samstundes forsøker ho å forklare det ho ser. Dei to versjonane av henne 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 Spelet med temporale dimensjonar er eit episk trekk som går igjen i Fosses dramatik, til dømes er det noko som òg vert brukt i dramateksten *Dødsvariasjonar*. Også i *Dødsvariasjonar*, så vel som i *Ein sommars 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 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,

⁹ Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 155.

¹⁰ Sætre, «'Wie die Dichter es tun'. Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*», 2004, s. 256.

¹¹ Fosse, *Dødsvariasjonar*, 2002 s. 11.

der Szondi meiner notida er det som gjer fortida mogleg framstilt tematikk. I *Ein sommars dag* oppstår det ein ny variant av fortidstematisering i spelet med temporal forståing, der teksten lar fortid og notid femne om kvarandre og skje på éi og same tid. Fosses dramatekst tar fortidas nærvære til eit nytt nivå, og lar det skje samstundes med notida. Dette er også eit poeng Szondi gjer i klartekst då han skriv om Strindbergs handtering av dramaets krise: «[...] fortid og notid flyt over i kvarandre [...]».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 Dette momentet gjer det mogleg å fokusere på eit anna sær viktig episerande verkemiddel i denne dramateksten, nemleg Den eldre kvinna funksjon som ei episk forteljarstemme overfor oss som anten er 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. Den eldre kvinna fungerer også som ein episk forteljar då ho fortel kva Den unge kvinna gjer då ho 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*».¹⁴ Her er det også viktig å vere viss på at også scenetilvisingane, her kursiverte, fungerer som ei eiga forteljar-stemme, og saman med Den eldre kvinna er dei med på å skape perspektivisisk avstand mellom eit episk eg og det fortalde og framstilte. Slik vert også scenetilvisingane som fenomen eit episk trekk ved dramateksten, i samspel med Den eldre kvinna funksjon som eit episk eg.

Ved å nytte seg av Den eldre kvinna som ein episk forteljar, stillar Fosses dramatekst seg stadig vekk til det same scenerommet, utan å skape ei romleg kløft i tillegg til den temporale. Den eldre kvinna fungerer samstundes som ein perspektivert, personal forteljar, slik ein elles kan møte det i romanformatet. Ho fortel kva Den unge kvinne gjer, korleis ho rører seg og kva ho kjente og tenkte den gongen, i staden for at Den unge kvinna sjølv fortel dette 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 Den eldre kvinna skildrar uroa, samstundes som Den unge kvinna spelar den ut – Den unge kvinna vert såleis eit bilete på den skildra uroa. Dette er eit grep som oftast brukast når Den unge og Den eldre

¹² Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 155.

¹³ Ibid., s. 149.

¹⁴ Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 167.

¹⁵ Ibid., s. 161.

kvinna er aleine i scenerommet. Fyrste gong Den unge kvinna er 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 framståande tematikk i *Ein sommars dag*. Det episerande 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 framstår *Ein sommars dag* i stor grad som eit «venteverk». Den eldre kvinna er fastlåst i ein situasjon, der ho slit med å gje slepp på ei fortid som openbert er vond for ho å minnst. Det er Den eldre kvinna framfor vindauget, Den unge kvinna framfor vindauget, alltid ventande etter å sjå Asle eller venen sin. Kanskje ventar ho, både som ung og som eldre, også på ei forklaring på og ei forståing av kvifor samlivet vart som det vart. Som ein episk forteljar for oss er: «[...] Den eldre kvinna [...] *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 Ein annan viktig del av *Ein sommars dag* sitt tematiske spekter er nemleg språket og språkets dysfunksjon i ein samlivssituasjon, som allereie nemnt.

Når det gjeld dramateksten sett i forhold til 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 samtalepartner for Den eldre kvinna. I romanen er det ein eg-forteljar, som me aldri får forklart, som ser på Signe og skildrar for lesaren kva som går føre seg. I dramaet må

¹⁶ Sætre, «'Wie die Dichter es tun'. Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*», 2004, s. 256.

nødvendigvis Den eldre kvinna ha nokon å samtale med i større delar av dramaet, og venninna hennar, både i yngre og eldre versjon, spelar ei vital rolle i å få fram, og til dels formidle, dei tematikkane som krev den nemnde episeringa. Ein samtalepartner viser seg fruktbar for å kunne formidle naudsynt informasjon i det formatet som no gjeld – dramatisk dialog. Likevel lèt dramateksten Den eldre kvinna ha monologar, der ho anten forklarar for seg sjølv eller for oss som mottakar det som har skjedd. Likevel kan ein anta at Fosse har valt å introdusere ein dramatisk person som kan fungere som ein samtalepartner 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 mellom dramateksten og romanen når det gjeld sjølve dødsfallet til Asle, som kan forståast som eit tema-underbyggjande motivisk skilje. I *Ein sommars dag* er det uklårt kva som skjer med Asle. Linjer som skildrar Asles uro vekker assosiasjonar til sjølvdrap, samstundes som han skyr menneske. Dette viser seg då Den eldre kvinna skildrar at ho som ung tenkte: «No / [...] var det komme over han / ei uro / eit mørker».¹⁷ Den unge kvinna var uroleg for Asle, og det vert gjort eit poeng av at «[...] han hadde rydda så fint i kleida sine / Dei låg der så ordna / som eg knapt nokon gong før hadde sett dei».¹⁸ Det er dermed mogleg at Fosses dramatekst tematiserer sjølvdrap. I *Det er Ales* eksisterer det ei uforklarleg kraft som dreg slekta til Asle mot fjorden. I tillegg til Signe, ung og gamal, og Asle, møter me i romanen dei tidlegare generasjonane som har budd i huset før Signe og Asle. Fjorden har i romanen ein funksjon som anten har halde på å ta eller fullt ut har tatt livet av dei som har levd før. Onkelen til Asle drukna då han var sju medan han leikte med ein båt, og bestefaren var nær ein drukningsdød. I *Det er Ales* får me ei meir tilfredsstillande forklaring og fleire svar på spørsmåla me brenn inne med enn i dramateksten, noko som også gjeld det andre systerverket *Bly og vatn* og *Vinter*. På denne måten vil dramatekstane at me skal vere meddiktarar i historiene.

Eit flyktig, tilfeldig møte - Vinter/Bly og vatn

I *Vinter* (2000) møter me Kvinna, som oppsøker Mannen på gata. Mannen er komen til byen for å arbeide, men vert på grunn av det tilfeldige møtet med Kvinna dratt fullstendig vekk frå sin kvardag og sin røyndom. På grunn av dette flyktige møtet, vert han oppslukt i Kvinna, som ser ut til å vere prostituert. Mannen viser seg som ein mann med omsorg overfor Kvinna, og forsøker å ta vare på ho. Han kjøper ho klede og mat, og han neglisjerer avtalar for å vere saman med ho. Mannen har kome til byen for å arbeide, og forlèt samstundes livet han har

¹⁷ Fosse, *Ein sommars dag*, 1998 s. 164.

¹⁸ *Ibid.*, 1998 s. 165.

heime. Han lar vere å svare då kona ringer, og han ringer ho heller aldri 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 drøymmer om ei framtid og eit liv saman. På hotellrommet diskuterer dei å reise langt, langt vekk – så går teppet ned.

Igjen gjer Szondis lesing av *John Gabriel Borkman* seg gjeldande, spesielt då han skriv: «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 Handlingslinja i *Vinter*, så vel som i *Ein sommars dag*, er tynn. Dette på trass av at den ved fyrste augekast kan synast meir innhaldsrik enn i *Ein sommars dag*. Som i *Ein sommars dag*, er handlingane i *Vinter* stort sett tomme. Handlingane er heller ikkje nødvendigvis ein del av eit framoverretta prosjekt. Ved dramatekstens ende veit me at dei to hovudkarakterane 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 dette punktet. Som lesar av dramateksten *Vinter* opplever ein verket nærmast som ein pause i ein kvardag, som samstundes formidlar eit liv snudd på hovudet av tilfeldigheter. Det er ein mann som neglisjerer pliktene sine, både overfor jobb og sin eigen familie. Likevel skjer det nærmast ingenting. Dei forflytter seg mellom parken og hotellrommet, 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 i ei tynn handlingslinje, kjem det aldri noko forløyising. Også i den situasjonen vert dei passive i eigne liv.

Det oppstår ei temporal kløft også i *Vinter*, sjølv om den er mindre radikal enn den i *Ein sommars dag*. Heller ikkje denne dramateksten respekterer fullt ut den tidslege einskapen ein forventar frå det tradisjonelle dramaet. *Vinter* nyttar seg av eit temporalt hopp som så vidt vert forklart til tilskodar. «Men du har jo ikkje vore der / Fleire kveldar / Har vore der»,²⁰ seier Mannen i samtale med Kvinna, og forutan denne replikken er det ingenting som gjev tilskodar eller lesar ei forståing av hoppet som er gjort i tid. Replikken gjev dessutan gjenklang av Szondis poeng om at ei temporal kløft tvingar fram eit episk eg, då Mannen er nøydd til å forklare at det har gått fleire kveldar. Slik kan ein finne att det same episke verkemiddelet som eksisterer i *Ein sommars dag*, altså ein episk forteljar, i dette tilfellet den mannlege hovudkarakteren. Som mottakar av dramateksten må me få fortalt at det har gått tid, det er ikkje beinveges klart for oss at det har skjedd før det vert uttalt. Mannen viser seg i ein

¹⁹ Ibid., s. 153.

²⁰ Fosse, *Vinter*, 2000 s. 204.

augneblink som ein episk forteljar overfor mottakar. Det temporale hoppet er her heller ikkje markert i scenetilvisingane, både for lesar og tilskodar vert det episke eg'et ei nødvendighet. Dette temporale hoppet, der me mellom akt to og tre bevegar oss nokre dagar fram i tid, vert forklart til oss i byrjinga av tredje akt. Kvinna og Mannen har også bevega seg ut av hotellrommet, og er tilbake i parken der dei to møttest fyrste gong: «*Svart. Lyset opp. Parkbenken*».²¹ Det romlege hoppet krev ikkje her i same grad eit episk eg, fordi tilskodar vil vere viss på at me er i eit nytt scenerom, nettopp fordi rommet ser annleis ut. Lesarar av dramaet vil også verte merksame på dette via scenetilvisingane, som slik sett fungerer episerande. Likevel tvingar det episke hovudpersons-eg'et seg fram i det temporale hoppet, nettopp fordi det er ingenting som elles i teksten kan eller forsøker å forklare dette til oss.

Det kan synast vanskelegare å forstå *Vinter* ut frå eit utelukkande szondisk perspektiv, då *Vinter* i mindre grad nyttar seg av dei tydelegaste grepa Szondi nemner då han diskuterer moderne dramatik. Difor kan ein undersøke anna materiale innan forskingstradisjonen som kretsar rundt Fosse, og gjere nytte av mellom anna Niels Lehmanns forskingsartikkel «Postfenomenologisk effektdramatik. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest». Eit relevant poeng Lehmann gjer i si lesing av *Nokon kjem til å komme* som moderne drama er då han tar opp Alain Robbe-Grillet. Via Robbe-Grillet fokuserer Lehmann på å forklare ting slik dei er: «Ein må skildre tinga som gjenstandar som *er til stades*, før dei er *noko*».²² Dette vidareutviklar Lehmann ved å forklare at det gjeld å ikkje gje forklaring, og å ikkje forsøke seg på nokon analyse av tinga, men berre la dei framstå slik dei er. Det Fosses drama *Vinter* gjer, er å skildre det som skjer, utan å forsøke å forklare det til oss. Personane handlar, dei talar, og me må sjølve forsøke å forstå det som skjer. I Lehmanns omtale av Robbe-Grilletts 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

Sett mot ein slik bakgrunn, søker ikkje *Vinter* å forklare oss som lesarar eller tilskodarar kvifor dei handlande gjer som dei gjer eller snakkar som dei gjer. Dramateksten 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 komme*. Sjølve tvilsmålet er noko Lehmann definerer som eit moderne trekk ved Fosses drama, med andre ord at Fosses dramatekst held tilbake

²¹ Ibid., s. 203.

²² Lehmann, «Postfenomenologisk effektdramatik. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest», 2004, s. 50.

²³ Ibid., s. 51.

informasjon. Ein kan seie at dramateksten «forskyv anagnorisis til lesaren»²⁴ og lar det vere opp til oss å forsøke å forstå det framstilte. Som Lehmann seier om *Nokon kjem til å komme*, må me nesten berre nøye oss med «at forklaringane rett og slett ikkje kjem».²⁵ I *Vinter* får me 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 utfolde seg. Me får heller ikkje vite kven Kvinna eigentleg er, sjølv om ho i mi tolking ser ut til å vere prostituert. *Vinter* er eit drama utan forklaring, samstundes som det er eit nokså stillestående drama. Me er ikkje spesielt mykje klokare ved avslutninga, og ikkje får me noko definitiv avslutning heller – me får aldri nokon anagnorisis.

Lehmans analyse av *Nokon kjem til å komme* er relevant i møtet med Szondi skildring av det tradisjonelle dramaet, der Fosses dramatik ser ut til å gå imot nettopp det tradisjonelle dramaet. I «Det moderne dramaets teori» diskuterer Szondi 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 Slik vert Lehmanns poeng om å utelate anagnorisis i sjølve dramateksten også relevant for å forstå Szondi i møte med Fosses dramatekst. Ved å utelate detaljar gjennomgåande gjennom dramateksten, ved å ikkje gjeve oss noko endeleg svar ved teppefall, 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 som Szondi meiner ikkje høyrer heime i forholdet mellom tilskodar og drama: «[...] det er ikkje slik at tilskodaren trengjer seg inn i dramaet [...]».²⁷ Dette vert eit poeng ein kan argumentere for at også gjeld *Vinter*, for her trengst verkeleg mottakaren og hans/hennar medverknad. Det er opent for lesarar av dramaet, og også skodespelarar som tilarbeider dramateksten for scenen, å dikte vidare på det vesle som dramateksten faktisk fortel oss. Slik kan ein i tilfellet *Vinter* hevde at lesarane av dramateksten, uavhengig av grunn, trengjer seg inn i dramaet. Dei legg føringar i eit samarbeid med dramateksten, og vert ein del av den skapande krafta – og dermed også ein del av dramateksten sjølv; som ei naudsynt, tolkingsmessig episerande forlenging av den.

Dialogen i dramateksten *Vinter* vert også sentral for å forstå verket som moderne dramatik. *Vinter* er på ingen måte ein dialogdriven dramatekst. Sjølv dialogen vert

²⁴ Ibid., s. 68.

²⁵ Ibid., s. 68.

²⁶ Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 147.

²⁷ Ibid., s. 147.

poengtert av Szondi som ein sentral del av det tradisjonelle dramaet frå renessansetida av, der dialogen var sentrum av dramaet. Mellom anna poengterer han at: «Dramaet er mogleg berre når dialog er mogleg».²⁸ Ein kan i tilfellet *Vinter* stille seg spørsmålet om dialogen i det heile tatt er mogleg mellom Mannen og Kvinna. Det skjer heilt openbert ei replikkveksling mellom dei to dramatiske personane som er til stades, men den framstår ikkje alltid som heilt fruktbar. Dei empiriske funna mine gjer seg gjeldande i lesinga av dramateksten, og dermed også i min analyse av den. Replikkane vil opplevast annleis når dei vert uttalte på ein scene då ein skodespelar og eit fysisk scenerom vil vere med på å gje motivasjon og kontekst til replikkane. Dialogen i *Vinter* består tilsynelatande i stor grad av tomprat og tomme fyllord. Det er til dømes fleire replikkar som ljodar: «*MANNEN* / Nei nei».²⁹ Fyllorda ‘Ja’ og ‘Nei’ dukkar opp fleire gonger utan å vere svar på eit ja- eller nei-spørsmål, og døma er fleire: «Jo / ja / Ja ja / Ja / Men altså»³⁰ og «*KVINNA* / Ja / *Ho smiler mot han* / Men det er / ja / og så».³¹ Det er heller ikkje alltid tydeleg motivert dei gongane dei to hovudpersonane samtalar seg imellom, noko Szondi også gjer eit poeng ut av som krav når han om det tradisjonelle dramaet 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 grunngeve, dvs. rotfest i dramaets grunnvoll».³² Dialogen i *Vinter* gjer det sjeldan lettare for oss å gripe stoffet dramateksten handsamar, og det synest fleire gonger 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

Dette fører også analysen min over til eit anna poeng som gjeld dialogen i *Vinter*. Vidare ber den, til ein viss grad, preg av *stream of consciousness*. 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 ei tydeleg motivering. Det er utsegner som kjem frå ei uvisse, men med innskot av visse. Dette er noko ein ser dei gongane dei dramatiske personane «*bryt seg av*».³⁴ Det er som om dei vert klar over situasjonen, og stoppar abrupt det dei skal seie. *Stream of consciousness* er eit tydeleg romanttrekk, men eit episk verkemiddel Fosses dramatekst nyttar

²⁸ Ibid., s. 149.

²⁹ Fosse, *Vinter*, 2000, s. 149.

³⁰ Ibid., s. 168.

³¹ Ibid., s. 169.

³² Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 149.

³³ Fosse, *Vinter*, 2000, s. 167.

³⁴ Ibid., s. 170.

seg av i periodar. Dette er spesielt tydeleg i Kvinnas fyrste replikk, der ho heller ikkje får noko samtalepartner 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

I Fosses dramatekst er det lite å hente i dialogen, og ein vert tvungen til å søkje andre stader for å få tilgang til noko utanfor det konsentrerte dramatiske universet med sparsam dialog. I Lars Sætres konferansebidrag “The topographical sublime: Space and textual action in Jon Fosse’s fiction and dramatic art” gjer han greie for mellom anna det materielle rolle i Fosses tekstar, og korleis det skapar eit alternativt rom med formidlande effekt. Om romanen *Bly og vatn* skriv han: «But in this cityscape, the material objects and thing-images that prompt it, gradually emerge with a life [...] of their own. The material vision and sensation of these images emerge sidelong, *obliquely*, and very *slowly*». ³⁶ Sætre hevdar vidare at dramateksten *Vinter* har langt færre av dei materielle elementa i forhold til romanen. Dramateksten lar det såleis vere opp iscenesettinga, med andre ord scenerommet så vel som utføringa, å gestalte det episke ved desse elementa. Likevel vil eg argumentere for at det finns eit par slike episerande element ibuande i dramateksten, sjølv om Sætre nok har rett i at teksten i størst grad lar det vere opp til iscenesettinga. Det vil her vere relevant å ta opp biletleg språk og materielle element som får ein episerande, forteljande effekt. Ser me dette poenget opp mot Szondis skildring av det tradisjonelle dramaet, der han fleire gongar diskuterer «[d]ialogens einerådande stilling», ³⁷ får det enno større effekt. Det handlar ikkje om det me får tilgang på gjennom dialogen, men det materielle tyngde i dramateksten. Igjen lar Fosses dramatekst det vere meir opp til lesar og tilskodar å fortolke utanfor dialogen. Sætre skriv at desse materielle elementa: «lend themselves to be used and recoded and redistributed, to be-rephrased [...]. *This is the trustful and caring ‘overpassing’ to the reader, for the reader to decide what to do about the apperceptive rent [...]*». ³⁸

Desse materielle elementa i dramateksten kan til dømes vere telefonen som ringer, eit element som også vert repetert både gjennom dialog og gjennom scenetilvising. Fyrste gong telefonen vert nemnt, fortel Kvinna at den har ringt, og me får då vite at det er kona til

³⁵ Ibid., s. 151.

³⁶ Sætre, «The Topographical Sublime. Space and textual action in Jon Fosse’s fiction and dramatic art», 2004, s. 6.

³⁷ Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 147.

³⁸ Sætre, «The Topographical Sublime. Space and textual action in Jon Fosse’s fiction and dramatic art», 2004, s. 7.

Mannen som har ringt hotellrommet for å spørje etter han. Då telefonen returnerer i dramateksten, er det ingen som tar den: «[...] *og ein telefon ringer, og han lar den berre ringe*».³⁹ I denne augneblinken får telefonen ein episerande effekt, då den er med på å stadfeste og formidle neglisjeringa Mannen gjer av ekteskapet sitt. Eit anna relevant døme på slike element kan vidare vere sengekanten som kjem tilbake fleire gongar i scenane der Mannen og Kvinna er på Mannens hotellrom. Når dei to dramatiske personane fyrst sit og samtalar inne på rommet hans, skjer dette frå sengekanten: «[...] *og ho set seg igjen ned på sengekanten*».⁴⁰ Også dette elementet, som ligg utanfor dialogen, får forteljande effekt. Dei to slår seg aldri fullstendig til ro, og ved å sitje på sengekanten er dei med på å forsterke det flyktige ved møtet mellom dei. Kvinna er alltid på veg ein stad, noko ho også tar opp i samtalen med Mannen. Mannen skulle eigentleg vore på jobb, og ikkje i den situasjonen han har hamna i. Dette materielle elementet forsterkar kjensla av at dette er eit flyktig møte, ein pause i ein travel kvardag der dei to lever to vidt forskjellige liv. Desse materielle elementa er med på å formidle noko som skjer ut over det konsentrerte scenerommet og skapar derfor alternative rom, som Sætre kallar Fosses velkjente «expansion of the narrational and dialogic-dramatic mediating space».⁴¹ Det eksisterer fleire døme på dette episerande verkemiddelet i dramateksten ut over dei to døma eg har vist til og synest er relevante.

Også når det gjeld *Vinter* er det grunn til å peike på nokre døme der romanen og dramateksten skil seg frå kvarandre. Dei to verka avsluttast vidt forskjellig, då ein i romanen får ei tydeleg avslutting og ei form for anagnorisis. Me treng i *Bly og vatns* tilfelle ikkje dikte vidare. I dramateksten drøfter dei to hovudpersonane å reise vekk saman ved verkets ende, dette er også tilfellet i romanen. Likevel forlét den mannlege hovudpersonen byen aleine og reiser heim til familien sin. I dramaet er me ved teppefall ikkje like visse om saka. Som nemnt snakkar Mannen og Kvinna i siste scene om å reise av garde saman. Likevel får me aldri noko anagnorisis: «*KVINNA* / Ein heilt annan 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*».⁴² På denne måten lar dramateksten tolkinga vere opp til tilskodaren eller lesaren som får vere med på å avgjere kva som faktisk skjer etter teppefall. Dramateksten- og

³⁹ *Vinter* s. 198

⁴⁰ Fosse, *Vinter*, 2000, s. 172.

⁴¹ Sætre, «The Topographical Sublime. Space and textual action in Jon Fosse's fiction and dramatic art», 2004, s. 3.

⁴² Fosse, *Vinter*, 2000, s. 238.

oppsettinga tillét at mottakar får vere vidare-forteljande på lagnaden til Kvinna og Mannen i større grad enn ein som lesar gjer i romanverket *Bly og vatn*.

Vidare vert også dynamikken mellom dei to hovudpersonane uttrykt ulikt i systerverka. I begge sjangervariantane er det ho som opnar for ein relasjon, men i dramateksten er Kvinna langt meir pågåande då ho oppsøker Mannen. I *Bly og vatn* er ho sjanglande, og seier mindre enn i *Vinter*: «Han ser mot henne og ho ser ned. I helvete, seier ho. [...] Ein røyk, seier ho».⁴³ 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 innbillar deg / Berre gå sånn / ja / ja eg snakkar til deg».⁴⁴ Fordi Kvinna er meir deltakande, framstår dramateksten meir handlingsfylt enn romanen, sjølv om det enno er ei tynn handlingslinje. Ein mogleg grunn til dette kan sjølv sagt liggje i sjølve formatet. Romanen gjer det langt lettare å gripe lesaren ved å formidle tankane og dei indre kvalene til Han. Romanen, som i stor grad er skriven utan punktum, ber preg av å vere eit fullenda *stream of consciousness*-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 nokon epikar lenger.⁴⁵ Sjølv om *Bly og vatn* er fortald ut frå eit anonymt eg, oppheld me oss kontinuerleg inni tankane til Han, og det er der fokuset vårt som lesar ligg. Kvinna i *Vinter* 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 påpeikt tidlegare. Likevel har relasjonen deira same utfall, sjølv om dynamikken ved verkas byrjing er annleis. I *Vinter* utviklar mannen tydeleg omsorg for Kvinna, og forsøker å hjelpe i ein situasjon der han ser at han kan – jamvel om dette går på kostnad av hans eige liv.

Konklusjon

I denne oppgåva har eg analysert fram eit utval episerande verkemiddel som vert brukt i Jon Fosses dramatekstar *Ein sommars dag* og *Vinter*, med eit hovudfokus på korleis dei to dramatekstane stiller seg til Peter Szondis «Det moderne dramaets teori». Det er tydeleg at Fosses dramatekstar skil seg frå den oppfatninga Szondi har av det tradisjonelle dramaet, som han meiner har utspring i renessansen. I nokre tilfelle viser det seg fruktbart å sjå *Ein sommars dag* opp mot Szondis underkapittel om Ibsen og hans moderne, såkalla krise-drama. Fosses dramatekstar er tydeleg ikkje lenger bundne til det tradisjonelle dramaet, og nyttar seg

⁴³ Fosse, *Bly og vatn*, 2003, s. 13-14.

⁴⁴ Fosse, *Vinter*, 2000, s. 145.

⁴⁵ Szondi, «Det moderne dramaets teori», 2003, s. 160.

av dramaformspråklege grep for å klare å formidle med stor kraft eit innhald som ikkje enkelt lar seg fange i dramaets form. Dramatekstane nyttar seg av temporale hopp som tvingar fram perspektivering og episke eg. Dei formidlar indre sjeleliv utan storslagen dialog, og korkje *Ein sommars dag* eller *Vinter* er særleg handlings- eller dialogorienterte. Som drama opplevst dei begge som venteverk, anten som venting på svar i *Ein sommars dags* tilfelle, eller som ein pause i ein kvardag i *Vinters* tilfelle.

Bibliografi

- Fosse, Jon. *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.
- Lehmann, N. «Postfenomenologisk effekt-dramatikk. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest», von der Fehr, Drude; og Jorunn Hareide (red.). *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004. 42-92
- 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.
- . “The Topographical Sublime. Space and textual action in Jon Fosse’s fiction and dramatic art”. Conference of the Society for the Advancement of Scandinavian Study (SASS). University of Wisconsin—Madison (May, 2009). Bergen: Pre-publication pool of the aesthetic, inter-disciplinary and international Research Project “Text, Action and Space (TAS)”, 2009. 20 pp. © Lars Sætre 2009. 22. april 2021: <<https://folk.uib.no/hlils/tasweb/>>; <<https://www.uib.no/lle/121882/research-group-text-action-and-space-tas>>; <<https://www.uib.no/personer/Lars.Sætre>>.
- 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.