

Mia Frogner

*Et lite skritt til siden*  
Tid og død i Jon Fosses dramatik



Masteravhandling i Allmenn Litteraturvitenskap  
Veiledet av Drude von der Fehr

Institutt for Litteratur og Områdestudier  
Humanistisk Fakultet  
Universitetet i Oslo  
Våren 2011



*Eg døydde ei, og ikkje var eg levande  
Tenk med deg sjølv, om du har litt forstand,  
korleis eg vart, då eg vart fri for begge.*

*- Dante*

*Takk!*

Takk til professor Drude von der Fehr for entusiastisk og stødig veiledning, for riktig mengde motstand, og for god motivasjon. Takk til Olav Løkken Reisop for gode diskusjoner som gjennom hele masterløpet har åpnet min litteraturforståelse. Takk til Therese Forland og Ellen Reiss for uvurderlige vennskap. Takk til mamma og pappa for å hele tiden ha trua på meg. Takk til Kjetil og Aslaug for å ha gitt meg muligheten til å fullføre oppgaven på det fineste stedet jeg vet om; Selnes. Takk til Kari, Johan og Anna for befriende latter og mjuke kinn.

## *Forord*

Jon Fosse irriterer meg. Det vil si, tekstene til Jon Fosse plager meg. Det gjør vondt i kroppen å lese dem, de gjør meg urolig, jeg må vri på meg, klarer ikke sitte stille, jeg har lyst til å reise meg og gå, avslutte arbeidet. Men om jeg reiser meg, og går, må jeg sette meg ned igjen, nesten på trass, for å fortsette. Tekstene setter i gang tankerekker om livet, om døden og om kjærligheten som ikke lar seg stoppe, de holder meg våken om natta. De forstyrrer det vante og det trygge. Så hvorfor vil jeg bruke ett år på å skrive en masteroppgave om tekster som plager meg, både fysisk og mentalt?

Nettopp derfor; fordi de plager meg.



## Synopsis

Jeg tar i denne oppgaven for meg tre av Jon Fosses dramatekster: *Nokon kjem til å komme* (1992), *Draum om hausten* (1999) og *Eg er vinden* (2008). Først ønsker jeg å se på hvordan død og tid fungerer som elementer i tekstene. Videre ser jeg på hvordan bruken av død og spesielt tid gir et representasjonsproblem, og hvordan dette igjen påvirker tekstens potensiale for meningsdannelse. Jeg ser på hvordan tid og død forholder seg til hverandre både innad i hvert enkelt stykke, og hvordan det synliggjøres en utvikling i bruken av dem. Måten jeg har analysert dette er ved næranalyse av de tre stykkene separat, før jeg diskuterer funnene i forhold til hverandre.

I analysen av *Nokon kjem til å komme* går jeg inn i en diskusjon med Anne Elise Winterhus (hovedfagsoppgave fra Universitetet i Bergen, 2000), som legger grunnlaget for videre forståelse av hvor meningen oppstår. I analysen av *Draum om hausten* er hovedfokuset på tidsaspektet, hvor jeg i en detaljert nærlesning argumenterer for at det er seks forskjellige nåtider i stykket. I kapittelet om *Eg er vinden* er hovedfokuset på hvordan både tid og død opphører som basiskategorier. I oppgavens siste del oppsummerer jeg funnene fra alle tre stykkene, og innfører et nytt begrep som betegner forholdet mellom tiden og døden; *Dødstid*.

Videre har jeg sett på hvordan oppløste basiskategorier gir en representasjonsproblematikk, og hvordan tekstenes meningsdannelse blir en produksjon som oppstår i en relasjon mellom tekst og leser. I denne diskusjonen benytter jeg meg av filosofen Simon Critchley (*Very Little... Almost Nothing*), og er også innom performativitet som en prosess å forstå litteratur gjennom.





<b>Kapittel 1. Innledning</b>	<b>10</b>
1.1 «En forklaring av verden, takk»	10
1.2 Mitt utgangspunkt	14
<b>Kapittel 2. «Åleine i kvarandre»</b>	<b>16</b>
2.1 Den tidlige Fosse	16
2.2 «Her i dette huset»	17
2.3 Nokon kommer	23
2.3 Innsirkling	26
2.4 Bevegelser	28
2.5 «Vi skal alltid vere åleine saman»	30
2.6 Liv og død	33
2.7 Realisme, absurdisme – eller noe helt annet	34
<b>Kapittel 3. «Berre kjærleik og død»</b>	<b>40</b>
3.1 Kirkegårdsdramatikk	40
3.2 Et forsøk på å nærlese tidsaspektene og overgangene i Draum om hausten	41
3.2.1 Nåtid 1: «Nei er det deg»	42
3.2.2 Nåtid 2: «No må du komme tilbake»	44
3.2.3 «Du går i dei vanlege kleda dine»	45
3.2.4 Nåtid 3: «Han var her berre tilfeldigvis»	45
3.2.5 Nåtid 4: «Vi kan gå til mitt hotellrom»	47
3.2.6 Nåtid 5: «Eg hatar deg»	48
3.2.7 Nåtid 6: «Ingenting er lenge sidan»	48
3.3 Om det å lese tid forskjellig	49
3.4 Verden er en grusvei på kirkegården	52
3.4.1 Det som ikke er der	52
3.5 Nåtid, fortid & fremtid	54
3.6 Om brutalitet og det fysiske	57
3.7 Det levende hos de døde	60
<b>Kapittel 4. «Et lite skritt til siden»</b>	<b>63</b>
4.1 Karakterene	63
4.2 Stedsløst og åpent	67
4.2.1 Det handlingsløse	68
4.3 Tidsaspektet. I limbo	70
<b>Kapittel 5. Døden midt i livet</b>	<b>74</b>
5.1 Tre tider	74
5.2 Dødstid	76
5.3 Å lære å dø	78
5.4 Representasjonsproblemet	83
5.5 Alt som ikke skjer	89
<b>Oppsummering og avsluttende refleksjoner</b>	<b>95</b>
<b>Bibliografi</b>	<b>98</b>

# Kapittel 1. Innledning

## 1.1 «En forklaring av verden, takk»

«Hvorfor ønsker dere, kjære publikum, at vi teaterfolk skal forklare verden?»

Spørsmålet ble stilt av regissøren Sebastian Hartmann, da han besøkte Litteraturhuset i Oslo. Therese Bordemann, som har skrevet en avhandling om den norske og tyske resepsjonen av Jon Fosse (NTNU, 2008), fant at anmeldelderkorpset (som jo må sies å representere publikum) i stor grad ønsker *sva*r; de har et ønske om å få forklart verden gjennom teateret. Vi vil forlate teatersalen rikere på erfaring enn vi var da gikk inn; vi vil ha lært noe både om verden og oss selv. Det har vi ikke etter etter et møte med Jon Fosse.

Mitt utgangspunkt for å jobbe med Jon Fosses dramatikk<sup>1</sup> kan sees i sammenheng med dette spørsmålet. Ikke fordi jeg ønsker en forklaring på de store spørsmålene gjennom dramatikken, men fordi jeg ønsker å sette fokus på det som «bor» i tekstene, og hvordan dette bidrar til at leseren (eller tilskueren) i det hele tatt føler behovet for å *stille* dette spørsmålet. Hvorfor vi engasjeres til det punktet hvor vi ønsker å kreve at den teksten som opptar oss, paradoksalt nok også skal inneholde forklaringen. Jeg tror Jon Fosses tekster fordrer de store spørsmålene i oss fordi de tematiseres så indirekte og tidvis subtilt, at vi underveis i lesningen havner i villrede. Det blir liggende der og ulme, uten at muligheten for å gripe tak i det direkte er tilstede. Jeg har derfor ikke et ønske om eller behov for å analysere meg frem til hvordan – eller om – Jon Fosse forklarer verden, men hvordan han iscenesetter temaer som tid, død og kjærlighet, temaene som fungerer som motivatører og igangsettere av denne «plagingen».

Formålet med denne masteroppgaven er å se på tid og død som tematiske elementer i et utvalg av Jon Fosses dramatikk. Jeg vil studere dem i detalj, hvordan de fungerer hver for seg, og hvordan de påvirker hverandre. Jeg mener også at det er en tydelig utvikling i hvordan Fosse utprøver og «spisser» dette grepet. Slik som tiden og døden opptrer i disse tekstene gir de et representasjonsproblem, og også et meningsdannelsesproblem, i møtet med leseren.

Før Fosse skrev dramatikk, skrev han romaner, prosa og dikt. Han har en mangfoldig og bred produksjon, og det synes ofte hvordan historiene, og kanskje også karakterene, går igjen på tvers av både utgivelser og sjangre. Hans dramatiske bibliografi kan deles inn i tre. Hans tidligste

---

<sup>1</sup> Dramatiske tekster er både litterære og teatrale fenomener. Å forholde seg til dramateksten som litteratur eller til stykket som en oppsetning vil naturligvis være to forskjellige ting, ettersom en oppsetning vil inneholde minst én tolkning fra tekst til scenen. Når jeg derfor henviser til Bordemanns resepsjon av Fosse, som i hovedsak dreier seg om oppsetninger, vil jeg sitere henne: «Scenekunstverket blir i all hovedsak forstått som en scenisk representasjon av teksten, der teksten er innholdet og andre elementer er underordnet teksten» (Bordemann 2009: 50).

periode er tekster som er tydelig opptatt av tid og rom og interaksjonen mellom disse elementene, og med karakterene. Hans andre periode kan kalles «sofastykker»; de befolkes av familiære forhold og problematiske mellommenneskelige relasjoner. Hans tredje, og foreløpig siste, kan kalles «drømmestykker». Det realistiske preget fra den andre epoken forsvinner i stor grad, og det eksperimentelle med tid og rom fra de tidlige stykkene tas opp igjen og videreutvikles.

Fosse har en evne til å skape delte meninger. Resepsjonen er ofte polarisert. Noen liker tekstene hans, mens andre ikke kan fordra dem. På 1990-tallet sto etterlysningen etter en ny, stor norsk samtidsdramatiker sterkt, og i Europa (spesielt Tyskland) var behovet for et paradigmeskifte sterkt (Bordemann 2009: 48). Det tyske tidsskriftet *Theater Heute* kåret ham til årets dramatiker i 2001, og det norske anmelderkorpset skrev stadig oftere om fosseoppsetninger her hjemme utover i det samme tiåret. Dette forholdet mellom det norske og det tyske behovet gjorde, i følge Bordemann, sitt til at hans berømmelse økte: Mens norske aviser ble imponert over Fosses mottagelse i utlandet, ble det i tyskspråklige artikler fokusert på at han her hjemme ble feiret «som den nye Ibsen»<sup>2</sup>. Bordemann påpeker hvordan «gjennombruddet i det tyskspråklige utlandet eller det norske hjemlandet blir et viktig punkt og kvalitetskriterium i seg selv, og det brukes om og om igjen i norske og tyske artikler». Men de går ikke i dybden. Stykkene drøftes gjerne, men «når det kommer til teaterstykkene hans, møtes de med en langt mer skeptisk holdning. [...] Fosses stykker beskrives ofte som «gammeldags», samtidig som man så inderlig ønsker å tillegge ham fornyende kraft og originalitet.» (Bordemann 2009: 48–49).

Fosse blir altså tidlig gitt en sentral, men problematisk, posisjon som dramatiker, både i hjemlandet og i utlandet. Det forfattes mange anmeldere og artikler, men generelt for disse er at de i all hovedsak ikke gjør annet enn å pirke i overflaten. Det er, ikke overraskende, de samme elementene som går igjen: Fosse som skriver om stillhet, taushet, lengsel, døden, vestlandslandskap og kjærligheten. Bordemann kaller slagordene av typen «ny nordisk lakoni» og lovprisningen av Fosses tekster «for igjen å konsentrere seg om «det vesentlige»: «Tilbake til grunnelementene, til basisen» som lite meningsfulle (Bordemann 2008: 50). I lengden sier dette svært lite om hva det er med denne dramatikken som gjør at den fortjener den plassen den er gitt. Bordemann fortsetter:

---

<sup>2</sup> Fosse selv sier derimot at sammenligningen mellom ham selv og Henrik Ibsen er dårlig gjort – både for Fosse og for Ibsen. At det finnes sammenfallende trekk er så, og Fosse har på oppfordring basert enkelte av sine stykker på Ibsen. Ibsens *Brand* var utgangspunkt for Fosses *Barnet* (1996) (Seiness 2009: 156-157), men *Barnet* er allikevel et Fossestykke. Hans *Suzannah* er historien om Ibsens kone. Disse koblingene er forøvrig gjort på oppfordring, og ikke på Fosses eget initiativ. Linjene til Ibsens liv og stykker er gjort subtilt og i stor grad indirekte. Man kan kanskje si at det heller ligger der som en inngangsport, mer enn at det er «basert på».

Materialet mitt viser at mange anmelderes «grammatisk tenkning [...] handling/etterligning» (Lehmann) medfører at oppmerksomheten deres klart favoriserer stykkets mimetiske kvaliteter i sine omtaler: gjenkjennelige karakterer, en forståelig handling (utvikling) og en dramatisk struktur i tråd med tradisjonell dramatik (Bordemann 2008: 53).

Man holder seg altså til det man har et språk og en mulighet til å snakke om, og nøyer seg med å si «de store spørsmålene», heller enn å si hvordan og hvorfor stykket dreier seg om disse store spørsmålene. For det er nettopp der motstanden i stykkene befinner seg, og det problematiske ligger i hvordan man skal forholde seg til møtet med den. Det er i dette området jeg vil utforske Fosse, utenfor det mimetiske.

Det finnes ikke et mangfold av akademisk forskning på Fosse, og mye av det som går i dybden er hovedfagsavhandlinger og masteroppgaver. Jeg vil i min oppgave diskutere en hovedfagsavhandling fra Universitetet i Bergen, Anne Elise Winterhus (2008). Av andre kan man nevne Synnøve Vindheim Svardal (2008), som gjør en lesning av prosateksten *Det er Ales* med fokus på repetisjon og gjentakelse. Kristian Lykkeslet Strømskag har skrevet en masteroppgave i nordisk litteratur ved UiO (2005), hvor han gjør en postfenomenologisk lesning av *Nokon kjem til å komme*. Der han har en teoretisk innfallsvinkel for å si noe generelt om dramaturgien har jeg nærlesning som min metode, for å kunne nå frem til og si noe om det ligger dypt nede i tekstene. Sånn sett forholder vi oss svært forskjellig til den samme teksten, men han har en fin betraktning i sine avsluttende ord: Begrunnelsen for behovet som merkelapper av typen «postfenomenolog» og «dekonstruktør» grunner i tanken om at Fosses tekster «ikke først og fremst er koblet til verden, men, som Fosse selv uttrykker det, selv er en verden» (Strømskag 2005: 80).

Fra teaterets side er naturligvis interessen for og nysgjerrigheten rettet mot Jon Fosse stor. Norge hadde lenge ønsket seg en ny «nasjonaldramatiker». I anledning hans 50-årsdag<sup>3</sup> i 2009 samlet *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*<sup>4</sup> en rekke artikler (opprinnelig holdt som foredrag under Festspillene i Bergen). Til tross for at det er interessante artikler, sier de stort det samme: «Hvis du forsøker å forklare det [særegne], vil du redusere det. Det øyeblikket du begynner å snakke om det, forsvinner det eller blir til noe annet» (Eirik Stubø (i referat fra Festspillene) Silje Vestvik og Therese Bjørneboe, NSTT 2009: 8). Diskusjonen<sup>5</sup> mellom teaterfolkene Kai Johnsen,

---

<sup>3</sup> Oppmerksomheten rundt Fosses femtiårsdag er i seg selv kuriøs: Hvor ofte skjer det i lille Norge at en nålevende forfatter får et jubileumsår av denne størrelsen? Festspillene i Bergen hadde Fosseår, det ble utgitt en biografibok på Samlaget (Cecilie Seiness), og det var å lese om Fosse i de fleste tidsskrifter som beskjeftiger seg med teater og/eller litteratur. Personen Fosse har fått gjennomgående stor oppmerksomhet, både på grunn av sin virksomhet som essayist, og fordi han fremstår som en mystisk og tilbaketrukket forfatter.

<sup>4</sup> Heretter omtalt som NSTT.

<sup>5</sup> Samtlige påfølgende sitater fra nevnte personer er fra NSTT #2–3/2009 ss 9–11.

Thomas Oberender, Niels Lehmann, Suzanne Bordermann, Vinent Rafis og Leif Zern beveger seg gjennom og tangerer samtlige punkter man finner igjen i den brede fosseresepsjonen. Thomas Oberender sier, «Jeg vil si at Fosses stykker er veldig sterke fordi de – i likhet med alle drama – konfronterer menneskets dødelighet». Niels Lehmann påpeker hvordan Fosse er oppriktig interessert i det egentlige dramatiske temaet, «nemlig interaksjon. Det dreier seg ikke om subjektets sannhet, eller mangel på sannhet, eller det ene subjektets hemmeligheter. Men om hva som skjer i interaksjonen mellom flere subjekter som bærer på hemmeligheter fra fortiden». Lehmann påstår også at Fosse avviser Samuel Becketts etterhvert så kjente *nullpunkt*, fordi han har tilstrekkelig mye fortelling til at stykkene forblir dramatiske. De forsvinner ikke over i et ingenting. Leif Zern er en av de få som har skrevet en større arbeid på Fosses dramatikk, *Det lysande mørkret* (2005). I denne diskusjonen, som i boken, mener han at Fosse befinner seg både i en romantisk og i en modernistisk tradisjon, fordi han er opptatt av motpolene nihilisme og mystikk. Thomas Oberender fokuserer på struktur: «Fosses kunnskap er en kunnskap om strukturer. Man kan ikke sitere en replikk for å gi inntrykk av hva stykkene hans handler om. [...] Fordi mesteparten av det de sier, fortelles uten ord, eller i momenter mellom ordene. Og slik begynner han å få tausheten til å tale». Vincent Rafis har sett at «han (Fosse) gir oss tilbake en bevissthet om tid, som ikke glemmer minnet, og ikke glemmer tiden som går».

Denne diskusjonen har riktignok som et av sine hovedfokus hvordan oppsetninger av fossestykker lar seg gjennomføre, men man kan gjenfinne den litteraturvitenskapelige resepsjonens hovedelementer. Espen Stuelands essaysamling *Å erstatte lykke med eit komma* (1996) er, i likhet med flere, opptatt av det språklige særpreget hos Fosse. Han legger hovedpunktet på *cesuren*, pausen, som et viktig meningsskapende element både i Fosses dikt og dramatikk. Anne Elise Winterhus leverte i 2000 sin hovedfagsavhandling om Jon Fosses dramatikk, trolig en av de tidligste som tar for seg et større tekstkorpus. I sin innledning påpeker hun hvordan Ole Karlsen (2000) står for den mest omfattende analysen av gjentakelsene (til da), og at han studerer hvordan den repeterende skrivemåten i romanen *Naustet* fungerer både helhetlig og på ulike tekstnivå: «Karlsen viser korleis repitisjonane peikar både mot ein skrifttematikk og ein tilhøyrande eksistensiell problematikk» (Winterhus 2000: 8).

Koblingen av og forholdet mellom Fosses språktematikk (hva språket kan og ikke kan uttrykke) er det feltet de fleste som interesserer seg for Fosse fokuserer på, og gjerne hvordan denne problematikken kan trekkes i religiøs retning. Fosse er selv opptatt av denne vinklinga i sine essaysamlinger. Zern tangerer også dette i sin bok. Stueland reserverer seg derimot for å dra

forståelsen av Fosse for langt i retning religion, da han mener det er avgrensende å reservere erfaringa av tomheit og at sjølvvet blir viska ut i det religiøse (Winterhus 2000: 9).

## 1.2 Mitt utgangspunkt

For min del kan den motstanden som Fosses dramatikkk gir meg, ikke forstås som noe annet enn en nysgjerrighet. Det lar seg ikke gjøre å snu ryggen til og la det være – det *må* utforskes videre. Mitt hovedelement har derfor ikke hovedsaklig vært hans språktematikkk eller mulige religiøse/mystiske koblinger, selv om jeg uungåelig kommer innom det. La meg understreke at dette definitivt er både vesentlig og interessant i Fossedramatikken, til tross for at det ikke er det som er mitt hovedsaklige interessefelt i denne oppgaven. Mitt fokus ligger snarere på det som man kan si ligger *mellom* språkbruken og det religiøse aspektet hos Fosse. Jeg har, med utgangspunkt i tre tekster gjort en nærlesning av to elementer: tiden og døden. Grunnlaget for dette baserer seg på at begge disse er komponenter i alle de store spørsmålene som en tilnærmet samlet fosseresepsjon mener at forfatteren og tekstene stiller, uten at det diskuteres *hva det er* med disse elementene som gjør at stykket ender opp med å fordre de store spørsmålene. Fosses språk er det naturlige steder hvor denne nærlesningen kan la seg gjøre, og (forhåpentligvis) kan det fungere som et ledd i en lesning av dramatikken som religiøst/mystisk motivert. Jeg utforsker hvordan tiden og døden fungerer som selvstendige komponenter, og hvordan de fungerer i forhold til hverandre. Tiden og døden er uløselig knyttet sammen i disse tekstene, de er avhengig av hverandre samtidig som de bygger hverandre opp. Tilsammen utgjør de en enhet som både gir problemer, og som bidrar til en dypere forståelse av disse dramatekstene. Mot slutten av oppgaven infører jeg derfor et nytt begrep, «dødstid», for å beskrive denne spenningen.

Seleksjonen av tekster er gjort basert på to valg: For å kunne vise en utvikling i hvordan tiden og døden utarter seg i fossestykkene må de utvalgte tekstene ha avstand til hverandre i utgivelsestid. For det andre er disse tre tekstene i tilstrekkelig grad forskjellig, slik at det lar seg gjøre å snakke om *forskjellige former for død*.

Kapittel 2 inneholder en nærlesning av Fosses første teatertekst, *Nokon kjem til å komme* (1992) som utforsker forholdet mellom innside/utside, horisontalt/vertikalt og Han/Ho, og hvordan vekslinger i disse påvirker hvordan døden utvikler og utarter seg i stykket. Jeg leser teksten i dialog med en hovedfagsavhandling av Anne Elise Winterhus (2000), og hennes lesning av *Og aldri skal vi skiljast* (1993). Det er i diskusjonen med Winterhus at tidsaspektet i dette stykket undersøkes grundig. I dette kapitlet utvikler jeg også grunnlaget for hvordan og hvorfor jeg mener Fosses dramatikkk må leses på egne premisser for å muliggjøre tekstens potensiale.

Kapittel 3 tar for seg *Draum om hausten* (1999), med en detaljert nærlesning av tidsaspektet. Her har jeg en teori om hvordan Fosse tar avstand fra en ordinær tidsforståelse, og hevder at det i *Draum om hausten* finnes seks forskjellige nåtider, og at dette ikke dreier seg om verken en drøm eller kun diskronologi. Jeg skriver også om hvordan rommet, i tillegg til tiden, er annerledes her enn i *Nokon kjem til å komme*. Det skjer en utvikling og eksperimentering av både tid og rom i seg selv, og forholdet disse i mellom.

Kapittel 4 er en lesning av *Eg er vinden* (2008). Her ser jeg på hvordan både tiden og døden har blitt oppløst i så stor grad at de ikke lenger er tilsteværende; at det eneste som finnes er evighet og dødstid. Her utforsker jeg også hvordan Fosse avindividualiserer karakterene sine, og hva dette har å si for tiden.

I Kapittel 5 utdyper jeg påstanden om forskjellige former for død og forskjellige former for tid. I tillegg introduserer jeg begrepet «dødstid», som kan brukes i og om alle tre stykkene, men med et forskjellig innhold. Jeg mener at Fosse operer med en dødstid som en egen, ny, type tid, en tid vi i utgangspunktet ikke har tilgang til fordi vi som levende ikke kan erfare døden over tid. Det er en fysisk umulighet. Samtidig utfordres forståelsen av dødskonseptet. I dette kapittelet går jeg inn i en diskusjon med filosofen Simon Critchley, om mening, meningsproduksjon og hvordan Fosses tekster har et representasjonsproblem. Det som startes i kapittel 2 om tekstens meningspotensiale tas opp her, og utvikles til en forståelse av meningsproduksjon som en relasjon mellom teksten og leseren.

I direkte sitater fra disse tre stykkene vil jeg bruke forkortelsene NKK (*Nokon kjem til å komme*), DH (*Draum om hausten*) og EV (*Eg er vinden*) etter første fullstendige sitering.

## Kapittel 2. «Åleine i kvarandre» *Nokon kjem til å komme* (1992)

### 2.1 Den tidlige Fosse

Anne Elise Winterhus leverte i 2000 sin hovedfagsavhandling ved Nordisk Institutt ved Universitetet i Bergen om Jon Fosses dramatikk, *Det forlegne mennesket i det forlegne språket*. Hun tar for seg hele ni dramastykker i en breddeanalyse av Fosses dramatiske diktning. Hennes hovedformål er å vise hvordan Fosse reflekterer over språket, og samtidig over eksistensiell tematikk, og hvordan disse to fenomene både bygger og utfordrer hverandre (Winterhus 2000: 88). Jeg vil i min analyse av *Nokon kjem til å komme* diskutere noen av hennes momenter fra analysen av *Og aldri skal vi skiljast*, hovedsaklig tidsperspektivet.

Motivet for å lese *Nokon kjem til å komme* i en diskusjon med nettopp Winterhus er todelt: For det første har Winterhus flere gode poenger når det gjelder Fosses stil, og jeg kan bruke hennes lesning av forholdet mellom innhold og språk som utgangspunkt til min videre tolkning. Videre er jeg tildels uenig med henne på de punktene som direkte gjelder mitt eget prosjekt. Winterhus gjør seg opp en forståelse av tidsbruken i *Og aldri skal vi skiljast* som skiller seg fra min egen. Å bruke dette som et utgangspunkt for min egen grunddiskusjon av tidskonseptet i samtlige stykker som inngår i mitt prosjekt, blir dermed gunstig for at mine egne meninger om tidsbruken skal komme tydelig frem og bli konkretisert. Det er også en relevant faktor at hennes hovedutvalg av tekster er nærme *Nokon kjem til å komme* i publikasjonsår, hvilket er vesentlig for at diskusjonen skal kunne bidra til å vise en utvikling i hvordan Fosse behandler begrepet *tid*. Hovedformålet med å gjøre en diskusjon med Winterhus' nærlesning er å løfte diskusjonen et nivå ut fra tekstene, og la det bli en diskusjon om tiden som tematikk, og hvordan den forstås forskjellig.

Det er i *Og aldri skal vi skiljast* Fosse først viser en annen tilnærming til og forsøk på en ny bruk av *tiden*, som blir tatt opp igjen og videreutviklet senere, både i *Ein sommars dag* (1998), kanskje spesielt i *Draum om hausten* (1999), *Skuggar* (2006) og *Eg er vinden* (2008). Det kan se ut som at dette har vært en prosess over en tiårsperiode, det å utvikle og spisse denne tidsforståelsen, og det blir gjort «skarper» for hvert stykke. Denne utviklingen er interessant for forståelsen av både tiden og døden, og det er derfor relevant å ta med Winterhus' diskusjon om tiden i *Og aldri skal vi skiljast*.

Grunnen til at jeg har valgt å se på *Nokon kjem til å komme* i sammenheng med *Draum om hausten* og *Eg er vinden* er nettopp fordi det skiller seg ut. Om jeg utelukkende skulle sett på stykker med diskronologisk tid, ville *Og aldri skal vi skiljast* vært et naturlig sted å starte. Men å se



på *Nokon kjem til å komme* først, vil gi et stabilt utgangspunkt, en grunnlinje hvor basiskategoriene tid, sted og død er faste, for så å se endringer ut fra dette. En grunnlinje som samtidig er starten av Fosses dramatiske forfatterskap. Det er en vesentlig del av erfaringen av både tid og død, at de forandrer seg underveis. Fosseregissøren Kai Johnsen sier om disse to første stykkene at han plasserer dem i «dette såret mellom tid og handling», og at gjennom dette grepet «skaper et utgangspunkt for en avansert utvikling av sin dramatiske praksis som gir teatret motstand, men som samtidig iscenesetter komplekse språklige og fysiske relasjoner på grensen mot det subtile» (Johnsen 2000: 30).

I *Og aldri skal vi skiljast* prøver Fosse ut konseptet med flere tidstilstander. Stykket handler om en kvinne som sitter hjemme og venter på mannen sin. Når han ankommer leiligheten, har han med seg ei yngre jente. Til tross for at disse tre tilsynelatende befinner seg i samme rom, er det en hel verden mellom dem; mannen og jenta ser ikke kvinnen, men de ser bordet hun har dekket og drikker av vinflasken hun har åpnet. I enkelte momenter kan det se ut som at mannens dialog er rettet både mot kvinnen og mot jenta, som om han befinner seg i en mellomtilstand mellom disse to.

Winterhus' grunntematikk er møtet mellom mann og kvinne, og at de øvrige tematiske elementene er basert på og har en sammenheng med dette. Jeg vil heller påstå at møtet mellom mann og kvinne er inngangsporten til hvordan de *egentlige* temaene blir iscenesatt; altså at «de store spørsmålene» om for eksempel liv og død blir iscenesatt gjennom mellommenneskelige relasjoner, fordi det da vil være gjenkjennelig og håndterbart. At stykkene tematiserer «det store» og «det ubegripelige» ved vår tilværelse gjennom det kjente og det etablerte, som vi allerede har et språk til. Lesere kan relatere til mellommenneskelige forhold, til sjalusi, til det problematiske i å kommunisere. Uten dette grunnlaget ville stykkene mistet sin gjenkjennelsesverdi, og dermed også sin formidlingsevne, i forsøket på å si noe om det som ligger utenfor vårt faste og kjente.

## **2.2 «Her i dette huset»**

Fosses første dramatekst, *Nokon kjem til å komme*, har i motsetning til *Og aldri skal vi skiljast* en likefrem og kronologisk tid. Det handler om mannen og kvinnen som endelig skal flytte ut til huset sitt, fjernt fra by og larm, men deres tosomhet blir fort forstyrret av en nabomann. Tingene til den forrige huseierens, nabomannens avdøde bestemor, står igjen i huset. Karakterene befinner seg rent fysisk i den samme tiden og på det samme stedet.

Stykkets sidetekst starter med å fortelle hvor vi befinner oss, og som i et typisk Fossestykke befinner vi oss ved havet. Et navnløst sted, et gammelt og forfallent hus, øde beliggenhet, ved havet. Vi møter to av stykkets tre karakterer, Ho og Han, hvor mannen blir illustrert som litt fyldig

femtiåring med langsomme bevegelser, men flakkende øyne. Ho er tjue år yngre, høy og kraftig, med barnslige gester (en beskrivelse jeg assosierer med kjappe og kvikke bevegelser – altså mannens motsetning). De leier hverandre i hendene, og beundrer sitt nye hjem, det værbitte huset, tilsynelatende fornøyde med tilværelsen.

Det typiske, gjentakende Fossespråket gjør seg gjeldene allerede på de første sidene. Korte setninger, fåstavelser ord, gjentakende ord som til slutt høres ut som malende, kverne ringvirkninger, repetisjoner som får sin mening gjennom det messende. Det er Han som først sier ordene som vil bli gjentatt i det uendelige: «Du og eg åleine», for Ho tar over:

Ikkje berre åleine  
men åleine saman  
*Ho ser han opp i ansiktet*  
Huset vårt  
i dette huset skal vere saman  
du og eg  
åleine saman (Fosse 2004: 12).

Og ingen skal komme. De etablerer en treenighet; Ho, Han og Huset, som skal være sammen utenfor samfunnet, det foregår en isoleringsprosess.

Winterhus og jeg har forskjellig forståelse av hvem som inngår i en enhet: Winterhus etablerer begrepet «dyade» om forholdet mellom Han og Ho. I kapittelet «Kjærleikens vilkår» (s. 56) hevder Winterhus at det ofte er friksjonen mellom dyaden og triaden som utgjør en hovedkonflikt. Winterhus leser en dyade som involverer kun levende mennesker, mens jeg leser en enhet som også inkluderer materielle gjenstander; i *Nokon kjem til å komme* er den tredje gjenstanden huset og egenskapene det allerede har, samt den betydningen paret på forhånd har tillagt stedet. I min lesning eksisterer det aldri «bare» en tosomhet, fordi denne tredjeparten er livsnødvendig for at de to første skal fungere sammen. Handlingen å gå inn i huset er deres endelige mål; det er her ønsket om og behovet for trygghet skal kunne utfolde seg, de har kommet frem til deres holdepunkt. I min tolkning av dette stykket er det altså triaden som både er det trygge utgangspunktet og målet, ikke dyaden, for å bruke Winterhus' begrepspar.

Karakterene i *Nokon kjem til å komme* har et intenst ønske om å verne seg mot det som finnes på «utsiden» av den verdenen de nå befinner seg i, som de har oppsøkt, kjøpt og betalt huset, i det som virker som et forsøk på å redde et forhold som, «utenfor», ville gått i oppløsning av en intens, og gjensidig, sjalusi. De menneskelige egenskapene står sterkt i dette stykket, og det er på den måten koblet til «familiedramaene» som kommer etter. Personene blir i dette stykket psykologisert i større grad enn hva de gjør i *Draum om hausten* og *Eg er vinden*. Dette gjør stykket

lettere tilgjengelig og mer «lesbart» – det er gjenkjennelig, det er egenskaper og følelser vi som leser eller ser selv innehar.

I lesningen av *Nokon kjem til å komme* er det i mye større grad en faktisk utside, enn hva det er i de senere stykkene. Det er en tydeligere ankomst fra utsiden til innsiden, og det er i all hovedsak paret selv som har *valgt* å være der de nå er. Dette er spesielt for dette stykket i forhold til *Draum om hausten* og *Eg er vinden*, hvor karakterene i større grad synes malplassert, eller «bare er der», uten noen uttalt intensjon om verken å være der eller ikke være der. Denne bevisstheten hos karakterene gjør dem i større grad *humaniserte* – og vi, som leser, får dermed en nøkkel for relasjon og gjenkjennelse.

Det er Ho som først innser, og sier, det paradoksale i situasjonen: Man er aldri så langt unna andre mennesker, at man aldri vil møte dem.

For nokon kjem til å komme  
det er så audt her  
at nokon kjem til å komme (NKK: 13)

Nettopp fordi det er så øde, vil det komme noen, og denne noen, vil, kan det virke som, være avgjørende for muligheten til ro. Hennes bekymring øker, hun ser for seg høsten, mørket, havet, bølgene, vinden gjennom veggene, og det skjer et skifte i stemningen: fra å se lyst på tilværelsen med bare de to i huset, blir det plutselig negativt ladd, hun blir bekymret, og tvilen har fått feste:

Eit hav som går kvitt og svart  
og berre deg og meg  
her i dette huset  
å langt fra folk

[...]

Det var jo ikkje alle folk  
Berre nokre folk  
var det jo (NKK: 14-15)

Karakterene står plassert midt i en tidsstrøm, hvor det er umulig å verne seg mot både fortid og fremtid. Uansett hvor isolert du velger å bosette deg, vil ikke relasjoner og minner forsvinne. Dette blir tydelig for kvinnen idet hun begynner å reflektere omkring avstanden som oppstår mellom deres frivillige isolasjon og «dei andre»:

Vil ikkje dei andre  
uansett vere der  
Kan ein reise bort frå alle dei andre  
Er ikkje det farleg (NKK: 15)

I hennes observasjon av og refleksjon omkring det veldige havet, antydes det i sammenheng at det kanskje ikke allikevel er utelukkende positivt å være bare de to i huset:

tenk korleis det blir om hausten  
i mørkret  
med regnet og mørkret  
Eit hav som går kvitt og svart  
og berre deg og meg  
her i dette huset  
og så langt frå folk (NKK: 14)

Det etableres innledningsvis en trygg innside og en usikker utside: Huset fungerer som en trygghetsfaktor, det endelige målet hvor de har mulighet til å være bare de to, «åleine i kvarandre», og at dette skal være deres, helt udramatisk, til tross for dets værbitthet. Havet er motsetningen: usikkert, rammeløst, uendelig og buldrende, vakkert. Men dette forholdet endrer seg utover i teksten, i takt med endringene i forholdet mellom Ho og Han.

Grunnen til at paret har bosatt seg øde, kommer med små hint.

Det er jo dei andre  
alle dei andre  
som drar oss bort ifrå kvarandre (NKK: 15)

Etterhvert endrer Ho angsten for at «nokon kjem til å komme» til «*ho* kjem til å komme» (NKK: 26, min utheving). På disse ti sidene skjer det en intens opptrapping av angsten for at noen kommer til å komme, parets reaksjon på fenomenet og for hva slags konsekvenser dette vil gi. Karakterene prøver å etablere en tilværelse i et slags ikke-sted, som verken forholder seg til tid eller rom, fortid eller fremtid, sosiale forhold og andre mennesker. Tanker om hva som potensielt kan skje er hele tiden mer tilstedeværende og gyldigere enn hva som faktisk skjer, der og da eller her og nå, og jo mer tankene spinner på disse mulighetene, eller fantasiene, desto mer intens blir samtalen dem i mellom. Den første harmonien oppløses i uro og usikkerhet. I denne sammenhengen er det interessant å se hvordan språket følger disharmonien: Den språklige utformingen rommer repetativt språk i større grad, og ordene som gjentas endrer seg fra å være rolige og harmoniske av typen «åleine», «du og jeg», «saman» og «kvarandre», til ord *utenfor* roen: «nokon», «*ho*», «kjem», «døra». Det er ofte flere hendelser i handlingen og/eller i teksten som fungerer i par: som nevnt tidligere endres forholdet mellom innside/utside og trygghet/fare i takt med at parets forhold blir vanskeligere. Her ser man at stykkets språk også endrer seg, ikke bare deres dialog, men i sin helhet. Samtidig trappes tidslinjene i argumentasjonen opp: Der hvor stykkets begynnelse uttrykker

deres beslutning om å flytte som oppfylt, «No er vi komne til huset vårt», endres det nå med et behov om å legitimere beslutningen og tviholde på den:

Vi bestemte oss for det  
og så gjorde vi det  
Og no er vi her  
Det er vi som skal bo i huset no (NKK: 19)

Det samme mønsteret gjentar seg flere ganger:

Nokon kjem til å komme  
Eg veit at nokon er her  
Og nokon kjem til å komme  
Eg veit at nokon kjem til å komme (NKK: 21)

Språket og handlingen påvirker hverandre gjensidig, som Winterhus utdyper i sin avhandling. Det er ikke slik at språket følger handlingen eller handlingen følger språket; de er uløselig knyttet sammen, og vil derfor både bygge hverandre opp, og rive hverandre ned. Når intensiteten på den ene siden øker vil det også gjøre det på den andre, og motsatt: når tryggheten senere kollapser gjør også språket det. Winterhus skriver om *Og aldri skal vi skiljast* at gjentakelsene gir teksten et musikalsk preg, og at teksten på mange måter kan oppleves som *ordmusikk*. Dette gjelder også for *Nokon kjem til å komme*, og for å si det med Winterhus' ord: «Språket fungerer som klang, toneleie, rytme og tempo slik at det nærmar seg noko abstrakt, samtidig som det er noko materielt eller kroppsleg konkret» (Winterhus 2000: 35).

I klartekst blir det sagt hvorfor det er viktig for dem å være alene: Forholdet dem i mellom vil rakne om det er andre mennesker i hverdagslivet deres. Fornemmelsen om at det en gang har vært en tredjepart inkludert i deres kjærlighetsforhold, tar form, og mens Ho insisterer på at noen, eller *ho*, kommer til å komme og ikke la dem få være i fred sammen, prøver Han og roe henne ned. Det synes altså her som om hun (hvis noen) er den hysteriske parten, mens han er rolig og kalkulerende. Denne oppbyggingen legger grunnlaget for det som skjer i de senere avsnittene, og vendepunktet kommer når Han fra å gjenta «ingen kjem til å komme» plutselig bryter seg av, blir fortvilet og redd, og heller spør «Kven kjem til å komme». Kvinnens neste replikk blir avgjørende for teksten videre:

Eg veit vel berre  
at nokon kjem til å komme  
Og du vil jo òg at nokon  
skal komme  
Du vil heller vere saman  
Med andre enn med meg  
Nokon kjem til å komme

går vi inn kjem nokon  
til å banke på døra  
Banke og banke på døra  
Nokon kjem til å banke på døra  
kjem til å banke og banke på døra  
og ikkje gi seg  
berre banke  
Med ein gong vi er komne inn i huset  
kjem nokon til å komme (NKK: 26)

Det mest interessante ved dette utdraget, er hvordan huset (i form av døra) får en annen betydning enn hva det tidligere har hatt. Tryggheten huset har representert i treenigheten dem i mellom blir forandret til noe ustabil: Hun legger det nærmest som et premiss at om de går inn, så vil noen banke på døra; så fort vi har gått inn i huset vårt, kommer noen til å komme, og vi vet, fra tidligere, at så fort noen kommer, så *vil noe skje*, og det vil få konsekvenser. Igjen befinner karakterene seg i en virkelighet som ikke enda eksisterer, som er potensiell, mulig – og dermed potensielt fraværende, men det hendelsesløse er ikke et alternativ. Det dramatiske oppstår omkring et ubestemmelig punkt som skifter både vinkel og mening, samtidig som det er et fravær av klare alternativer: det er som om det bare finnes én mulig retning situasjonen kan ta. Igjen ser vi hvordan språket og narrasjonen følger hverandre. Intensiteten i ordet «døra» erstattes med «kjem», en handling, og de korte, malende ordene blir oppkvernet, mister sin referensialitet og blir kun et omriss, nærmest maniske og suggerende (mine merknader):

HO  
Eg veit at nokon kjem  
Eg kjenner det vel på meg  
Det er så audt her  
At nokon kjem til å **komme**  
Nokon kjem  
Eg veit at nokon kjem til å **komme**

HAN  
Nei ingen **kjem**  
Ingen **kjem** til å **komme**

HO  
Nokon kjem jo alltid  
Nokon kjem  
Ho **kjem**  
Ho **kjem** og  
Set seg ned  
[...]  
Nokon kjem til å **komme**  
Ho **kjem** til å **komme**  
Og eg klarer ikkje at nokon kjem  
Og ho **kjem** til å **komme** (NKK: 25-26)

Her blir poenget mitt tydelig: Når usikkerheten blir et faktum blir språket også rotete, nesten manisk, og gjentakende til en grad hvor det mister betydning istedet for å være rasjonelt og logisk. Det har i aller høyeste grad fortsatt en rytme, men det har ikke lenger en mening som ligger i språket. Meningen har forflyttet seg over i det rytmiske, og gjentakelsene viser frustrasjonen til kvinnen, men gjennom det abstrakte som språket har flyttet seg inn i, og ikke via det rent *ordlige*<sup>6</sup>.

På samme måte som karakterene står plassert i en tidsstrøm som ikke lar seg verken hindre eller stoppe, får teksten dermed en «rullende» dimensjon, som gjør det vanskelig, noen ganger umulig, å sette fingeren på et spesielt punkt hvor det *skjer noe*. I denne flyten av ord skjer det bevegelser som i utdragene over, i en form for iscenesettelse av språket hvor det blir *til noe annet* enn hva som konkret finnes av ordsammensetninger. Opptakten til et sjalusidrama ligger også her, i denne vekslinga mellom Ho og Han som den hysteriske og den beroligende.

### 2.3 *Nokon kommer*

I stykkets andre del introduseres den tredje, og siste, karakteren, *Mannen*. Dette er personen paret har kjøpt huset av, og han er stolt over å ha fått solgt dette falleferdige huset, og har ingenting i mot å nevne at det deres penger som nå gjør han til en holden mann. Allerede på de første sidene bidrar mannen til å forstyrre enheten Ho–Han–Huset, selv om dette kanskje ikke er intensjonelt. Måten Fosse lar Mannen gjenta ordene «eg» og «huset» gjør at det opprettes en ubrytelig sammenheng mellom disse, og dermed har Mannen invadert forholdet Ho–Han–Huset, som nå er blitt til Ho–Han–Huset–Mannen; en konstellasjon som, basert på parets frykt for at noen skal komme, umuliggjør roen og harmonien dem i mellom, og som konsekvens skjer nettopp det paret frykter: Noen kommer, og denne *noen* forårsaker en ubalanse som truer tryggheten.

Tekstens repeterende ordbruk er fortsatt sentral i lesningen av stykket, samtidig som sideteksten og scenehenvisningene i denne delen rommer flere og viktigere tolkningsnøkler enn hva del I gjør. Ho og Mannen har en samtale mens Han, tilfeldigvis, befinner seg et annet sted på eiendommen, men allikevel nærme nok til å overhøre samtalen. Kanskje hun først og fremst oppretholder samtalen av ren høflighet – han er tross alt husets tidligere eier og deres eneste nabo:

---

<sup>6</sup> Her kan det også brukes «semantiske» istedet for «ordlige», men jeg mener det sistnevnte er en bedre beskrivelse. Om jeg hadde brukt semantisk hadde det kunnet blitt forstått som at meningen ikke lenger er i språket i det hele tatt, hvilket det er jo er. Derfor bruker jeg heller *ordlig* for å ta det ned helt på enkeltordsnivå. Det er fortsatt forholdet mellom språket og innholdet som er av betydning, men enkeltordets betydning er oppløst, det er rytmen og klangen i språket som bærer meningen her.

HO  
litt redd  
Du budde ikkje så langt herifrå  
*Ho ser mannen inn i auga*

MANNEN  
Nei  
ikkje så langt unna  
*Flørtande*  
Så vil

HO  
*Bryt han av*  
Nei  
nei (NKK: 34–35)

Vi forstår i neste avsnitt at Ho er bekymret og engstelig for Hans reaksjon på at hun har en samtale med den fremmede. Sidetekster som *nervøst* og *nøler* uttrykker at hun misliker situasjonen, og vi forstår hvorfor idet Han, etter at Mannen forsvinner fra tunet, skal gjennomgå hva som nettopp har skjedd, analysere, og legge føringer for hva han (ikke) så. Ut av dette kommer en anklage som det er vanskelig for å leseren å forstå hvor kommer fra:

HAN  
Han kom altså berre  
og sette seg  
*Liksom ironisk*  
Heilt sånn utan vidare kom han berre  
og sette seg ned  
på benken attmed deg  
*Ho ser stivt fremfor seg*  
Det var altså eit hemmeleg ønske  
som du sende ut  
No må du komme og setje deg  
tett attmed meg  
Du sa det altså  
utan å seie det  
slik du har for vane

HO  
Nei gi deg no  
Eg blir så redd (NKK: 37-38)

Dette representerer et vendepunkt i hvordan Han oppleves: Fra å være forespeilet som den rolige og fattede, men usikre, blir han her både desperat og sint, og beskyldningene, som virker bunnløse, hagler mot Ho. Hva som har blitt sett henger ikke nødvendigvis sammen med hvordan det ble opplevd på den andre siden av hushjørnet, og dette sinnet setter i gang en mistenksomhet, hvor kommer denne sjalusien fra? Dette, sett i sammenheng med kvinnens plutselige redsel for at *ho* skal komme – og dermed ødelegge alt – antyder at det finnes en vond og sår forhistorie for beslutningen om å flytte til det øde landskapet: De må være alene for å fungere sammen. Så langt kan jeg altså si meg enig i Winterhus' påstand om at det er forholdet mellom mann og kvinne som er Fosses



hovedtematikk. Jeg skal forsøke å vise hvordan dette mellommenneskelige forholdet fungerer som en port til forholdet mellom livet og døden, og hvordan døden som element og hendelse opptrer i *Nokon kjem til å komme*.

De er ikke lenger alene, Mannen har satt sitt merke på både huset og på kvinnen, og huset fungerer dermed ikke lenger som deres fristed, deres rekonvalens i den sosiale utkanten. Hans sinne går over i fortvilelse:

Eg vil ikkje bu her  
*fortvila*  
Eg vil ikkje vere her (NKK: 42)

Det kan virke som at han (nok en gang) blir rotløs. Han har ikke tilhørighet noe sted, og er oppriktig fortvila over hvordan de nå skal kunne sikre sitt ikke-sted i tidsstrømmen. Winterhus bruker begrepet «basiselementer» om rom og tid som grunnlag i sin dramatiske tolkning, som her kan forstås som at når de(t) blir gjort usikre, forsvinner tryggheten i teksten. Her er det det konkrete rommet som blir endret på. Avslutningvis i avsnittet gjør paret et forsøk på endelig å gjøre huset til deres, huset de enda ikke har vært på innsiden av. Det blir et antiklimaks når huset allikevel ikke har den funksjonen paret ønsket seg; en antydning gis i den siste scenehenvisningen:

HO  
*ser mot han*  
Du har vel nøkkelen  
*Han stansar, kjenner etter i lomma, nikkar. Han tar nøkkelen ut fra lomma. Dei går bort til ytterdøra. Han låser opp, opnar døra for henne. Ho går inn. Han går inn etter henne, let døra att etter seg, og det høyrst at han låser og kjenner etter om døra er låst, rister i døra* (NKK: 44)

Handlingen i å låse døra er relevant, både for forståelsen av Hans forventninger og av husets betydning. Døra blir det rent konkrete og fysiske skillet mellom hans kvinne og naboen (Mannen) og er av en art – det er han som har nøkkelen – som han kan kontrollere, i motsetning til hvordan Ho ser på Mannen, hvordan Mannen snakker til Ho, eller hva som kan skje om han er en tur utenfor tunet. Ved å låse dem begge inne i huset (et øde hus blir sjeldent låst fra innsiden), viser han et kontrollbehov kombinert med en forutrettet angst. Friheten huset ved havet skulle gi dem har feilet, allerede før de har fått muligheten til å bosette seg der, og husets innside vil dermed formes av det som først har skjedd på utsiden.

I *Og aldri skal vi skiljast* har også husvegger en viktig funksjon. Der fungerer dører og vegger som adskillelse og som en «buffer» for de forskjellige tidene (Winterhus 2000: 25–26). Som jeg også kommer inn på senere forsvinner dette i senere stykker, men i disse to er det materielle

svært tilstedeværende som hjelpemiddel for å tematisere og synliggjøre det underliggende i forholdet mellom menneskene. I *..skiljast* blir det som om det eksisterer forskjellige tider på forskjellige sider av veggen. I *Nokon kjem til å komme* er den låste døra en falsk trygghet for å verne seg mot utsiden.

## 2.3 Innsirkling

Det er ikke før i stykkets tredje del at paret befinner seg på innsiden av sitt nye hjem. Igjen begynner paret med den messende og repeterende samtalen.

For no er vi i huset vårt  
Og her skal berre vi to vere saman  
her skal vi to vere saman  
åleine saman  
åleine i kvarandre  
Og hit skal ingen komme (NKK: 45)

Både samtalen og dens tema begynner å ta form som et mantra, som tas frem ved behov; som for å roe ned både seg selv og den andre blir forholdet dem i mellom gang på gang bekreftet, «Ja berre vi to saman». Det er ikke, og vil ikke, bli plass til en tredjepart. Men Mannen tar tydeligvis ikke hintet om at paret vil være alene (eller, om han gjør det, så ignorerer han signalene). Underveis i hennes monolog oppfatter Han igjen bevegelser utenfor huset, og atter en gang blir hennes forslag om å gå ut for å se hvem det er, oppfattet som et initiativ til avskjed.

HO  
Vil du at eg skal gå ut og sjå etter  
Sjå om han er der  
*Han ser fortvila mot henne, redd i auga*

HAN  
Nei  
*Ho ser ned. Oppgitt*  
Vil du berre treffe han  
Vil du ikkje vere saman  
med meg  
vil du berre treffe han

HO  
*Litt redd*  
Ikkje tull deg  
då  
*Pause (NKK: 49)*

Det er vanskelig å følge med i logikken: Han blir engstelig for at det er noen på utsiden, og som en konsekvens av hennes tilbud om å gå ut og sjekke hva det er, blir hun konfrontert med det grunnleggende og eksistensielle spørsmålet om hva hun vil med ham. Sideteksten viser oss at han er fortvilet og redd, mens hun på sin side er oppgitt og redd. De tilfører hverandres situasjon og

opplevelse negativ stemning, selv om initiativet og utgangspunktet er velment. Det er en diskommunikativ skjevhet mellom personene, og spørsmålet man sitter igjen med dreier seg omkring hva som har forårsaket denne spenningen. Ligger dette i personenes natur, eller har det noe å gjøre med den ukjente «ho», som stykkets Ho er engstelig for at skal dukke opp på tunet? Har paret regelrett rømt fra en sosial setting hvor Han ikke har klart å holde seg unna hverdagslivet fristelser? Er det utroskap som er drivkraften for det messende du og jeg–mantraet? Å tillegge parets fortid elementer blir spekulativt, men om man allikevel tillater seg det, kan man enten oppleve det disharmoniske som oppstått i utroskap, eller at mannen har vært gift før. Han er tross alt tyve år eldre enn kvinnen, og denne andre kvinnen Ho er redd for at skal komme, kan være Hans tidligere kone. Hun representerer hans tidligere liv, før henne. Dette er et av få punkter hvor stykket viser til en tid som ligger forut for den vi nå befinner oss i.

Betydningen som både Mannen og døra (som det konkrete skillet mellom *dem* og *ham*) blir gitt, gjør at de begge både kan og bør leses i overført betydning. Dette handler ikke utelukkende om denne konkrete mannen eller akkurat denne døra, men snarere om selve isoleringsprosessen jeg såvidt beveget meg inn på innledningsvis. Mannen representerer tidsstrømmen ingen kan verne seg mot; det vil alltid være en innside og en utside, en fortid og fremtid, andre personer som man vil og ikke vil ha i livet sitt. Å verne seg mot dette er et håpløst prosjekt, og i forholdet mellom Han og Ho settes isolasjonen nærmest som et prinsipp for at forholdet skal være levende, og i det hele tatt mulig. Derfor blir det så ekstremt og så dramatisk når Mannen beveger seg på tunet, han nærmer seg deres tilværelse. Derfor blir det avgjørende når han banker på døra, at de ikke skal åpne, for de ønsker ikke åpne for at utsiden skal blande seg med innsiden. De ønsker å etablere en ikke–tid og et ikke–sted hvor de kan fungere sammen i sin enhet, og om denne ødelegges, vil muligheten til en lykkelig tilværelse bli fratatt dem. Dermed blir ikke slutningen «Vi kjem aldri til å få vere i lag» så overraskende allikevel. Mannen er navnløs, og det trenger ikke en gang være *en mann*, det kunne like gjerne vært *et helt tilfeldig menneske*, for den saks skyld; de ville hatt samme funksjon. Sjalusien trenger et forankringspunkt. Winterhus kaller dette at menneskelige tilstander blir gitt stemmer, noe jeg synes er en passende beskrivelse i denne sammenheng (Winterhus 2000: 33).

## 2.4 Bevegelser

I dette avsnittet befinner vi oss på innsiden av huset, hvor det viser seg å verken være ryddet eller vasket ut etter den gamle kvinnen som bodde der tidligere. Det henger bilder på veggene, og Han og Ho blir opptatt av dem på forskjellige måter. Mens Ho blir nysgjerrig på de tidligere generasjoner, og dermed viser både aksept for at det finnes en fortid hun må forholde seg til (om enn fjernt) og en nysgjerrighet rettet mot de som har hatt huset før henne, er Han mer opptatt av det faktum at Ho ser på bildene. På denne måten blir det materielle viktig hjelpemiddel for hvordan man forstår parets forhold. At de blir tvunget til å forholde seg til rester fra en avdød kvinnes liv, setter i gang reaksjoner og skaper en stemning som fremprovoserer den videre handlingen.

Han tviholder på det nåtidige, og på å tenke på hva som kan skje. Han er fortsatt opptatt av husets utside og alle «farene» som finnes der (blant annet i at han fortsatt er opptatt av samtalen mellom Mannen og Ho), mens Ho prøver å endre både sitt eget og hans fokus gjennom å prate om bildene. Det er i dette avsnittet den største kjærlighetserklæringen dem i mellom kommer, som kanskje begrunner hvorfor Ho tar alle hans bekymringer og angst med forholdsvis rolig mine.

HO  
[...]  
*Ho legg armen sin rundt ryggen hans, pressar seg inntil sida hans. Pause. Ho ser opp mot han*  
Men eg er så glad  
fordi at vi  
har treft kvarandre  
Det drygde så lenge før eg trefte  
nokon eg kunne  
kvile saman med  
*Pause (NKK: 57)*

Allikevel er det noe urovekkende med den konstante bruken av preposisjonen *i* snarere enn *saman med*; eksempelvis ved «Vi vil jo kvile / i kvarandre». Det er som om de to må inngå en symbiose, å oppløse sine enkeltindividier og bli til ett, at det må skje en sammensmeltning for at de skal kunne hvile. Med det premisset for å hvile, må man spørre seg om det *er* en hvile som i det hele tatt er mulig, eller om den hvilen det er snakk om her er døden, den ultimate og siste hvile.

Det er flere bevegelser av betydning i dette avsnittet. Fokuset på huset endrer seg til å gjelde havet, og fra å være treenigheten Han–Ho–Huset, kan det nå synes som at Havet i større grad overtar for Huset – ettersom Huset, som tidligere skrevet, er nærmest innvadert av en uvelkommen tredjepart i form av Mannen. Triaden skifter ut ett av sine elementer, men i motsetning til huset som er fysisk og konkret er havet stort og uendelig – et sted man kan være *helt* alene.

HAN  
Berre havet ja  
*Litt oppstemt*  
Det er så godt  
berre å sjå havet  
Då kan ein vere trygg  
Du og jeg  
og der ute er havet  
Det er slik det helst skal vere  
Du og eg og havet  
Og ingen andre skal vere her  
Berre du og jeg og havet  
Ingen andre (NKK: 61-62)

Havet, som tidligere ble skildret som veldig og ugjestfritt, har nå fått betydningen av trygghet, og en posisjon i forholdet deres, fra Hans side. Hennes fokus er fortsatt på at de to skal være sammen, alene sammen, i huset deres.

Det er i det hele interessant hvor materialisert de tidlige stykkene til Fosse er. De fysiske elementene blir gitt en ofte avgjørende betydning, et rammeverk hvor det gis mulighet til å utforske mellommenneskelige relasjoner. I dette stykket er det huset som spiller denne rollen, mens det i *Og aldri skal vi skiljast* er det veggene og dørene som avgrenser og åpner de forskjellige delene og elementene av teksten. Dette er et grep Fosse senerer beveger seg vekk fra: han benytter seg i mindre og mindre grad av vegger, hus og stengte dører for å formidle budskapet sitt. Dette endrer naturligvis også tolkningsrommet: uten et konkret rammeverk å forholde seg til, vil det nødvendigvis bli mindre å «ta av» i tolkning, mindre å sette fingeren på, færre konkrete elementer. På den annen side vil et større fravær av materialisert form gi en enda større betydning til det som *faktisk er der*.

Huset endrer seg fra å være en trygghet til å bli deres fengsel, hvor de er fanget i den tidligere eierens liv og død. Bildene hennes henger på veggene, sengen (som kanskje er hennes dødsleie) står uoppredd, og stanken fra en potte under sengen har festet seg i både tøy og nesebor. Når de oppdager at Mannen ikke bare har gått, men også kommet tilbake og vandrer på tunet, oppfører paret seg som to dyr i bur. Den ene tar omsorgen og ansvaret – Ho – mens Han inntar en offer- og forsvarsposisjon. Fremfor å kreve trygghet og eierskap til huset går de i ring på innsiden og *venter* på at noen skal banke på, mens de skremmer hverandre opp. For å ta opp igjen Winterhus' begreper: Triaden blir angrepet og utsatt for en konflikt utenfra. Diskusjonen om Ho flørta med Mannen tidligere er der fortsatt, «eg hørde det nok». Han har tatt i bruk den dødes divan, og inntar en horisontal posisjon. Dette kombinert med praten om å hvile, gir det å *ligge*, fraværet av bevegelse, en sentral posisjon, samtidig som det ikke er tilfeldig at han inntar en liggende posisjon i samme vending som havet gis en større betydning. Han og Havet – det

uendelige og mulige – er nå horisontale, mens Ho og døra er vertikale. Dette skaper et spenn i teksten, og balansegangen mellom de forskjellige formene og linjene kontrasterer hverandre, på samme måte som og i samhold med forholdet mellom innholdet og språket. De er ikke lenger noen enhet. Karakterene har sklidd fra hverandre, og blitt motsetninger. En liggende, døende, passiv. Den andre oppreist, urolig, redd. Triaden oppløses.

Jeg leser Han i sammenheng med den døde, og dermed også døden. Han inntar denne horisontale posisjonen, som om han venter på døden, akkurat som den gamle kvinnen i huset gjorde i *sin* siste levetid. At hennes soverom, seng, sengeklær og avføring fortsatt er tilstede i rommet ved siden av, gjør nærværet av døden nærmest kvalmende. Den er uungåelig i fremtiden, og samtidig i det nåtidige, med synet og luktene av et dødsleie. At mannen finner seg til rette på en divan i rommet ved siden av vitner om en form for aksept: Han innfinner seg med å være, hvile, i alt dette døde, han aksepterer døden som en del av huset. I forlengelsen av dette aksepterer han også døden som en del av tilværelsen, på grunn av husets funksjon som deres hele verden.

Det ansente og intense i teksten øker, når mannen banker på døra. Han får i større og større grad en representativ rolle for «alle de andre», snarere enn å være et individ. Ved å banke på døra truer han parets tilværelse, og diskusjonen omkring hvem som skal åpne døra (Han insisterer på at Ho skal gjøre det) får en stemning som ligner det å åpne en Pandoras eske, en avgjørelse med eksistensielle konsekvenser, et ansvar Han legger på Ho. Reaksjoner og handlingene oppleves som irrasjonelle, en frykt som ikke har sammenheng med denne personen spesifikt, men snarere det *mulige*, det som *kan* skje om de åpner døra.

## **2.5 «Vi skal alltid vere åleine saman»**

Stykkets femte del er viet Mannen, som invaderer huset, enheten paret prøver å skape og deres triade (med huset). Han ligger på divanen i kammerset og ser inn i veggen, mens Ho har blitt sendt for å åpne døra for Mannen, omsider. Stykkets samtale foregår i kjøkkenet – om det da kan kalles en samtale, Ho åpner knapt munnen. Mannens rolle i denne scenen er ambivalent: er han bare ensom? Eller er han en slesk kar som er mer interessert i kvinnen? Hun selv sier lite i dette avsnittet, og det fremstår mer som en monolog fra Mannens side, kun avbrutt av sidetekster som beskriver Mannen og kvinnens bevegelser i forhold til hverandre, mellom kjøkkenets fire vegger. Igjen blir sideteksten avgjørende for forståelsen av hvordan de forholder seg til hverandre i rommet, spesielt i forhold til å gjøre et forsøk på å se hvordan Ho *egentlig* opplever Mannen. I forhold til sin egen mann, som ligger i fosterstilling på divanen, vil det umiddelbare være å tenke at hun helst vil at Mannen skal gå. Men hun ber ham ikke om det. Handlingene hennes er til en viss grad en

motsetning til hva hun gir verbalt uttrykk for, at hun ikke har så mye i mot selskap som hun gir uttrykk for. Mannen er der for å besøke *henne*, mens den *nokon* som de snakket om tidligere, ble omgjort til en kvinneskikkelse, ute etter hennes mann. Kanskje er handlingene, eller fraværet av handlinger, hennes måte å ta en stille hevn på. I samme bevegelse som uttrykk og ord sier nei, sier kroppsspråket såvidt hennes noe annet:

*Pause. Mannen set bereposen frå seg på bordet. Ho går og stiller seg opp framfor kjøkkenvindaug, kvilar tyngda på den høgre foten, slik at hofta skyt ut i ein svag boge, mot han. Ho ser ut vindaug. Han ser mot hofta hennar (NKK: 71-72)*

Sekvensen hvor Mannen gir kvinna telefonnummeret sitt kan også tolkes i to retninger: Er han oppegående nok til å tolke hennes signaler som at hun egentlig vil ha telefonnummeret hans? Eller er han bare pågående og gir henne det uten å ta hensyn til hvilke signaler hun sender? For hvilke signaler er det hun egentlig sender? Er det å ta imot lappen med nummeret på kun en høflig gest – eller vil hun bruke det?

Og så må du berre ringe  
No veit du kvar du treffer meg  
Og du kjem nok til å ringe (NKK: 78)

Stykkets nest siste del er et uhyggelig kapittel. Det er kort, resignert og allikevel til en viss grad, fattet. Han konfronterer Ho med hennes samtale med Mannen, idet Ho vil betrygge ham med at nå har Mannen gått. Sjalusidramaet har nådd et annet nivå; det dreier seg ikke lenger om krangling og opphissede diskusjoner, frykt og sinne. Det handler snarere om å gi etter for sjalusien. La den ta overhånd.

HAN  
*Snakkar inn mot veggen*  
Er du fornøgd  
No  
Er du fornøgd

HO  
*Fortvila*  
Kva meiner du  
Eg blir så redd

HAN  
Du har fått det som du ville  
No  
*Pause. Ho tar armane sine bort frå han, reiser seg, går ut på golvet. Han ser mot henne. Ironisk*  
Du er flink  
Du er virkelig flink

Sjølvsagt er her altfor audt og einsamt  
Eg skjønar vel såpass  
Eg forstår (NKK:80)

Anklager han henne for å ha vilje til hevn, og for å ha lagt en plan som involverer å dra dem begge ut på landet, isolere dem, bare for å kunne la han kjenne på den samme følelsen som hun en gang har kjent? Det høres ut som en absurd plan. Samtidig skal man ikke undervurdere sjalusiens galskap. Løgnens hennes om portemonèen blir dermed igjen tosidig: enten lyver hun for å hindre at han legger mening i noe som for henne er ubetydelig – eller så har hun noe hun ønsker å skjule. Hans utsagn etter at hun har forlatt rommet og gått ut på kjøkkenet igjen, gir en følelse av å ha gitt opp. Havet blir igjen til noe hjemlig og trygt:

HAN  
[...]  
Eg visste at  
Nokon måtte komme  
*Han reiser seg opp, går bort til stovevindaug, ser nedover mot havet*  
Og der nede har vi havet  
med alle bølgene sine  
havet  
er kvitt og svart  
med bølgene sine  
med dei mjuke og svarte  
djupnene sine  
*Han ler for seg sjølv*  
Og vi ville jo berre  
Få vere i lag  
*Han ler høgt. Pause. Han går over gulvet, ut på kjøkkenet (NKK: 82-83)*

Endringen fra «vi vil bare» til «vi ville jo berre» vitner om at han nå har gitt opp. De kommer ikke til å få være alene sammen, uansett hvor mange eller få mennesker som bor rundt dem. Det er ikke de andre menneskene problemene deres stammer fra, men deres eget forhold.

*Han kjem ut ytterdøra, går bort til det høgre hushjørnet, ser etter henne, går bort til det venstre hjørnet, ser etter henne. Han går så att og fram i tunet*

HAN  
Nei ho kjem ikkje til å ringe  
Ho kjem nok snart tilbake  
Og då skal vi vere åleine  
Vi skal alltid vere  
åleine saman  
vere  
åleine  
i kvarandre  
*Han går bort til benken, set seg ned. Han plasserer olbogane på knea, støtter hovudet i hendene. Han ser rett framfor seg*  
Åleine saman  
åleine i kvarandre



*Han ler rått. Lang pause. Ho kjem gåande rundt det venstre hushjørnet, ser mildt mot ham. Han ser mot henne, ser ned. Ho går og set seg ned attmed han på benken, ho løftar eine handa si, stryk han over kinnet. Lang pause. Teppe (NKK: 84)*

Dette er stykkets siste avsnitt i sin helhet. Tryggheten han tilsynelatende plutselig har fått i det forrige avsnittet, er tydelig her, kanskje enda tydeligere. Fra gjennom store deler av teksten å være usikker på både henne, Mannen og forholdet mellom disse, har han nå en ro som, i motsetning av hva man kanskje skulle ønske, er urovekkende. Det er noe med hvordan han beskriver havet som et mykt og svart dypt kombinert med den rå latteren som gjør situasjonen til uhyggelig snarere enn beroligende. Har han en plan? Når huset ikke lenger kan fungere som deres «trygghetssone», må havet ta over? Er den eneste løsningen de har til å få være sammen, *åleine i kvarandre*, å gå på sjøen? Det ligger en rolig dysterhet over dette siste avsnittet, uten snev av beroligende effekt. Hva skjer når teppet har falt?

Dette er i seg selv en tidlig særegenhet hos Fosse, å bruke tydelige scenehenvisninger for lys og teppe, og lignende. Han gjør dette i de tidlige stykkene, og når man leser disse som dramatekster, må de tas med i tekstens helhet. Når teppet faller i dette stykket, gir det tegn om at det vi har bevitnet, er over. *Eg er vinden* slutter med det siste utsagnet fra dialogen. Stykket før, *Skuggar*, slutter med «Mannen går og tar Mor i handa og dei går alle sakte ut» (Fosse 2009: 597), men uten å spesifisere noe scenisk. Hvis vi arbeider oss bakover i stykkenes kronologi, ser vi altså at hvordan de slutter, blir mindre og mindre konkret i de nyere tekstene. De fordrer ikke nødvendigvis en fysisk scene.

## 2.6 Liv og død

Liv og død er uungåelige temaer når man nærmer seg en fossetekst. Samtidig er det et begrepspar det er vanskelig å ta fatt på.. Å forholde seg nøkternt til det, distansere seg fra det uungåelige, blir kanskje både vondt og vanskelig, ettersom man ikke kan distansere seg fra noe uten å ha nærmet seg det først. Det er i dette spennet *Nokon kjem til å komme* befinner seg. For å prøve å danne et bilde av situasjonen: I begynnelsen av stykket står Han og Ho nært sammen, både fysisk og mentalt. De har kjøpt et hus. De skal bo der, alene sammen. I harmoni. I midten av livet, endelig nådd et mål. Men det skjer noe. Sjalusien, i form av Mannen, inntreer. Splitter paret. De beveger seg fra hverandre. Han (den eldre) nærmer seg døden, mens Ho (den yngre) holder seg til livet.

Som jeg skrev under avsnitt 2.4, kan Hans draging mot det horisontale leses i sammenheng med den døde. Da paret først går inn i huset er han den første som reagerer på potta med gammelt tiss under sengen, med avsky – mens når han Han og Ho utover i stykket beveger seg i forskjellige

retninger, søker han til den samme posisjonen, i stanken, i nærværet av restene av den avdøde. Det er uungåelig å dra en parallell til døende dyr, som søker til et gjemmede hvor de kan få dø i fred.

Ho representerer i denne ligningen det motsatte, det levende og livgivende. Hun er den unge, frisk i bevegelsene. I stykkets femte avsnitt, som i stor grad er en monolog fra Mannen med Ho som tilskuer og lytter, blir hun såvidt erotisert, i sideteksten (se sitat side 31). Denne lille antydningen til bevegelse er nok til å gi henne rollen som det levende motstykket til sin aldrende og døende mann: de blir, fra å være en ensom enhet, splittet og gjort til et mosetningsfylt par.

I denne lesningen, ligningen, kan parets frykt for at «noen» skal komme bli til at «noe» skal komme, noe som bryter dem opp, elementer av fremmedgjøring som vil dra dem i forskjellige retninger; den ene i dødens retning, den andre i livets. Dermed blir også stykkets avslutning et sted hvor det både kan leses at de igjen møtes, samles på «midten», i den samme tidsstrømmen mellom livet og døden som de befant seg i innledningvis, eller hvor det kan leses at den eneste måten de kan fortsette å være sammen på, er i døden.

## **2.7 Realisme, absurdisme – eller noe helt annet**

Winterhus starter sin avhandling med å gjøre rede for realisme og absurdisme som sjangre, og plassere Fosses dramatiske diktning i forhold til disse allerede etablerte normene. Hun påstår, med rette, at det er en tydelig indre sammenheng i tekstene både når det gjelder form og innhold, og at dette bidrar til å skape et helhetlig tekstkorpus. Man snakker ofte om dette som Fosses egenart, hans evne til å si mye med lite, ved hjelp av formspråk. Hun stiller spørsmålet «Kva formspråk vel Fosse å utfalde på scenen for å nå siktemålet sitt?» (Winterhus 2000: 15), og svarer med en gjennomgang av realisme og absurdisme som sjangere. Et naturlig ankepunkt for meg vil være å stille spørsmål ved «på scenen», da jeg vil argumentere for at dette i like stor grad er lesedrama som det er et teatermanus. Men tilbake til sjangerproblematikken. For å diskutere hennes funn, siterer jeg hennes definisjoner av sjangrene kort.

Om realisme skriver Winterhus:

Omgrepet seier noko om gjenkjenningsverdi. Det seier noko om det vi oppfattar som sannsynleg ut fra den måten vi vanlegvis og oftast automatisk opplever det vi kallar røyndommen. Hendingar og fenomen framstår med rasjonalitet. Vi oppfattar dei som logiske og samanhengande. Meir eller mindre nyanserte generaliseringar om korleis «verda er» vil danne utgangspunkt for kva ein vil godta som realistisk (Winterhus 2000: 15).

Om absurdisme skriver hun at retninga har blitt sett som et «motforsøk» til realismens uttrykk. Et kritikerskapt uttrykk i et forsøk på å sette merkelapp på nye kunstformer med karakteristisk uttrykk, oppfattet som nye og annerledes. Becketts *Waiting for Godot* blir ofte dratt frem som eksempel,

også hos Winterhus<sup>7</sup>. «Handlingane blir meiningslause og unyttige, *absurde*. Livet blir oppsplitta og usamanhengande. (...) Absurdistane prøver å oppnå einskap mellom dei grunnleggjande holdningane og den forma desse er uttrykte i» (Winterhus 2000: 19).

Svaret hennes på hvorvidt Fosse er realist eller absurdist, er både «ja», «nei», og «midt i mellom». «Nei», fordi til tross for at de ni dramaene hun har tatt utgangspunkt i, har til tross for nære menneskelige relasjoner, ingen bred og nyansert personschildring, ingen personer som tar noen store avgjørelser, og heller ingen dype innsikter. Hendelsene bare skjer av seg selv, personene er mer figurer enn individer. «Tekstane skil seg på dette viset fra ein del av realismens teatertekstar» (Winterhus 2000: 20–21). «Ja», fordi måten vi møter karakterene på er som i det virkelige livet, «der vi sjeldan får avdekka dei store samanhengande bak det som skjer», og fordi dramaene får en stor gjenkjenningsverdi fordi leseren vil dra paralleller til sitt eget liv av de hverdagsdramatiske situasjonene i gjenkjennelige miljøer (som sitt eget hjem). Hun definerer forskjellige typer realisme i forskjellige stykker, før hun også bemerker at Fosse befinner seg et sted midt i mellom, eller som en pendel, som tangerer både realismens og absurdismens sjangerkrav, og lander på at det er spørsmålet som stilles som avgjør hvilket svar man får. Sånn sett er hun tilbake der hun startet: Det er problematisk å sjangerdefinere Fosse.

Jeg er tildels enig med Winterhus' utredning – det er absolutt et poeng at leserens evne til å stille spørsmål i stor grad avgjør hva man vil finne i teksten. Kritikken min går snarere på at jeg synes dette blir for «trangt», og at jeg har vanskeligheter med å se behovet for å plassere disse tekstene i enten en flere leirer av sjangerbegreper. Om man ser for seg, ut fra Winterhus' logikk, at tekstene svinger som en pendel mellom realisme og absurdisme, og at de noen ganger er mer realistiske enn de er absurde (og motsatt) mener jeg at dette medfører et altfor snevert syn på hvilke muligheter tekstene inneholder av mening og motiv. Med andre ord kan det føre til at tekstens iboende potensial ikke blir fullverdig utnyttet<sup>8</sup>. Kombinasjonen av og forholdet mellom språk og tematikk hos Fosse gir nettopp muligheten til å forstå tekstene hans på utallige måter. Tekstenes mening oppstår i møtet mellom teksten og leseren. Dette tar jeg opp igjen i kapittel 5.

---

<sup>7</sup> En sammenligning med Samuel Becketts *Waiting for Godot*, basert på ventemotivet, er ikke nok til å kalle Fosses tekster absurde, selv om også de inneholder venting i stor grad.

<sup>8</sup> Denne forståelsen må naturligvis forstås på grunnlag hvilke tekster avhandlingen er basert på og hva hennes formål er. I den konteksten er dette motsetningsforholdet mellom sjangerne kanskje fruktbart, men som generalisering over Fossetekster mener jeg det blir for smalt. Sammenligningen mellom hennes og min oppfattelse av tiden er fruktbar fordi den bidrar til å vise hvor forskjellig det kan oppfattes, nettopp som et eksempel på hvordan forskjellige lesere fordrer forskjellige lesninger.

Det kreves at man ser på tekstene med en ny form for åpenhet, og ikke bruker «gamle» maler for å tvinge et meningsinnhold og en fast form ut av dem. Det vil utelukkende være hindrende for alt det tekstene potensielt kan romme. Der Winterhus svarer «nei» til realismen fordi karakterene er «svake», vil jeg heller si (med støtte i blant annet Drude von der Fehrs artikkel som diskuteres i avsnitt 3.3) at det dreier seg om en *avindividualisering* heller enn at stykket er absurd, og at dematerialiseringen og den oppløsningen av tid som skjer, har sammenheng med denne. Jeg vil derfor la begrepsparet realisme–absurdisme ligge<sup>9</sup>, og heller bevege meg ut i en lesning hvor jeg *ikke* støtter meg på disse som ytterpunkter, i et forsøk på å la tekstene i større grad virke på egne premisser.

I forlengelsen av dette vil også Winterhus' oppfatning av *tid* skille seg fra min forståelse av dette. Noe av årsaken til dette ligger i at jeg skriver ti år senere enn Winterhus, det har skjedd mye i stykkene til Fosse på den tiden. Det skjer definitivt en utvikling av hans tidsforståelse: Bruken av tid som et virkningsmiddel økes aktivt, og selve begrepets grunnform endres. I *Nokon kjem til å komme* er tiden som vi kjenner den, kronologisk og «rett frem». I *Og aldri skal vi skiljast* får den en annen form, en dobbelthet, eller paralelltid. Winterhus unngår å gå i dybden på dette, utover å si at tiden er vanskelig. Hun lager begrepet «tidsknote» i sin tolkning av tidslagene i dette stykket. Denne noe begrensede tolkningen av tid har definitivt noe med hennes utvalg av tekster å gjøre (og naturligvis hennes valgte fokus på personene og deres forhold til hverandre), men jeg synes allikevel at det må sies at denne tolkningen av tid er svært forskjellig fra min. Dette gjelder for såvidt ikke bare Winterhus, men en bredere fosseresepsjon som forholder seg til det jeg vil kalle *den ordinære tidsforståelsen*, altså at en ny time følger den forrige kronologisk. Dette prøver jeg å unngå i mine neste analyser hvor tidsbruken er mer utfordrende, for å ha en mest mulig åpen forståelse av tidsbruken, og for å se hva slags konsekvens det vil gi for tekstforståelsen og dermed for meningsdannelsen.

I *Nokon kjem til å komme* har Fosse brukt tiden både som vi kjenner den fra egen virkelighet, og som den tradisjonelt har blitt benyttet i dramatikken<sup>10</sup>. Leseren møter en situasjon i et såkalt *in medias res*-øyeblikk, og tiden vi leser (ser på scenen) er den samme tiden som går i tekstens narrative forløp. Tilleggsinformasjon blir gitt gjennom retrospektive historier. Dette har

---

<sup>9</sup> Der jeg senere omtaler enkelte stykker som «realistiske», er det snakk om det som også kalles «familiedrama». Det kunne like gjerne vært kalt det, ettersom realisme–betegnelsen på disse er når man ser dem i forhold til Fosses øvrige drama, og ikke nødvendigvis i realismen som sjanger.

<sup>10</sup> I tradisjonell forstand ift Aristoteles' prinsipp om tiden, stedet og handlingens enhet. Dette har naturligvis blitt eksperimentert med senere, blant annet hos Bertolt Brecht.

Fosse tatt avstand fra i *Og aldri skal vi skiljast*. Han har riktignok beholdt at den tiden vi møter er den faktiske tiden som går (i motsetning til i *Draum om hausten*), men har innført et nytt tidslag, en ny dimensjon. I ...*skiljast* er Ho sammen med (gift?) med Han i den ene dimensjonen, og i den andre dimensjonen har, etter alt å dømme, Han forlatt Ho til fordel for Jenta. Disse dimensjonene overlapper hverandre i tekstens kronologiske narrasjon, og dermed er forvirringen over *hva som egentlig skjer* et faktum. Winterhus har en grundig gjennomgang av hvordan disse situasjonene forholder seg til (og overlapper) hverandre i sitt kapittel tre. Hun skriver:

I *Og aldri skal vi skiljast* er det som om personane både ser og ikkje ser kvarandre, som om dei høyrer og ikkje høyrer og som dei både sansar og ikkje sansar. Det er uråd å forklare opptrinna realistisk og rasjonelt. Spørsmål oppstår: er det sinnbilda til «Ho» som er gestalta i rommet? Eller er «Han» der heile tida? Er det i hennar sinnbilde at han er borte? Er «Jenta» verkeleg der? Eller «Ho»? Eller er «Jenta» og «Ho» same personen i ung og vaksen gestalt? Kva finn stad til kva tid og mellom kven eigentleg? (Winterhus 2000: 26)

Jeg tror dette er en klassisk måte å møte Fossetekst på. Man sitter igjen med flere spørsmål enn med svar, og ethvert forsøk på å besvare disse spørsmålene som Winterhus her stiller, vil automatisk fordre at man presser teksten og handlingen inn i en *realistisk kontekst*. Tolkningen og forståelsen vår ønsker sterkt å legitimere det vi møter i forhold til hvordan vi møter *vår egen virkelighet*, og disse forsøkene på å *gjøre realistisk* vil ofte heller være hemmende på teksten, enn fruktbart. Jeg vil påstå at det ikke er å lese teksten på tekstens premisser, men å lese den ut fra leserens allerede eksisterende forståelseshorizont. Snarere enn å stille spørsmålene om *hvem* og *når* og *hvor*, kan det stilles spørsmål omkring hva disse grepene gjør med teksten, og hva det gjør med hvordan vi forstår det vi møter.

Til tross for at jeg, for å sette det på spissen, er uenig i at de siste fire spørsmålene har noe med teksten å gjøre, er første del av spørsmålsrekka til Westerhus legitim. Men jeg stiller antageligvis spørsmålene på et annet grunnlag enn hva hun gjør:

Teksten demonstrerer slik at fleire moglege «røyndommar» kan eksistere side ved side, og viser samtidig at ein aldri kan vere sikker på verken persepsjon eller «røyndom». Slik er teksten absurd, samstundes som ein kan oppfatte nett dette poenget svært realistisk. Vi kan seie at teksten mimer røynda ved at samanhengen (eller historia om ein vil) aldri fullstendig let seg avsløre og omgrepsfeste (Winterhus 2000: 28).

Hvorfor må teksten kategoriseres som enten absurd (så fort den oppfører seg «annerledes»), som realistisk (når den virker som vi normalt kjenner den), eller som begge deler (når den er u håndterbar)? Om teksten får eksistere på egne premisser, blir det overflødig. Ja, det er kanskje vanskelig å akseptere at tidslagene, eller dimensjonene, i *Og aldri skal vi skiljast* fungerer som de gjør – overlappende, utydelige, og på ingen måte reelle i forhold til egen virkelighet, fordi det

problematiserer forståelsen. Jeg tror at formålet med å la tiden fungere på denne måten, er at idet man møter teksten må akseptere at det er slik *tekstens virkelighet* både blir til og er. Først da blir i stand til å møte det *underliggende* i tekstens tematikk. Det er først når den brutte tiden blir «godkjent» og akseptert av leseren at de menneskelige tilstandene som teksten forsøker å uttrykke, kommer til sin rett. Dette stykkets paralelle tid er ikke nødvendigvis *et bilde* på hvordan kvinnen i stykket *føler*; det sier noe annet – og større – enn det. Gjennom å bruke tiden på denne måten vil teksten virke forskjellig på enhver unike leser, og det er ved å bli «tilkoblet» leseren at den har mulighet til å bruke sitt potensielle meningsinnhold fullt ut.

Winterhus hevder at stykket representerer en slags punktdramatikk<sup>11</sup>. Jeg er uenig i denne påstanden fordi dette vil underkaste det sterke evighetsmomentet i tekstene, men jeg er allikevel enig i hennes konklusjon: «Tida blir på en måte avsett som fysisk kategori, og framstår meir som ein tilstand enn som eit forløp» (Winterhus 2000: 29). Jeg vil dog fjerne «på en måte», og «meir som», og anførselstegnene i det forrige avsnittet («røyndom»), og heller si at tiden *blir* avsatt som en fysisk kategori, og demonstrerer på den måten at *flere virkeligheter kan eksistere samtidig*. Dette gjør *ikke* teksten absurd, men det utfordrer vår generaliserte oppfatning og bruk av konseptet *tid*. Basiselementet «tid» er fortsatt tilstede i like stor grad som basiselementet «rom», men de oppfører seg radikalt annerledes enn hva vi forventer. Kast anførselstegnene! La teksten bety på egne premisser, og ikke som en forlengelse eller etterligning av vår egen virkelighet<sup>12</sup>. Å snakke om tekstens virkelighet i anførselstegn er som å distansere seg fra den, kalle den mindre virkelig, fordi den er annerledes.

Teksten mimer ikke virkeligheten (historien), tidsaspektet i tekstens virkelighet har ikke som funksjon å kun føre den narrative historien vi møter, men å åpne for de andre og underliggende aspektene ved tekstene. Bordemann påpeker at dette er en gjentakende trekk i resepsjonen av Fosses dramatikk: «Anmelderens hovdefokus er svært ofte rettet mot teatret som kopi av en annen realitet utenfor, gjerne forankret i den virkeligheten anmelderen kjenner eller mener å kjenne» (Bordemann 2009: 53). At disse dramatiske tekstene ikke forsøker å etterligne vår kjente virkelighet, blir tydeligere ettersom Fosse skjærper og fokuserer dette grepet. I *Og aldri skal vi skiljast* er det underliggende mindre tydelig enn hva det er i *Draum om hausten*. I sistnevnte fungerer døden som en altomfattende tematikk, både i det som ligger «oppe i» teksten, og det som

---

<sup>11</sup> På grunnlag av store deler av teksten er monolog, stimulerer ikke dette den lineære utviklingen av plottet, men intensiverer et øyeblikk. Det slutter å være handlingsdramatikk dersom vi tenker handling som noe som innebærer «ein idè om eit tydeleg skilje mellom *før* og *no*» (Winterhus 2000: 29).

<sup>12</sup> I avsnitt 5.4 diskuterer jeg representasjonsproblemet ytterligere.

ligger skjult under alle de forskjellige tidslagene og dimensjonene. Dødstematikken er også tydeligere i *Nokon kjem til å komme* enn i *Og aldri skal vi skiljast*, blant annet fordi Kvinnen i så stor grad representerer livet og det levende.

## Kapittel 3. «Berre kjærleik og død»

### *Draum om hausten* (1999)

#### 3.1 Kirkegårdsdramatikk

I motsetning til *Nokon kjem til å komme* har ikke *Draum om hausten* (1999) en klar struktur og en naturlig fremdrift i form av kronologiske hendelser. Tidslagene flyter over i hverandre, frem og tilbake, tilsynelatende sømløst, og gir som tittelen antyder, et drømmende aspekt til teaterstykket. Hvis man skal se på utviklingen i Fosses dramatikk, er dette en gjentakende tendens. De tidlige tekstene har en tydeligere og fastere form, et tidsaspekt som både er gjenkjennelig og oversiktlig, og ofte en kronologi. Mellom stykkene *Nokon kjem til å komme* og *Draum om hausten* (og *Eg er vinden*), er det en rekke teatertekster som har et mer realistisk preg, med tydeligere materielle rammer, som ofte preges av familiære forhold (det typiske trekløveret mor, far og barn). Det skjer en utvikling i disse årene, hvor tekstene endrer karakter; de fjerner seg fra teaterfortellingen, og nærmer seg teaterdiktet. Underveis skjer det store endringer i både form og innhold, og hvordan disse forholder seg til hverandre. Tematikken derimot, holder seg stort sett til de samme spørsmålene om livet, døden og kjærleiken.

Unikt for *Draum om hausten* er at det er en enakter, på hele 161 sider. Ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* er det karakteristiske ved en enakter at den ikke tar lenger enn en halvtime å spille på en scene, og at den etter sin storhetstid på slutten av 1800-tallet har blitt dyrket innen det moderne, eksperimentelle teateret (Lothe/Refsum/Solberg 2007: 52). Det er sannsynligvis ikke tilfelle for *Draum om hausten* at det tar en halvtime å spille stykket, men at stykket har fått sin form som en del av et eksperiment, er ikke utenkelig. Den formen enakteren fordrer, er i dette stykket en vesentlig del av hvordan min lesning av det formes. Fraværet av inndelinger og sekvenser er avgjørende for tidsforståelsen i denne teksten.

*Draum om hausten* er et stykke hvor det er enkelte elementer, og spesielt tiden, som bryter både med forventning og leseropplevelse. Der hvor det i *Nokon kjem til å komme* er det horisontale og det vertikale som er inngangsporten til min tolkning, ligger utfordringen (og motstanden) i *Draum om hausten* inne i de forskjellige tidslagene innenfor et avstengt område, både konkret i handlingen og tekstuelt. Det er en form for brutalitet, en råhet og samtidig oppløsning, som stiger frem. Alle fossetekstene har en brutal undertone, i form av noe skremmende og uoverkommelig som ligger og ulmer under overflaten, menneskene i mellom. Enten en frykt (*Nokon kjem til å*



komme), noe uoppgjort (*Draum om hausten*), onde handlinger som holdes hemmelige (*Andvake* (2007)), eller en stor sorg som ikke vil avta (*Ein sommars natt* (1997), *Det er Ales* (1994)).

Min lesning av *Draum om hausten* vil begynne med en grundig nærlesning av tidsaspektet, før jeg tar for meg de elementene jeg anser som viktigst i stykket og diskuterer disse i forhold til tiden.

### 3.2 Et forsøk på å nærlese tidsaspektene og overgangene i *Draum om hausten*

*Draum om hausten* er et av Fosses mest krevende stykker om tiden. Tiden er problematisk, uhåndterlig, og rett og slett *glatt* å forholde seg til ved nærlesning av teksten. Den unndrar seg konkretisering, og det å forsøke å sette tiden i et system, skape en orden i det uoversiktlige, er en prøvelse. Jeg har allikevel forsøk som en del av prosessen å forstå hvordan tiden og rommet påvirker og bearbeides av hverandre.

Stykket kan leses med utgangspunkt i to nåtider: Det første valget er å la tekstens start være nåtiden, slik at man ved lesningens begynnelse, også befinner seg ved handlingens start. Det andre valget er å la tekstens avslutning være nåtiden, og at det som skjer frem til da, er fortid. Det siste alternativet vil kanskje være den enkleste løsningen. På den måten vil man kunne si at alt er tilbakeblikk (riktignok skrevet i forskjellige tider, presens og preteritum om hverandre), men at alle hendelser og samtaler vi møter, allerede *har skjedd*. Jeg velger heller det første alternativet. Hvordan kan dette valget begrunnes? Antageligvis vil ingen av alternativene være *feil* som sådan, ettersom det ikke finnes noen gitte retningslinjer for forståelsen av tiden i dette stykket. Men, som nærlesningen vil vise, mener jeg at ved å gå teksten i sømmene blir det tydelig at det her dreier seg om flere nåtider. Disse har verken en konsekvent måte å endre seg på eller forholde seg til hverandre, men i min tolkning blir flere nåtider riktigere enn å velge å se på alt som fortid, med forskjellige tilbakeblikk. Kanskje vil det også være en nedvurdering av stykket å velge den enkleste løsningen. Vår tilvendte oppfatning og måte å forholde seg til tiden må utfordres.

Min nærlesning av tidsaspektet av overgangene mellom de forskjellige tar derfor utgangspunkt i at tekstens start, er *nåtid*. Jeg har valgt å forholde meg til begrepet «tid» oppdelt som *nåtid, fortid, fremtid, evighet og øyeblikk*. Det er også i denne rekkefølgen perspektivene hyppigst opptrer: Nåtiden og fortiden er konstanter som veksler på å være dominerende, men det skjer sømløst. Fremtiden opptrer ikke som et eget tidsperspektiv, det vil si at karakterene befinner seg aldri *i fremtiden*, men de snakker *om* den. Derfor har jeg allikevel tatt det med, fordi det vitner om en forståelse av og en mulighet for nettopp fremtiden. Dette igjen betyr at teksten og dens karakterer ikke utelukkende befinner seg i det som allerede har hendt. Evigheten og øyeblikket er

naturligvis et motsetningspar, begge opptrer sjeldent, men desto mer med større viktighet. Det er i «tidsbruddene» det er mest problematisk å skape en orden i det man møter. Teksten unndrar seg på disse stedene muligheten til å bli påtvunget noe annet enn det som står, i et lite øyeblikk, før vi igjen får tilgang og muligheten til å utforme en forståelse, en logikk for de hendelsene og utsagnene som virker ugjennomtrengelige. Samtidig bryter både «øyeblikket» og «evigheten» med teksten for øvrig og viser seg synlig på en annen måte, kanskje man kan si mer særegent, hvor disse scenene blir nøkkelementer for tekstens egenart. Det er som om deres funksjon er å vippe leseren av pinnen, riste litt ved det grunnlaget som allerede er lagt for tolkningen, som for å minne leseren på at ethvert forsøk på orden, vil bli rystet ved og endret på underveis. Teksten unndrar seg en orden.

### 3.2.1 Nåtid 1: «Nei er det deg»

Den første nåtiden i stykket går over sidene syv til 52<sup>13</sup>. I denne **nåtiden**<sup>14</sup> er det kun Mann og Kvinne som opptrer, de møtes på kirkegården, overrasket over å se hverandre igjen. De er gamle kjenninger. De er forsiktige rundt hverandre, litt sjenerte, snakker litt om løst og fast, før de tar fatt på **fortiden**. De har åpenbart en fortid som inkluderer hverandre, men det kommer frem at det er lenge siden. De har tenkt på hverandre. Kvinne har ingen mann, ingen barn, hun har bare fløyet inn til byen, og endt opp på denne kirkegården fordi hun tenkte på Mann. Mann på sin side er gift med Gry og har sønnen Gaute. Han også bare endte opp på kirkegården<sup>15</sup>. Det snakkes altså *om* en fortid, men den ligger utenfor stykkets univers. Et eksempel, hvor Kvinne sier;

Eg våga jo aldri å tru  
at du brydde deg om meg  
ikkje skikkeleg  
i alle fall  
Og det gjer du nok heller ikkje (Fosse 1999: 43)

Her er det verdt å legge merke til skiftet fra fortiden til nåtiden: Hun påstår at han ikke brydde seg om henne da, og at han heller ikke gjør det nå. Hun kobler gjennom denne replikken deres felles

---

<sup>13</sup> Jeg vil bruke sidetall aktivt i denne næranalysen av to grunner. For det første gjør det analysen mer oversiktlig, og for det andre illustrerer det samtidig hvor raskt tidene skifter fra side til side.

<sup>14</sup> Uthevelsene er gjort for å vektlegge at det innenfor hver nåtid finnes nåtid/fortid/fremtid/øyeblikk/evighet som manifesterer seg og eksisterer på forskjellig måter (og noen ganger uavhengig av hverandre). Det er altså ikke nødvendigvis snakk om disse tidselementene i forbindelse med vår ordinære tidsforståelse, selv om de er gjenkjennelige. De må forstås innenfor den konteksten og den nåtiden de er beskrevet. Uthevelse er derfor valgt fremfor kursivering, da det kan bli forvirring i forhold bruk av ordene i oppgaven forøvrig, og hvordan begrepene brukes utenfor denne nærlesningen av tiden.

<sup>15</sup> Her kan det, selvfølgelig, være fristende å ta en diskusjon om hvor tilfeldig dette møtet er. Man kan snakke om inngripen fra forfatter, *deus ex machina* eller lignende, men i denne konteksten får teksten være den som bestemmer, og det er dermed tilfeldig at de møtes, tilfeldig, på kirkegården.

fortid, til deres tilfeldige nåtid-møtet. I denne nåtiden snakker de også om **fremtiden**, en felles fremtid hvor de to er et par;

Eg er glad i kona mi  
*kort pause*  
Eg har elska henne  
ja  
nett slik eg no kan elske deg (DH: 51)

Denne fremtiden, som på side 51 er en *mulighet*, blir på neste side *realitet*. I dette skiftet skjer det et hopp i det man vil ønske å kalle reell tid: Det må nødvendigvis ha gått lenger tid fra de møttes tilfeldig på kirkegården til de er et etablert par, men dette skjer (sannsynligvis) utenfor kirkegården, og så lenge kirkegården er tekstens kosmos ligger det utenfor tekstens erfaringsfelt. Derfor skjer det en brytning i tid, som gjør at nåtiden og fremtiden nærmest overlapper.

Denne første nåtidens **evighet** blir aktualisert gjennom de døde. De begravde som ligger der i dødens evighet blir manifestert og gjort ekte i parets møte med gravsteinene, der de leser opp navn og dikter livshistorier. Kvinnens monolog om hvordan menneskeliv kommer og går mens byen og dens gater og hus blir værende (s 34-35) vitner også om en forståelse av den samme evigheten. Dorthe von Obstfelder, 1876–1903. Knut Hjelmeland, 1959–1982<sup>16</sup>; dette er de eneste årstallene som finnes i stykket, og det eneste som vitner om at teksten forholder seg til samme tidsregning som oss utenfor.

Denne nåtidens **øyeblikk** er ikke nødvendigvis stort. Ingen av dem er det. Det er kanskje nettopp det som er poenget også. Øyeblikkene oppstår og forsvinner i en og samme vending, og den eneste måten å definere dem på, er å la de elementene som underveis fremstår som tydeligst og klarest, få denne betydningen. I min lesning er det her pikebarnets utsagn til Kvinnen på flyet som står igjen som et øyeblikk av betydning.

Ho sa at dokka heitte Amalie  
Eg sa at det var et fint namn  
Veit du kva ho sa då  
Ho sa at alle fine namn er triste (DH: 13)

Dette øyeblikket får betydning av flere grunner. Det er et av få steder i teksten hvor det eksisterer en utside, noe utenfor kirkegårdens kosmos. Det er også et øyeblikk som blir tatt opp og gjentatt av Mannen ved en senere anledning, hvor han gjentar pikens utsagn, *Alle fine namn er triste*. «Trist» er

---

<sup>16</sup> Dette er tekst fra gravsteiner på kirkegården.

i det hele tatt et nøkkelord her. Dette øyeblikket fremstår, i likhet med de som kommer senere, som et trist øyeblikk.

### 3.2.2 Nåtid 2: «No må du komme tilbake»

Det som gjør et slikt forsøk på orden som dette vanskelig, er at stykkets handlingstid alltid er en nåtid. Det blir dermed snakk om flere nåtider. Og når man veksler mellom å befinne seg i flere nåtider, gjør det noe med de man ikke befinner seg i på ethvert tidspunkt, de andre nåtidene som da blir fortid. Det er dette som gir teksten denne følelsen av en uvanlig tid, om man vil kalle det «alltid», «ikke-tid» «simultan-tid» eller «parallell-tider».

I denne neste **nåtid** (la oss kalle den nåtid 2 for oversiktens del), blir den forrige nåtiden (nåtid 1), **fortid**. Nåtiden på sidene syv til 52, er for nåtiden på sidene 52 til 96, blitt fortid. Og dette skjer sømløst. Det er ikke aktinndeling i teksten, som jo naturligvis ville gjort disse overgangene tydeligere, men det ville også motvirket effekten dette grepet gir. I dette skiftet mellom nåtid 1 og nåtid 2, er bruddet (overgangen) ikke vanskelig å se. Nåtid 1 ender med at Mann og Kvinne i en messende tone sier «alle er åleine», før de møtes, «pressar seg mot kvarandre», og går ut av scenen / teksten. Samtidig kommer mora inn, fra den andre siden. Hun snakker etter dem, «No må du komme tilbake / du må ikkje gå / du må ikkje berre forsvinne» (begge sitat DH: 52), og idet hun sier dette, kommer også faren inn. Mora er opprørt, hun mener sønnen går inn i sin egen død, mens faren stiller seg uforstående til hva det er hun snakker om. Han ser ikke sønnen. Dette er gjennomgående, med enkelte brudd: Moren og faren snakker forbi hverandre, de ser ikke det samme. Generelt sett kan det oppleves som at faren i store deler av stykket befinner seg i en helt annen tidsfære enn de øvrige (mer om dette senere). I denne nåtiden er bestemora død, og det er derfor mora og faren er på kirkegården. De skal gravlegge bestemora. Selve gravleggingen bevitner leseren for øvrig aldri, den «forsvinner» i et av tidshoppene, som jeg skal vise senere.

Denne nåtiden brytes opp av flere elementer fra fortiden. Både fortiden fra nåtid 1, og fra fortiden som ligger forutfor den. I denne nåtiden går Mannen fra å være gift med sin kone Gry, til å være sammen med Kvinne. Det skjer det jeg vil kalle *fortidsbrudd* inne i denne nåtiden. Tiden er ikke lineær samtidig som den er det: Innenfor de forskjellige nåtidene er det (nesten alltid) en kronologisk nåtid i forhold til de fysiske og aktive hendelsene, mens det er samtalen som antyder koblinger andre nåtider. Det som skjer utenfor denne lineære tiden, har vi ikke tilgang til – det befinner seg utenfor kirkegårdens kosmos, og kan kun fås tilgang til gjennom karakterenes historier. Derfor blir dette forvirrende: Mor snakker om Kvinne, som hun enda ikke har møtt, om sin sønns (Mannen) død. Hun spår en **fremtid** hun er livredd for, men som hennes mann, faren, ikke kan se.

Det blir allikevel tydelig at mora vet godt hvem Kvinne er, og at hun har vært et par med Mannen forutfor bestemorens gravlegging: «Når ho aldri har vist seg heime hos oss / så kjem ho vel heller ikkje i gravferda» (DH: 64). Gravleggingen av bestemoren er også, i denne nåtiden, i fremtiden. Riktignok ikke veldig langt frem i tid, da de har ankommet kirkegården med det som formål. Men vi kommer aldri dit i denne nåtiden. I denne nåtiden får vi også høre om både Gry og Gaute for første gang, og alle stykkets karakterer er dermed blitt spillebrikker i dette tidspuslespillet.

De døde er fortsatt de som befester **evigheten**, både bestmoren, og gjentagelsen av Von Obstfelders navn, som også i denne nåtiden blir lest opp fra teksten på gravstøtta. At det er det samme navnet bidrar til å holde kirkegårdens handlingsrom lite, da det blir fastslått igjen at vi kun befinner oss i en liten del av en stor kirkegård. Rommet endrer seg ikke, men tiden går både fremover og tilbake på dette samme, lille stedet. Med unntak av de som allerede er døde. I denne nåtiden er det ingen **øyeblikk** av samme type som i den første.

### 3.2.3 «Du går i dei vanlege kledda dine»

Sidene 96 til 116 representerer ikke en *ny* nåtid, men allikevel en som er annerledes nok til at den må spaltes ut fra de øvrige. I nåtiden befinner vi oss fortsatt i nåtid 2, både stedet og tiden er kirkegården og bestemorens begravelse, men det har allikevel skjedd en liten endring, en så vidt synlig veksling: Mor og Kvinne har i en av tidene som ligger utenfor kosmos, tydeligvis møttes. Samtidig har Far fått både tilstedeværelse og stemme, og disse to elementene bidrar til en liten vridning av nåtiden. Ikke stor nok til at det blir et brudd, men nok til at det skjer en forskyvning. I tillegg pekes det her tilbake på nåtid 1. Det kan synes som at Mann og Kvinne ikke har vært utenfor allikevel, med tanke på at de går i de samme klærne. De har ikke «vært hjemom» for å skifte til klær for begravelse. At tiden allikevel faktisk har gått, bevises på side 98, der Kvinne sier til Mora at «Vi har ofte snakka om det / om å besøke dykk / men det har berre ikkje blitt», hvorpå moren svarer tusen takk for postkortet. Mann og Kvinne *har* altså vært utenfor, men det ligger utenfor tekstens handlingsforløp og dermed også bortenfor vår erfaringshorisont i historien, og er dermed ikke en del av den på noen annen måte enn å bli snakket *om*. På den måten utvides og utvikles den **fortiden** som ligger et sted mellom nåtid 1 og nåtid 2.

### 3.2.4 Nåtid 3: «Han var her berre tilfeldigvis»

Fra side 117 utvides nåtidsperspektivet, og herfra blir det uoversiktlig. Fra side 117, hvor Mannen og Kvinnen har forlatt stedet igjen og mora blir urolig for om de kommer i gravferda i det hele tatt, og frem til sidene rundt 135, er det mange tider om hverandre. Det kan se ut som at denne **nåtid 3**

og nåtid 1 har blitt lagt «oppå hverandre», de er transparente og kan sameksistere uproblematisk. Det er vanskelig å avgjøre om det er en dobbel nåtid, eller om den ene egentlig er fortid. Gravferda, med mora og faren tilstede, fortsetter å snakkes om som den ble i nåtid 2, men samtidig forsterkes inntrykket av at Mann og Kvinne fortsatt er i sitt første møte, der de møttes på benken i nåtid 1. I tillegg får Gry en stemme, for å formidle at det er noe galt med Gaute.

MANN  
*mot Gry*  
Er det noke gale med Gaute

GRY  
Vi kan snakke om det seinare

MANN  
Kva er det

[...]

GRY  
*mot mora*  
Han ble innlagt i natt (DH: 120-121)

Spesielt synlig blir denne dobbeltheten på side 123, der begge nåtidene både leses som nåtid og **fortid**. Spesielt med denne nåtiden er at denne dobbeltheten uroer selv karakterene, skiftene og dobbeltheten foregår ikke over hodet på dem. Kvinnen er forvirret:

Vi har jo nett treft kvarandre  
og så er det liksom som om vi har vore her alltid  
som om vi har kjent kvarandre så lenge  
Kva er det  
Kvar er vi (DH 122-123)

I disse setningene forholder kvinnen seg til de tre nåtidene i en og samme vending, og det blir forstyrrende. Mannen på sin side, skal «berre gå i gravferda», mens Gry på sin side er opprørt fordi Gaute er på sykehuset, og kan dø. Det skjer mye her, og effekten av dette er nettopp urolighet. Gaute representerer både **fremtiden**, han er ung, og **evigheten** fordi han er syk og kan dø (og på den måte slutte seg til evige dødes rekker) samtidig som han vil forbli i dette kosmoset.

I denne nåtiden florerer det av motsetningsforhold og antiteser, det dras i forskjellige retninger hele veien gjennom, og stykket når et høydepunkt i intensitet. På side 122 beveger de seg fysisk i forskjellige retninger; Far, Mor og Gry holder sammen og går den ene veien, mens Mann og Kvinne går sammen i den andre retningen. I forhold til seksualiteten mellom Mann og Kvinne skjer det også noe på sidene 131-134, der kvinnen nærmer seg å miste sin følsomhet og integritet fra tidligere, og heller blir dyrisk, i et forsøk på å ha seksuelt samvær med mannen, som avviser henne:

KVINNE  
Eg vil slikke deg  
*Bedande*  
Kan eg få vere hunden din  
Kan eg få slikke deg

MANN  
Eg vil ikkje

KVINNE  
Jo du vil  
*Ho ser mot han*  
Eg vil vere hunden din  
*Ho set seg ned på knea ved føtene hans, begynner å stryke oppover låra hans*  
Eg vil (DH: 131)

Begge disse **øyeblikkene** vitner om en mulig degenerering av både seksualitet og tid, som kan kobles til hverandre. I likhet med øyeblikket i nåtid 1 er dette også et trist øyeblikk, men fra en annen vinkel: Dette er trist fordi den forsiktigheten og varheten kvinnen har gitt uttrykk for i de tidligere nåtidene, ser ut til å ha forsvunnet og blitt erstattet med en vulgær<sup>17</sup> væremåte, som vanskelig lar seg balansere med hennes «stillhet» fra tidligere.

### 3.2.5 Nåtid 4: «Vi kan gå til mitt hotellrom»

«Dobbelttiden» som først viser seg i det jeg i forrige avsnitt kaller nåtid 3, utvikles og samtidig endres på i denne **nåtid 4**. Alle nåtidene har en ulik tilnæringsmåte til fortiden som ligger forutfor nåtid 1, og til de andre nåtidene som fortid. I nåtid 4 er Mann og Kvinne tilbake i nåtid 1, der de møttes igjen for første gang på lenge, og vil være sammen. Her er Mannen fortsatt gift – «Men skal ikkje du heim til kona di / til Gry / er det ikkje det ho heiter» (DH: 136), og det er her vi for første gang får innsyn i hvordan Mann og Kvinnes forhold egentlig startet. I skiftet mellom nåtid 1 og nåtid 2 er det noe som «mangler», og dette får vi tilgang til her. Her er det en mykhet mellom paret, som definitivt blir endret i øyeblikket fra nåtid 3. Nåtid 1 beveger seg sømløst over fra å være nåtid i nåtid 4, til å bli fortid i den samme nåtiden (nåtid 4). På side 140 er vi brått tilbake i den mørke og følelseskalde holdningen; «Eg vil bli tatt / og så må du seie / at eg ikkje er verdt å bli tatt». Kontrasten er stor fra side 138, hvor mannen (da i fortidens nåtid 1) sier «Du er jo det finaste eg veit / så eg kan ikkje ta deg». Han går fra å ikke kunne fordi hun er skjør og fin, til å ikke *ville* fordi han synes hun er ekkel. Igjen; det er mye som skjer utenfor vårt lille kosmos vi ikke har sett, men

---

<sup>17</sup> «Vulgær» er et problematisk ord her. Det fordrer muligens en seksualisert tolkning, men jeg vil understreke at dette også kan leses i sammenheng med en eventuell underkastelse fra kvinnens side. På den måten kobler det seg også til hennes stillhet. Det ligger altså flere tvetydigheter her, men essensen av det hele er at disse avsnittene fremstår som plutselige og voldsomme, når de dukker opp.

som vi heller ikke trenger å se, fordi konsekvensene de medfører ligger innenfor og derfor innen rekkevidde.

### 3.2.6 Nåtid 5: «Eg hatar deg»

Nåtidene blir, som sidetallene viser, kortere og knappere utover i stykket. Det intensiveres. Det skjer det samme med leseprosessen: De kjappe vekslingene gjør kronologien umulig å følge, og ubehaget ved lesningen øker i takt med at forholdet karakterene i mellom, degenereres. I **nåtid 5** (sidene 140 til 158) er sidene 136-140 (og dermed også sidene 7-52, på grunn av dobbeltheten forklart i avsnitt 3.2.2 og 3.2.3) igjen **fortid**. Det samme er nåtid 2, møtet mellom Kvinne og mannens foreldre. Bestemorens gravferd har også vært, og ligger dermed også i fortiden. Det blir tydelig at vi begynner å nærme oss slutten: Gaute er død. Faren er død. Og fortsatt er døden **evigheten**, i det samme kosmoset, på den samme kirkegården. Gravstøttene står fortsatt, nå med bestemorens, bestefarens og sønnens navn på. De begynner å minnes fortiden, men ikke den fortiden som ligger utenfor stykket, slik som det var i de tidligere nåtidene. I denne nåtiden minnes de og snakker om de fortiden som har skjedd i og mellom stykkets nåtider, et trekk som viser hvor mye tid som har gått mellom nåtid 1 og nåtid 5. Mannen og Kvinnen minnes hotellscenen de diskuterer i forrige nåtid, som om det er et kjært, gammelt minne. Det samme skjer med minnet om hvordan kvinnen møtte mannens foreldre for første gang. Nåtiden fra bare noen sider tidligere er blitt anekdoter.

Igjen er det Kvinnen som er mest vår på forandringer, det kan virke som om det er hun og den (nå) avdøde faren som er de eneste to som er seg bevisst på hvordan tiden tidvis endrer seg og behandler både dem og det de opplever. Hun sier, mot mannen, «Alt er lenge sidan / og vi kan ikkje vere her / Vi må gå» (DH: 155). Det er igjen oppbruddstemning mellom Mannen og kvinnene fra hans tidligere liv, moren og Gry, det blir diskusjon omkring sønnens og farens død. Mann og Kvinne kom ikke i begravelsene, og motsetningsforholdet Mor /Far/Gry på den ene siden og Mann/ Kvinne på den andre siden, styrkes ytterligere.

### 3.2.7 Nåtid 6: «Ingenting er lenge sidan»

I stykkets endelige **nåtid 6**, er det slutt på tidligere nåtider. Kanskje er det denne nåtiden som er tydeligst *nå*, samtidig som det er i denne nåtiden leseren forlater stykket. Mannen er død. Alt annet er **fortid**, både de tidligere nåtidene (som nåtid og som fortid), og fortidene som ligger mellom alle nåtidene jeg har skilt fra hverandre. All fortiden til tross, det er vanskelig å se om det fortsatt finnes en **fremtid** i dette stykket, eller om tiden stopper, brytes, med denne siste scenen. Alle stykkets mannlige karakterer har blitt begravet, og tilbake står de tre kvinnene, som gjennomgående i teksten



ikke kommer overrens; Kvinne, Mor og Gry. De tre kvinnene går ut, kanskje også ut av tekstens hele kosmos, og representerer gjennom denne siste handlingen både **evighet** og **øyeblikk**. Evighet simpelthen fordi det er der vi, som leser, forlater dem, kanskje på vei ut fra kirkegården. Dette er en åpen slutt, det er ingen ende utover det faktum at de tre kvinnene står igjen samlet, og der som Gaute tidligere representerte fremtiden gjennom sin ungdom og sine muligheter, er det eneste som representerer evigheten nå, kirkegården, hvor kvinnene befinner seg, kanskje er de fanget i kirkegårdens evighet de òg:

MOR

*mot dei*

Vi får vel gå

tida er der

*Mora går langsamt eit stykke bortover grusgangen. Gry reiser seg, går og tar mora under armen. Dei snur seg, står og ser mot kvinna og mora rekker armen sin mot henne. Kvinna reiser seg, går og tar mora i armen og arm i arm går de tre kvinnene sakte ut (DH: 161)*

Uansett hvordan man velger å forstå evigheten her – om de forlater den eller blir værende i den – er dette en forsoning mellom de tre kvinnene. Mora og Gry tar Kvinnen inn i varmen, så og si, og etter at de alle har mistet sine respektive kjære, lar de konfliktene seg i mellom falle, og velger istedet å holde sammen. Slik sett skjer det et siste brudd her, ved at den strenge tosidigheten i konflikten kollapser.

### **3.3 Om det å lese tid forskjellig**

Før jeg startet min nærlesning av tidsaspektet i *Draum om hausten*, skisserte jeg opp to alternativer til hvordan man kan forstå nåtiden som inngangsport til tidsforståelsen. Dette er bare to av mange alternativer å forstå tiden i dette stykket på, og tolkningene vil sannsynligvis på grunn av det unndragende og udefinerte ved teksten være forskjellige hos hver enkelte leser. Det blir derfor et prinsipielt fundament for tolkning av dette stykket at man ikke kan si at èn forståelse av tiden er *riktig*, mens andre er *feil*. Sannsynligvis vil man kunne finne belegg for flere, og radikalt forskjellige, forståelser av tiden. Min lesning argumenterer for at det finnes flere nåtider, som ikke forholder seg til hverandre etter en fast mal, men at det er bevegelser og forskyvninger gjennom hele stykket. Det utfordrer vår konvensjonelle forståelse av *tid*. Litteraturprofessor Drude von der Fehr har en litt annen lesning enn min, og jeg vil diskutere hvordan disse er forskjellige som et eksempel på forskjellige tidsforståelser av *Draum om hausten*.

I artikkelen «Dramaet uten karakter og uten erkjennelsesbehov» i antologien *Tendensar i moderne norsk dramatik* (2004) skriver von der Fehr at det i dagens teatertekster finnes en

avindividualisering av teatertekstens karakterer, hvor det individuelle mennesket ikke lenger spiller hovedrollen i stykket. Samtidig oppfattes det ikke lenger som nødvendig at man som tolker trenger å problematisere utilfredsstillende aspekter ved den mimetiske eller realistiske karakterfremstillingen i postmoderne drama (von der Fehr 2004: 314). Gjennom å utvikle en sentral hovedkarakter og individet som karakter, åpnes det derfor for at andre elementer i teksten får en sentral rolle. Von der Fehr bruker her Fosses *Dødsvariasjonar* (2002) som første eksempel, hvor tiden «aldri er identisk med seg selv», i et stykke som handler om tiden fremfor om karakterene. Von der Fehr kaller dette «simultantid». I *Draum om hausten* leser hun tiden slik:

Den lineære tiden er både beholdt (...), og erstattet av en diskontinuerlig sekvens av uavhengige øyeblikk som er strukturert rytmisk. Vi har altså en simultan tid, både fra tidsforløpet fra mannens møte med kvinnen, en rekonstruksjon av mannens liv (foreldre, kone, barn) og enkeltstående møter (med kvinnen, med foreldrene, etc). Og vi har den konstante tiden som kirkegården er et bilde på (von der Fehr 2004: 316–317).

Det er ikke slik at denne forståelsen av tid skiller seg radikalt fra min nærlesning, men det er enkelte forskjeller som gjør at tiden utarter seg annerledes i min lesning. Disse ørsmå endringene er slik det nødvendigvis må bli; det er vanskelig å se for seg at en lesning av tiden i dette stykket ikke vil oppleves som både lineær – på grunn av kombinasjonen av teksten som enakter og tekstens narrative kontinuitet – og som bestående av brudd. Det er *hvordan* disse forskyvningene forstås som forholder seg annerledes, og som et neste ledd i tolkningen vil dette også påvirke *hvorfor*.

For det første skiller min lesning seg fra argumentet om at den lineære tiden er *beholdt*. Jeg mener at det definitivt finnes spor av den, men at disse i hovedsak befinner seg i mellomrommet mellom nåtidene som eksisterer i teksten. Den lineære tiden er altså ikke en del av teksten i seg selv, den eksisterer kun utenfor. Den blir tillagt stykket og karakterene fordi vi, som lesere, alltid vil ønske å ha en fullverdig forståelse av det vi møter. Vi vil tette igjen «hullene». På grunn av dette fyller vi inn fra vår egen virkelighetsforståelse der det er tomrom i teksten, for å få en helhetlig og lineær tid, og dermed en helhetlig forståelse av tiden som basiskategori i stykket. Der von der Fehr leser «diskontinuerlige sekvenser», er der jeg leser forskjellige nåtider. Vår grunnforståelse av tid som lineær er dermed forskjellig, men allikevel deles forståelsen av tidsbruddene og øyeblikkene som uavhengige. Om *øyeblikket* skriver von der Fehr at «selvom øyeblikket er svangert med sin fortid, ser det ikke ut til å bære med seg en form for framtid» (von der Fehr 2004: 317). Her har vi igjen en delvis felles forståelse: Jeg ser at øyeblikkene er svangert med *en* fortid (som i enkelte av øyeblikkene befinner seg utenfor teksten, mens andre er på innsiden). Jeg mener dog at de definitivt bærer med seg en form for framtid, det usikre momentet i min tolkning dreier seg mer om hvorvidt denne framtiden inneholder noe positivt. Øyeblikkene jeg har plukket ut av teksten i nærlesningen

min er alle innehavere av *en framtid*, men samtidig har de alle et trist og sørgmodig drag over seg – det er ikke en positiv og lys fremtid karakterene går i møte, verken i stykket eller når de trer ut av det. Dermed er von der Fehr og jeg enig i at «tiden bærer hele tiden på et tap» (von der Fehr 2004: 317).

Von der Fehr siterer i sin artikkel Marie-Claire Ropars-Wuilleumier; «Tiden er både seg selv som nåtid og samtidig et iboende bilde av den fortiden som nåtiden en gang vil bli» (von der Fehr 2004: 316), og leser i samsvar med dette. Ulikheten i forbindelse med min lesning blir i dette sitatet tydelig: Jeg anser ikke fortiden i nåtiden som et *bilde*. Det vil innebære at fortiden og nåtiden ikke kan sameksistere eller overlappe, men eksistere uavhengig av hverandre (rent kronologisk). Når tiden er nåtid og et *bilde* av fortiden den en gang vil bli, er dette det motsatte av min lesning, hvor nåtiden og fortiden (for eksempel i nåtid 3) *skjer samtidig*. Dette innebærer at man som leser må tillate tiden som vi selv lever i å skilles fra den type tid som Fosse skriver i dette stykket. Ved å gjøre dette fratar man stykket en tidsrealisme, et element som igjen gjør det fristende å kalle det et «drømmestykke», selv om dette allikevel er en feilaktig beskrivelse. Poenget er at det må få lov til å eksistere på den måten det står: Det er den eneste måten stykkets egenartede tid kan få utspille seg. Von der Fehr hevder at slik fossesk tid er realiserbart dramaturgisk, men at tidsperspektivet (og avindividualiseringen) er vanskelig å få med seg i lesningen av stykket (von der Fehr 2005: 316).

Den svenske teaterkritikeren Leif Zern har fulgt Fosses dramatiske karriere helt fra begynnelsen av, og nærmer seg i sin bok det grunnleggende ved fossestykkene. Men han beskjeftiger seg først og fremst med stykkene som dramatik, ikke som litterær tekst. Hans interesse av tiden er definitivt tilstede, men han går ikke inn i en dybdediskusjon av tiden som en basiskategori. Han fastslår at tiden er viktig hos Fosse, og at den får lov til å eksistere som en selvstendig aktør:

Után inndeling i akter eller avslutta scenar blir *Draum om hausten* eit stykke der noet i kvar augneblick er i oppløysning. Det Fosse strevar etter, er å få auge på og skildre korleis livet forsvinn. Det som døy, er noet. (Zern 2004: 93)

Hvis man skal se teaterviteren Zern i lys av von der Fehrs påstand om at tiden lar seg aktualisere på scenen, (men er vanskelig hvis man kun leser teksten) kan det slik sett se ut som hun har rett i at tiden ikke blir viet like mye oppmerksomhet i dramatikens verden fordi den blir spilt og ikke lest, og dermed er tilstede rent fysisk. Og, som von der Fehr fastslår i sin artikkel er det et grunnleggende faktum i teaterteksten at tiden aldri er identisk med seg selv. I den skjønnlitterære teksten er ikke dette tilfelle, og ved lesning av teaterteksten som nettopp *tekst*, blir det dermed et grunnleggende *behov* å se nøye på tidsaspektet.

### 3.4 Verden er en grusvei på kirkegården

I *Draum om hausten* blir hele verden – handlinger, relasjoner, reaksjoner, liv, død og kjærlighet – komprimert og intensivert. Det hele foregår på «ein liten del av ein stor kyrkjegard» (DH: 7) i en by uten navn, og det spiller heller ingen rolle, da byen ikke har en annen funksjon enn at Kvinnen har vært utenfor, og nå er tilbake. Stykkets univers, dets tid og rom, befinner seg hovedsaklig på en grusgang og en malingslitt benk i denne lille delen av den store kirkegården.

Mann og Kvinne<sup>18</sup> møtes, tilsynelatende tilfeldig, men har kjennskap til hverandre fra før. Det har vært følelser mellom dem, og de tar opp igjen diskusjonen om hvorvidt disse fortsatt eksisterer, om de burde eksistere, om de *kan* eksistere.

I motsetning til *Nokon kjem til å komme* og *Eg er vinden* (og en hel del andre av Fosses tekster), foregår ikke dette stykkets handling ute ved fjorden, mellom fjellene, med naust, vær og vind, stillhet og folketomhet. Der hvor tekster som *Nokon kjem til å komme*, og for eksempel *Det er Ales* (2004) (og det nærtliggende dramastykket *Ein sommars dag* (1997)) har et rammeunivers som føles uendelig, åpent og bart, er settingen og plasseringen i dette stykket særdeles lukket i forhold. Karakterene er innesperret på et lite område, en kirkegård. De er lukket inne, sammen med de døde, og med evigheten.

#### 3.4.1 Det som ikke er der

Som nærlesningen av tidsaspektet viser, trengs det ikke ytterligere aktiv handling enn at en karakter snur seg, forandrer retning, tar en pause, for at det skal ha skjedd et hopp i tiden. Her kan man igjen snakke om Fosses måte å skape en slags ikke-tid på, i tillegg til at kirkegården også kan kalles et ikke-sted; Karakterene er rett og slett fanget i denne lille grusveien på denne lille delen av denne store kirkegården. Går de utenfor, er de ikke lenger tilstede, kanskje ikke engang eksisterende, før de er tilbake på kirkegården, og dermed tilbake i teksten igjen. Sett på denne måten er det teksten som skaper – og kontrollerer – handlingens og hendelsenes univers, idet det som skjer eller har skjedd utenfor, er nærmest utilgjengelig. Det kommer små glimt gjennom enkelte av samtalene, men selv i disse må man, som leser, allikevel legge til biter av historien for å få en forståelse av et liv på utidsen. Selv i forhold til *Nokon kjem til å komme*, som heller ikke har et stort handlingsunivers, så er denne kirkegården som et fangehull.

---

<sup>18</sup> Det verdt å legge merke til at de ikke er i bestemt form, kanskje kunne de vært hvem som helst. I *Nokon kjem til å komme* er de også navnløse, men der er de i bestemt som Han og Ho. Her er de redusert til kun hvert sitt kjønn. I *Eg er vinden* er karakterene ytterligere redusert til å kun være *den eine* og *den andre*.

I *Nokon kjem til å komme* var det tydelig at de kom frem til huset sitt, det var et tun, vann, innsiden og på utsiden av huset; nabogården. I *Draum om hausten* eksisterer ikke utsiden noe annet sted enn i samtalen – og hvor tillitsverdig er egentlig samtalen?

Disse hoppene i tid, og tilstedeværelsen av ikke-tiden og ikke-stedet gir, som tittelen antyder, et drømmende preg. Det kan kanskje være fristende å kalle stykket et drømmespill, for på den måten å legitimere og forklare den brutte tidskontinuiteten og kronologien i historien. Det ville vært for enkelt. Jeg tror ikke det er dette som er grunnen til stykkets flytende sirkulasjon. Som Leif Zern også påpeker, skal man være forsiktig med å definere *Draum om hausten* som et drømmespill i Strindbergsk tradisjon (Zern 2005: 30, 100). Det handler heller om hva oppløsningen av vår vante forestilling av tid gjør med oppfattelsen av mellommenneskelige forhold, med nået og med forventninger. Å sette merkelappen «drømmespill» vil dermed ikke være annet enn en enkel utvei for å legitimere fraværet av tiden, for som vi vet trenger ikke tiden være konstant i drømmer.

Stykkets sirkelbevegelser bidrar både til forståelsen av tiden i stykket, og til å skape det innestengte ved teksten, der alt foregår på denne lille grusveien inne på kirkegården. Når karakterene beveger på seg, så går de i all hovedsak frem og tilbake på denne veibiten, eller glir lydløst rundt benken. Kun i enkelte tilfeller beveger de seg utenfor, når de skal se på gravstøttene. Ingen av karakterenes egne begravelser blir skildret, det er som om deres graver ligger utenfor dette gitte området. Når man ser på disse bevegelsene gir det samme assosiasjon som i *Nokon kjem til komme*: De sirkler rundt hverandre uten anledning til å flytte seg. I *Draum* er det riktignok noen unntak, da både Faren og Gry har mulighet til å gå ut av stykket, for så å komme inn igjen. Men når de er på utsiden av teksten, er de også på utsiden av tiden.

Å sitere de forskjellige sirkelsamtalene vil være plasskrevende, så jeg nøyer meg med å forklare dem og vise til hvor de finnes. Mora har en gjentagende frase om sin avdøde mor, hvor utsagn som «Men ho var jo så gammel / og tida går så utruleg fort» (DH: 90. Andre spor på bl.a. sidene 84, 87), som hun sier enten det er bestemoren de snakker om, eller ei. På side 106 er det et spor fra en annen sirkelsamtale, igjen fra Mora, hvor hun snakker om Mannen og Kvinna: «Nei det var kjekt at eg / endelig / fekk treffe deg» (DH: 106. Andre spor på bl.a. sidene 95, 104, 106). En samtale som går igjen mellom Mann og Kvinne er referanser til hvordan de møttes på benken, altså i nåtid 1: «Og så sit vi her igjen / på benken vår / du og eg» (DH: 125. Andre spor på bl.a. sidene 15, 51). Kvinnens insistering på at de må gå, er også gjentagende: «kom vi må gå / vi kan ikkje vere her lenger / vi må gå» (DH: 158. Andre spor på bl.a. sidene 107, 111, 122).

Disse sirkelbevegelsene har også en annen funksjon: I tillegg til å være en faktor som bidrar til den innestengte følelsen gjennom alle repetisjonene, bidrar den samtidig til å knytte de

forskjellige nåtidene sammen. Det refereres på tvers av nåtider, og de samme utsagnene kan finnes igjen i forskjellige tider. Alle tidshoppene som muligens kunne virke enkeltstående, får ikke anledning til det når de knyttes sammen gjennom sirkelsamtaler.

### 3.5 Nåtid, fortid & fremtid

Leif Zern påstår at om Jon Fosse kun hadde skrevet *Draum om hausten*, hadde han allikevel vært en av samtidens største dramatikere. Fosse evner å få plass til flere livs handlingsforløp på én scene, i én tid, i en spilletid som kanskje ikke tar mer enn 60 eller 90 minutter på en scene. Som han skriver selv; «Figurane lever, døyr og inngår i nye konstellasjoner mens vi ser på. Skjer ikkje det i nesten all dramatik? Sjølv sagt, men Fosse skriv både om rollefigurene og *om tida sjølv*» (Zern 2005: 93). Tiden blir i så måte til en karakter i stykket, og ikke noe uttalt og alltid tilstedeværende enten vi har fokus på hverdagsliv eller dramatisering på en scene. Det er alltid noe i stykket som er i oppløsning – et forhold mellom to mennesker, eller livet i seg selv. Det er livet som går, ikke tiden.

Mangelen på aktinndelinger er i seg selv et trekk som gjør stykket vanskeligere å strukturere og dele opp, og når tiden i tillegg oppfører seg unormalt (som vist tidligere i avsnitt 3.2) gjør dette noe med både lesingen og forståelsen av teksten. Denne oppløsningen av tid kan forstås på to forskjellige måter. Disse trekkene ved stykket kan fungere som en problematisering og oppløsning av konseptet *tid*. Det er ikke snakk om en drømmetilstand hvor alt flyter i og over hverandre, men heller som om den faste størrelsen tid er fjernet fra tekstens virkelighet. I dette stykket lar ikke karakterene seg i særlig grad affisere av dette, de er ikke tidshoppene bevisst. Dette blir derimot aktuelt i for eksempel det senere stykket *Skuggar* (2009), hvor karakterene blir fortvilet over det problematiske i forsøkene på å få oversikt over tiden som har gått, tiden som er, og tiden som (kanskje) vil komme. Man kan derfor stille spørsmålet om det det umulige tidsaspektet her understreker en konstant følelse av evighet (og at alt som allerede har skjedd, er like viktig og gyldig nå som da)? Lest på denne måten kan man forstå fraværet av årene som nødvendigvis må ligge mellom stykkets hendelser som unødvendig, ettersom det som har skjedd mellom Mannen og Gry, Mannen og Kvinnen, bestemorens dødsfall, Mor og Fars syn på Kvinnen og deres sønns nye liv, er like betent i (det som ville vært) nåtiden, som det var i (det som ville vært) fortiden. Effekten av dette er en intensivering av de store hendelsene i livet – hverdagen fjernes i dette stykket, og de store og uungåelige hendelsene liv og død står igjen. Dette er en motsetning til *Nokon kjem til å komme*, hvor det er nettopp i den stillestående hverdagen det problematiske eksisterer.

På den annen side kan man stille spørsmålet om tiden er oppløst av den mer enkle grunnen – er tiden rett og slett ikke viktig? Fordi stykket nærmer seg en limbotilstand, spiller ikke tiden noen

vesentlig rolle annet enn ved sitt fravær. Hvis man skal lese stykket på denne måten, må et forutforliggende premiss være at det leses som nettopp limbo, og ikke reell virkelighet. Det er vanskelig å finne «bevis» på dette, når det som finnes er så vagt at det kan leses både som det ene og det andre. Eksempelvis i siste halvdel av stykket, hvor Mann og Kvinne nå har vært sammen en stund, og diskuterer hvorvidt mannen har vært trofast eller ikke. Kvinnen trodde ikke at han kom til å bli værende, men det ble han, om enn ikke trofast.

KVINNE  
Du har ikkje vore trofast

MANN  
Nei  
har eg det då

KVINNE  
Du har vore det likevel  
på eit vis

MANN  
Eg har nok det  
ja

KVINNE  
Trofast inn i døden

MANN  
Sannare sagt enn du trur  
det der  
*Han tar armen til seg* (DH: 148-149)

*Sannare sagt enn du tror*, sier han, og det er umulig å skille, det er for vagt. Mener han at han vil være henne trofast inn i døden, og at det er det som er sannheten, eller er det snarere at de allerede er i døden, og at sannheten ligger deri? Moren sier på et tidspunkt dette om Kvinnen:

MOR  
Trur du ho òg kjem

FAR  
Kven

MOR  
Kjæresten hans  
døden hans  
kjem ho (DH: 56)

Dette underbygger en forståelse om at de muligens allerede er døde, og oppholder seg i en limbotilstand hvor de fortsatt er bevisste seg selv og sine mellommenneskelige relasjoner.

I begge tilfeller er kronologien oppløst. Delv er jeg skeptisk til både om det lar seg gjøre, og om det er fornuftig, å forsøke å påtvinge stykket en kronologi for å få orden og rekkefølge på

hendelsene. Poenget er heller å forstå hvordan de forskjellige hendelsene, og tidene, forholder seg til hverandre, heller enn å tvinge en orden over det i mangel på et system. Når ordenen oppløses, er det ikke lenger nødvendigvis forskjell på fortid, fremtid og nåtid. Fordelen ved denne oppløsningen er at det åpner et større fortolkningsrom i forhold til hukommelse og tid – hva er reellt, og hva er minner? Samtidig gir dette tolkningsrommet uendelige muligheter for forståelse av tid og rom, virkelighet, liv og død.

I denne sammenhengen blir Dante-utdraget Fosse har valgt å sitere i forkant av utgivelsen av *Og aldri skal vi skiljast* interessant:

Eg døydde ei, og ikkje var eg levande  
Tenk med deg sjølv, om du har litt forstand,  
korleis eg vart, då eg vart fri for begge (Fosse 2004: 89).

Dette stykket utkom allerede i 1993, og gir på den måten et pekepinn fremover mot Fosses oppheving av skillene mellom tid og stillstand, død og levende, og en rekke andre dikotomier. Plassert inn i lesningen vil sitatet gi en nøkkel: Konsekvensen av å la tilstandene «død» og «levende» oppheves og heller opprette en mellomtilstand, er nye og utforskede muligheter, tilstander og handlinger. Dette er synlig i stykker også forutfor *Draum om hausten*, blir utforsket utover, og (som det neste kapittelet vil vise) i aller høyeste grad er tydelig i *Eg er vinden*. I denne mellomtilstanden eksisterer teksten som sin egen realitet.

Stykket er konstruert tematisk og formmessig på en måte som gjør at det er vanskelig å ikke få et snev av eksistensiell angst ved lesing. Enaktergrepet forandrer teksten til et dragsug, det går ikke an å stoppe, ikke engang for å trekke pusten. Dette blir en kontrast, nesten et paradoks, til den opphevingen av håndfast tid som stykket insisterer på gjennom forvirring. Leseren vil ønske å feste hendelsene til en kronologi, for å ha holdepunkter man kan basere en forståelse på. Dette får man ikke, tidsaspektet både forsterker og understreker dette, og gjør denne ubehagelige følelsen ved lesningen enda tydeligere – og sterkere; Hvordan skal man forholde seg til alle disse store spørsmålene vi som menneske møter, når tiden – som vi er vant til at er fast og stabil – rett og slett kollapser?<sup>19</sup>

Karakterenes bevegelser er ofte i seg selv en motsetning, mellom utsagn som oppfordrer til handling, og den faktiske bevegelsen. Noen ganger forsvinner en karakter ut av teksten, som om den siger sakte avgårde uten at det egentlig blir lagt merke til, mens andre ganger står en av dem

---

<sup>19</sup> Jeg diskuterer dette ytterligere i avsnitt 5.5, «Alt som ikke skjer»



som usynlig, og overhører samtalen. Et eksempel på det siste er i en diskusjonen mellom Mor, Mann og Kvinne, hvor det diskuteres, etterhvert frustrert (DH: 110–114). Mannen er oppgitt over sin mor, som ikke kan akseptere at han har skilt seg fra Gry. Midt i en lang replikk fra Mannen, kommer denne scenehenvisningen: *Faren kjem sakte gåande inn, stansar, ser mot mora og mannen, blir så ståande og sjå ned* (DH: 112). Det skjer ikke noe mer med at han kommer. Han kommer, han står der, men han sier ingenting. Han deltar ikke i denne diskusjonen i det hele tatt, men står der, som en skygge, eller kanskje et spøkelse, som overværer samtalen, uten å ta side, uten å forsvare. I denne samme diskusjonen kommer forøvrig et utsagn fra Mannen, hvor han blir lei av at morens stille anklagelser.

MOR  
*Overrumpla, beskyttar seg, svært nervøs*  
Eg har ikkje sagt noko  
ikkje eit vondt ord

MANN  
Nei ikkje sagt  
kanskje  
ikkje sagt  
men du seier det jo heile tida  
likevel

MOR  
Ja der har vi det  
Der har vi det (DH: 113)

Det er ingenting som blir sagt direkte, og allikevel blir det sagt hele tiden. Dette er typisk Fosse, og det her det begynner å nærme seg spørsmålet om hvordan man kan si noe om det man vanskelig kan si noe om (som for eksempel «de store spørsmålene»).

### **3.6 Om brutalitet og det fysiske**

Det seksuelle og det fysiske er virkelig tydelig i dette stykket, i forhold til de to andre. Hovedsaklig på et verbalt nivå.

I *Nokon kjem til å komme* er forholdet mellom Han og Ho nært, men samtidig distansert. Det fremstår som sårbart og skjørt, det er små endringer i væremåte og ordvalg som får utspill i hvordan forholdet dem i mellom er. I scenen hvor Han gjemmer seg bak hushjørnet mens han overhører hennes samtale med mannen blir dette veldig tydelig (NKK: 33-42). Sjalusien griper fatt i en liten tone som kan tolkes i flere mulige retninger, og gjør den dominerende, og dermed er konflikten et faktum. Samtalene mellom Mann og Kvinne i *Draum om hausten* er av en helt annen tone, som både kan bety at de har en større form for åpenhet mellom seg – eller det stikk motsatte, at det nære

er vanskelig, og blir maskert bak det vulgære i språket. For de snakker rett og slett vulgært sammen, og etterhvert oppfører de seg i tråd med språket.

MANN  
Ja kanskje på ein kyrkjegard  
Ein mørk kveld  
på en kyrkjegard  
som denne  
blei mor hennar tatt  
Kanskje pressa han seg inntil henne  
fortvila  
drog henne i armen  
ho skreik  
av redsle  
av lyst  
då han pressa henne mot seg  
han la henne i bakken  
han pressa seg mot henne  
han drog opp skjørtet hennar  
Kanskje var det slik  
ho kom til  
ho som no ligg der  
*peiker mot ein gravstøtte*  
og no er ingenting  
att av henne  
Sjå på gravsteinen hennar  
Men eingang  
stønna ho og skreik  
Kan du høyre for deg korleis  
ho stønnar og skrik  
Ta meg  
Ta meg hardt  
Ta meg  
skreik ho  
kort pause (DH: 37–38)

Det er to ting som er urovekkende med denne samtalen. For det første ville det for mange være en unaturlig måte å snakke sammen på når man møter hverandre igjen for første gang på lenge. For det andre er det samtidig noe veldig «ekte» over det hele. Vi befinner oss på en kirkegård, foran en død kvinnes grav, og i løpet av ett minutt har Mannen diktet opp essensen av hennes liv; fra før hun var påtenkt til hun nå selv ligger seks fot under.

Det brutale ved denne samtaleformen er altså ikke bare direkteheten i det, det ubehagelige ved å snakke om døde mennesker fysiske samliv, men også hvor *nært* det faktisk er oss alle. Vi blir født, og vi dør. Er alt som skjer i mellomtiden bare venting? Stykket gir absolutt assosiasjoner til Beckett, og kanskje spesielt *Waiting for Godot*, men *Draum om hausten* har en annen form for tilstedeværelse, et emosjonelt nærvær, som ikke finnes i *Godot*.

Avsnittet ovenfor fortsetter i samme tone. De går videre til flere gravsteiner, og finner på en unnfangelseshistorie for de døde. De dikter overgrepet, i familieselskapet, paret som prøvde lenge, og underveis blir selve språket drøyere. Mannen avslutter denne rekka med en direktehet som får

Kvinnen til å avbryte han, hun synes det begynner å pinlig. Da skjer det samtidig en vending hos mannen. Fra å utvikle språket sitt til grovere og grovere, snur han og mener at ja, dette er pinlig å snakke om:

MANNEN

[...]

Dei tenkte på at ho ærverdige mor  
og han ærverdige far  
hadde gjort slikt  
som ikkje kan nemnast  
og dermed var kanskje han ærverdige far  
slett ikkje  
så ærverdig likevel  
når det kom til stykket  
kvar einaste gang han fekk ho ærverdige mor  
for seg sjølv  
Knepte den opp  
og tok ut den stive staken sin  
og ville ha ho til å slikke den (DH: 40)

Fra å snakke om sin egen mors sexliv snur han plutselig, blir flau, og innrømmer til slutt at dette er fælt.

KVINNE

Nei no blir det pinleg  
uff  
ein skal ikkje seie alt  
[...]

MANN

Eg er heilt enig  
Det er forferdelig  
alltid like pinleg  
Det er alltid så forferdelig  
usexy  
å snakke om sex (DH: 40-41)

Stort sett er Fosses språk subtilt og indirekte – det som sies, er ikke alltid tydelig uttalt.

Overraskelsen blir desto større av en språkbruk som dette, det er som som språket tar overhånd, røsker tak i leseren som for å si «følg med». Det overrasker selv den som snakker!

Det blir ironisk at det er kvinnen som avslutter mannens sexprat. Litt senere ut i stykket, idet hun blir redd for å miste ham igjen, påtar hun seg en væremåte som er fysisk og utagerende.

Mannen prøver å avvise henne, sier at han ikke vil ha henne mer, at han ikke tåler henne.

KVINNE

*Klynger seg meir og meir til han*  
Ta meg  
Bruk meg  
Ta meg  
bruk meg

MANN

*Tar tak i håret hennar, bøyer hovudet hennar bakover; ho gapar med munnen, stikk ut tunga*  
Eg orkar ikkje ta deg

KVINNE

Ta meg  
*Ho grip tak i beltet hans, pressar ansiktet mot smekken hans*

[...]

KVINNE

*Slepper taket i beltet, fell ned på kne, ser mot han, ho tar ei hånd ned mellom beina sine, stryk opp og ned mellom beina. Han står og ser skrått ned mot henne*

Kan du ikkje komme

Du må ta meg

[...] (DH: 132-133)

Det er episoder som dette som holder igjen stykket i de levendes sfære. Dette er direkte og fysiske handlinger, som ikke hører døden til. Gjennom elementer som dette holdes *Draum om hausten* balansen mellom det levende og døde, uten å forgå til dødens side fullstendig – selvom det nærmer seg.

Som jeg såvidt var innom under nærlesningen av tiden, kan denne degenereringen av det seksuelle kobles til degenereringen av tiden. Der som tiden er fast og stabil i begynnelsen av stykket er også forholdet mellom Mannen og Kvinnen det, men utover i teksten, hvor tiden blir mer og mer problematisk, hvor nåtidene sklir både utover, i hverandre, og nåtiden man er i, samtidig blir til fortid, endres også deres forhold seg. I utdragene over har kvinnens egenart fra tidligere nærmest forsvunnet, den myke versjonen av henne vi møter innledningvis har blitt til noe helt annet. Hun er definitivt mer direkte, men viktigst er det at disse handlingene skaper en avstand mellom henne og Mannen. Om denne degenereringen av seksualitet og degenereringen av tid kan kobles sammen, vil det være mulig å påstå at jo tydeligere og bråere tidsskriftene blir, desto bråere og brutal blir de seksuelle tilnærmingene fra kvinnen. Disse skjer i takt. Ettersom tiden er knyttet til kirkegården, og dermed evigheten og døden, blir også seksualiteten det: Den nærmer seg en form hvor det humane ved Kvinnen forsvinner, og det som er tilbake, er døden. Scenene hvor paret fantaserer om de avdødes sexliv passer i så måte inn i denne tolkningen.

### **3.7 Det levende hos de døde**

I *Nokon kjem til å komme* er livet og døden adskilt. Stykket forholder seg til liv og død som vi kjenner det fra vår egen virkelighet. Fødsel som start på livet som leves og avsluttes med døden. Hun representerer det levende, han representerer det døende, det døde. Det er tydelige grenser og forskjeller, som gjenspeiles både i det romlige og i det mellommenneskelige. I *Draum om hausten* ligger forholdet mellom liv og død på et annet nivå, her er det mer som at livet leves gjennom

døden. Vi er på en kirkegård, alle rammer og hendelser omhandler og omfavner døden, «Ho er døden hans», og så videre. Døden er det eneste faste i enhver livsform, men i dette stykket er det i tillegg en forutsetning for å muliggjøre det levende. Her skjer det levende – kjærligheten, forhold, mennesker – først etter at det har gått gjennom en dødens port. Menneskelige tilstander som i utgangspunktet er både friske og positive, har utgangspunkt i dødsfall, kirkegården, begravelser, i mørket. Helst vil man jo ha det motsatt, at man forholder seg til livets slutt gjennom nettopp det å leve. Den samme forutsetningen er tydelig i kjærlighetsforholdet: Det oppstår i den negative enden av skalaen, gjennom et brudd med kona Gry underveis. Utgangspunktet og startpunktet er mørkt og på forhånd skadet, og underveis kan det også se ut som at Kvinnen helst unngår å snakke om deres forhold, når det har blitt en realitet. På sidene 44-45, avbryter Kvinnen Mannen når han ønsker å få en bekreftelse fra henne; fra at det er han som snakker om nærheten dem i mellom, skifter det til at det er hun som heller ber ham om å fortelle mer om sexlivet til den avdøde von Obstfelder. Hvorfor er det slik? Foretrekker Kvinnen å forholde seg til fiksjonen og fantasien inne på kirkegården, fremfor virkeligheten og kjærligheten de deler, og isåfall: Hvorfor? En løsning kan være at de befinner seg på denne avstengte kirkegården, riktignok hvor forholdet deres startet, men at det livet de lever sammen, hører utsiden til. Nå, som de er fanget inne i denne kirkegården og den problematiske tiden de blir kastet rundt i, blir fiksjonen viktigere.

Som tidligere nevnt, ser ikke karakterene ut til å være nevneverdig bevisst over tidshoppene og skiftene mellom nåtid og fortid i dette stykket. Men det det gir oss, som leser, anledning til, er innsyn i et helt levd liv uten at det trengs retrospektive teknikker, eller lange utlegninger om «den gang da». Et eksempel på dette er hvordan mannen i nåtiden (på side 46), sier at han ikke vil være utro mot sin kone Gry, mens i fremtiden (den neste nåtiden), viser det seg at han allikevel var det mot Kvinnen, i det som da har blitt deres fortid (side 146). Til tross for dette er forholdet dem i mellom et «alt eller ingenting»-forhold, det er som om de velger enten kjærligheten eller døden. Når kvinnen forteller om hvordan hun opplevde mannens nærvær før de møttes igjen var det uutholdelig:

KVINNE  
Ofte  
*Ho ser mot han*  
Og eg skal seie deg  
at ofte  
når eg vil dø  
tenkjer eg på deg  
Av og til kan eg då merke at du er der  
Av og til merkar eg  
ikkje noko  
og då er du der ikkje

men ofte er du der  
og eg vil oftare dø når eg merkar at du er der  
enn når eg merkar at du ikke er der (DH: 50)

Kjærligheten Kvinnen føler for mannen er tilkoblet døden. Dette sitatet, og det tidligere nevnte «trufast inn i døden» (DH: 149), kobler både kjærligheten mellom paret, tiden og døden sammen til ubrytelig enhet.

Det er i begge disse stykkene en underliggende brutalitet, et ubehag og et mørke som presser på. Men omgivelsene handlingene blir gitt av forfatteren, legger føringer for tolkningen av stykket. Til tross for at forholdet mellom Han og Ho i *Nokon kjem til å komme* er preget av sjalusi, av (en mulig) vond fortid og en inntrenger, gir plassen dette utspiller seg på, et større pusterom. De har et åpent tun, det er hav, det er fjell, og det er ingen naboer. Det er plass til å puste, til å leve, og det er plass til å få solskinn på gårdsplassen. Mens i *Draum* er omgivelsene mørkere. Selv om stykkets sidetekster aldri sier noe om hvorvidt det er dagslys eller ikke, kommer følelsen av et altomsluttende mørke raskt inn i lesningen. Dette er lukket, det er ikke åpne landskap og store fjell, dette er inngjerdet, åpne graver, gamle gravstøtter og ingenting utenfor. Det er høst; «*Sein haust. Det har nett regna. Svarte tre, nokre lauv heng att, nokre lauv ligg rundt omkring*» (DH: 7). Denne endringen krymper selve tekstens rom. Om man forestiller seg en trakt, befinner *Nokon kjem til å komme* seg øverst i trakten, mens *Draum om hausten* befinner seg et godt stykke lenger ned. *Eg er vinden* (og *Skuggar*) befinner seg enda dypere. Med fare for å gjøre ligningen banal: Øverst i trakten er det liv og lys, nedover blir det mørkere, og nærmere døden. Dette er å se i tematikken. Stykkene snevrer seg inn, ikke bare i lys og omgivelser, men også i forholdet mellom livet og døden. Der det første stykket kanskje har en god balanse mellom det levende og det døde, har det andre en ubalanse, det forholder seg mer til det døde og det døende enn det levende. Mens i *Eg er vinden*, er det levende så godt som fraværende. Det er som om liv og død kollapser, det finnes ikke noe skille lenger; er de døde eller er de levende?

## Kapittel 4. «Et lite skritt til siden»

### *Eg er vinden* (2008<sup>20</sup>)

*Eg er vinden* er et av Fosses seneste stykker, og kan sammen med *Skuggar* sies å representere en nytt ytterpunkt i Fosses dramatikk. Fra *Nokon kjem til å komme* har det skjedd en utvikling fra det kronologisk narrative, via «sofastykkene» (de realistiske) til de man kanskje kan kalle «svevande». *Draum om hausten* kan også karakteriseres som et av de svevende stykkene, men de elementene og karakteristikkene som der ble tatt i bruk, er spisset i *Eg er vinden* og *Skuggar*. Samtidig er formen og rammene i enda større grad strippet for materiell tilstedeværelse, og stykkene er enda tydeligere åpne (*Eg er vinden*) eller enda trangere (*Skuggar*) smed tanke på romlighet og ytre rammer for innholdet.

Stykkets konkrete innhold er enkel: Det handler om to mennesker ombord i en båt, hvor den ene begår selvmord ved å hoppe overbord.

#### 4.1 Karakterene

*Eg er vinden* er ikke et tettbefolket stykke. Det består kun av to navnløse karakterer, *den eine* og *den andre*. Til tross for navnløsheten blir de etterhvert lettere å identifisere, de har forskjellige egenskaper, forskjellige funksjoner og representerer hvert sitt ytterpunkt av det man kan kalle det menneskelige. De fungerer mer som en oppsamling av menneskelige egenskaper og holdninger, enn som selvstendige personer. Karakterene i både *Nokon kjem til å komme* og *Draum om hausten* fremstår som mer komplekse, sammensatte og virkelige enn hva karakterene i *Eg er vinden* gjør. Navnløsheten deres er med å befeste dette. De har ikke engang kjønn, og jeg vil påstå det er umulig gjennom teksten å bestemme hvorvidt *den eine* og *den andre* er menn eller kvinner, unge eller gamle. Det man sitter igjen med muligheten til å gjøre seg opp en forståelse om, er hvordan de i enkelte gitte situasjoner reagerer og forholder seg til hverandre. Det er gjennom denne dynamikken spenningen dem i mellom synliggjøres. Men, som vi får se, veksler karakterene også på å ha de forskjellige egenskapene: Den ene er den som er sikker og trygg i en situasjon, mens i en annen er det motsatt. Selv det å slå fast hvem av dem som er levende eller død, er problematisk.

---

<sup>20</sup> Det finnes to ulike versjoner av *Eg er vinden*. Teatermanuset som ble skrevet for urpremierer av stykket (ved Festspillene i Bergen, 2007) er annerledes enn den første publiserte versjonen fra 2008 på Samlaget. Jeg forholder meg til 2008-utgaven da det er denne som er den eneste utgitte publikasjonen.

Det paradoksale ved dette stykket er at nettopp fordi stykket forøvrig er materielt tomt og nærmest grenseløst, blir karakterene de bærende elementene i stykket til tross for deres gjennomsiktighet. Dette kommer jeg tilbake til senere.

*Den eine* er karakteren som tar selvmord. Han<sup>21</sup> er redd for livet, for det levende, for å ta utfordringen i å leve i sameksistens med andre mennesker.

DEN ANDRE  
Liker du ikkje deg sjølv

DEN EINE  
Nei

DEN ANDRE  
Du liker ikkje andre  
og du liker ikkje deg sjølv

DEN EINE  
Ja  
Slik er det  
*Pause*

DEN ANDRE  
Kva er det du ikkje liker  
med deg sjølv

DEN EINE  
Eg liker ikkje at eg ikkje er noko (Fosse 2008: 14)

Sitatet viser en karakter som ikke finner trygghet verken i seg selv eller i selskap med andre, og blir dermed satt mellom barken og veden, så og si – hvor skal man da gjøre av seg? Denne uroen, eller usikkerheten, er gjennomgående i hvordan *den eine* snakker om seg selv, mens *den andre* forsøker å få *den eine* til å se verdien i å være et levende vesen, prøver å få ham til å se at selv i de små tingene har man en vilje, i et forsøk på å dra ham ut av apatien:

DEN ANDRE  
Og viss du er svolten  
eller tørst  
ja  
*bryt seg av*

DEN EINE  
Ja så vil du ete  
vil du drikke

DEN ANDRE  
Ja  
*Kort pause*  
Og det vil du

---

<sup>21</sup> For enkelthets skyld kommer jeg til å kalle karakterene «han», selv om det like gjerne er tilfelle at de er kvinner, eller en av hver, eller kjønnsløse.



DEN EINE

Av og til

*Pause*

DEN ANDRE

Men då vil du vel noko

DEN EINE

Kanskje

*ganske kort pause*

viss det er å vilje (EV: 31)

*Den andre* fremstår gjennom disse samtalene som den livsterke, som den med overskudd til å gjøre det å leve til noe tilnærmet logisk, til en nødvendighet. Det er noe man *må*. Slik representerer disse to hver sin frykt: *Den eine* er redd for livet, mens *den andre* er redd for døden.

Man kan si at på det abstrakte planet er det *den eine* som er den usikre, mens *den andre* er den som har kontroll og trygghet i tilværelsen. Men om fokuset flyttes over på det konkrete og fysiske, er det den suicidalen *den eine* som har kontroll. Dette kommer spesielt til syne i hvordan de begge håndterer det å være på en båt, og konkrete gjøremål som å varme mat, skjenke i vin, og lignende. I scenen hvor *den eine* instruerer *den andre* i å hoppe i land (som forøvrig er det eneste landsfaste som finnes i dette stykket), er det førstnevnte som har kontrollen, mens den andre blir klønete. Forholdet dem i mellom har altså snudd, og balansen skiftes, det er *den eine* som styrer scenen:

DEN EINE

Og så

*ganske kort pause*

ja kan ikkje du gå ut på dekk

*ganske kort pause*

gå fram i baugen

og gjere klar fortøyninga

*ganske kort pause*

tauet

ja det ligg der framme i baugen

*peiker*

ja der

ja der i den kassen der

*peiker*

men skynd deg

*peiker*

ja

ja gå ut på dekk

DEN ANDRE

Og så

[...]

DEN EINE

Ja men gå då

er du snill

Det hastar litt

Skynd deg

DEN ANDRE

Ja

*ganske kort pause*

ja eg skyndar meg alt eg kan

*Den andre går ut på dekk og framover, finn eit tau*

DEN EINE

Og no

Hopp nå

*ganske kort pause*

No må du hoppe

Hopp i land

*Den andre hoppar, skli, fell, slår seg*

Slo du deg

DEN ANDRE

Eg sklei

*Den andre prøver å reise seg, kjem seg på beina, men har smerter*

DEN EINE

Gjekk det bra (EV: 35-36)

Her er det også interessant hvordan pausene i sidetekstene fungerer som en avbrytelse for både lesningen og for den handlingen som *den andre* prøver å gjennomføre, det blir en *cesur*. Espen Stueland skriver om dette grepet at det er «ein pause i rytmen, cesuren kan være delegert til andre operasjonar der den lager pause i sjølve diktstrukturen» (Stueland 1996: 16). Det blir et opphold, et mellomrom hvor en annen mening får mulighet til å eksistere, *mellom* det som «egentlig skjer» (Dette kommer jeg tilbake til).

Karakterene er som sagt kjønnsløse. Det vil si, det påpekes aldri om det er to menn, to kvinner, eller en kvinne og en mann. Dette trekket gjør karakterene ytterligere diffuse som særegne individer, men desto tydeligere som mennesketyper som har fått tildelt ytterpunkter av egenskaper, både på et abstrakt og muntlig plan, og på et konkret realistisk og fysisk utøvende plan. Disse fire ytterpunktene kan man forestille seg om en firkant, og sannsynligvis vil alle mennesker kunne plasseres et sted inne i denne boksen, med forskjellige variabler av menneskelige egenskaper. Gjennom å karaktere de to navnløse på denne måten, skaper Fosse dette samme ikke-stedet, og åpner for et sted hvor det går an å si noe om det som det egentlig ikke går an å si noe om. Det åpne landskapet bidrar til det samme.

Det mest interessante og spennende ved denne karakterdynamikken, er vekslingen av egenskaper og holdninger, blant annet som vist ved sitatet på forrige side. Dette skjer ved flere tilfeller, og man kan også forestille seg at dette ikke bare er at det er egenskaper og erfaringer som skifter karakterer, men at også karakterene i *seg selv skifter*. Betegnelsene «den eine» og «den andre» kan like gjerne benyttes om samme person eller karakter – det er bare å flytte pekefingeren, så å si. Karakterne er nærmest totalt avindividualisert: Deres særegne betydning som

enkeltindivider er ikke lenger interessant i denne sammenhengen, og det oppfattes ikke heller nødvendig å problematisere det. Dette gir teksten nok et åpent og flytende aspekt, i tillegg til det stedsløse og uendelige kosmoset.

## 4.2 Stedsløst og åpent

I *Eg er vinden* er det åpne landskapet tilbake, antageligvis i større grad enn det har vært tidligere. Det er ingen sidetekster som beskriver verken landskap eller karakterer, med unntak av beskrivelsen av en holme. Det vil si, holmen *beskrives* ikke verken i form, plassering eller hva som befinner seg på den, men den tilkjennegis en eksistens. Den finnes. Det vi har å forholde oss til er *den eine* og *den andre*, forståelsen av at de befinner seg i en båt, og at den eneste faste grunnen, er en holme. Det er ikke sikkert det er fastland engang, vi befinner oss ute i det åpne havet, denne holmen kan godt befinne seg på en øy. Vi vet ikke. Stykket er løsrevet fra omgivelser som kan bidra til leserens fantasi med å se for seg tekstens konkrete handlingsrom, og det blir istedet så åpent og uendelig at det eneste som er igjen å konsentrere seg om, er den knappe dialogen. Det blir en slags omvendt logikk her: Jo «trangere» og tydeligere de materielle omgivelsene i stykket er, desto lettere blir det å plassere karakterene inn i en stemning og forstå deres handling inne i disse omgivelsene. I *Nokon kjem til å komme* viste jeg dette gjennom å forstå karakterene gjennom deres bevegelser inne i huset. I *Draum om hausten* er det også skarpe, tydelige rammer, som gjør det flytende tidsaspektet mulig å holde oversikt over. Mens her, i *Eg er vinden*, er det minimalt å holde seg fast i.

I en forlengelse av dette blir det materielle som faktisk *er* tilstede i teksten, ytterligere relevant. Det er det eneste konkrete vi har å forholde oss til, og det tillegges en større mening i de få gjenstandene som finnes: Både båten selv og de redskapene som benyttes til måltidet får en forstørret betydning. De er ikke bare gjenstander i en båt, de blir essensielle muligheter for tolkning av teksten. Båten i seg selv gir en konnotasjon til Noahs Ark, og kombinasjonen måltid og selvmord gir uungåelige referanser til det siste måltidet. De blir bærere av tolkningsmuligheter på samme måte som huset og den døde bestemorens soverom i *Nokon kjem til å komme*, men til tross for den frustrerte og tildels *triste* stemningen som råder på båten, er båten (Noahs Ark) også en mulighet for overlevelse. Den muligheten har ikke huset i *Nokon kjem til å komme* etter at triaden mellom mannen, kvinnen og huset er invadert. Her er det ingen invasjon (man kan også lure på om det finnes noen andre som ville gjort en invasjon mulig, eller om disse to er de eneste levende vesen i dette verdenskosmoset).

Det udefinerbare ved handlingsrommets materielle utforming gir fra seg ansvaret for leserens indre bilde av stykket. At det er lite henvisninger og forklaringer, vil muligens bidra til at

enhver leser har en helt egen forståelse av handlingsrommet, i større grad enn hvordan lesere har forskjellige forestillinger ved lesning av tekster som gir mye og grundige forklaringer. Eller helt motsatt: Det at det er *så* tomt, gjør at det er ingenting å ta utgangspunkt i når vi skal se for oss stedet hvor disse karakterene befinner seg, at vi sitter igjen med det samme som vi startet med, et tomrom uten start og slutt. I så måte blir det i *Eg er vinden* lettere å argumentere for at Fosse er ute etter å skape et *ikke-sted* hvor tolkningen kan få det armslaget den trenger, enn hva det er i stykkene med tydeligere omriss i form av hus, grusveier, trær, gravstøtter. Havet kan forstås både som liv og som død.

Formålet med dette ikke-stedet er nettopp stillheten. Når det sceniske er tilnærmet fraværende, blir oppmerksomheten rettet mot det lille som er. Dette er en helt nødvendig forutsetning for at man skal ha mulighet til å oppdage de små elementene i teksten som gjør at det allikevel blir handling, blir et *sted* hvor det skjer noe, noe som såvidt synes.

#### 4.2.1 Det handlingsløse

Jo større handlingsrom, desto mindre handling. Dette kan sies å være et utviklingstrekk i forholdet mellom rom og handling i Fosses teatertekster. Man kan anklage ham for å forsvinne inn i det handlingsløse på grunn av dette. Men få ytre handlinger og små, men konkrete bevegelser er ikke det samme som handlingsløshet.

Karakterenes konkrete handlingsrom er minket, mens området rundt er større enn noensinne. I *Nokon kjem til å komme* hadde paret mulighet til å forflytte seg fra byen til bygda, de har et tun med tilgang til havet, de har et hus, og de har mulighet til å forflytte seg både mellom disse elementene, og innenfor hvert og ett av de. I *Draum om hausten* er mulighetene snevret inn. De fleste karakterene befinner seg kun inne på kirkegården (og bare på en liten del av den), mens to av kvinnene, Gry og Kvinne, har mulighet til å komme utenfra og inn (men ikke ut igjen), mens Gaute, (sønnen) kun eksisterer på utsiden frem til han er død, og skal begraves på innsiden. I *Eg er vinden* er handlingsrommet enda mindre. De befinner seg på en båt, som i seg selv er en begrensning. Mens det spennende i den sammenheng er at det for det første gjøres et forsøk på å komme seg ut av båten og ned på land, og at dette forsøket på å bevege seg utenfor, er mulig. Karakteren faller rett og slett overende, og slår seg. Det tryggeste er å komme seg tilbake der han var – på båten. Det eneste konkrete landet som finnes i stykket, blir gjennom dette ugyldiggjort som et sted å oppholde seg, og forsvinner ut av verdenskosmoset. Det eneste som gjenstår er altså båten. Dette lille området som båtdekket tillater handling på, settes i kontrast til det uendelige havet. Det konkrete mot det abstrakte, det lille mot det store, det trygge mot det ukjente.

Utviklingen i det såkalte handlingsløse skjer parallellt med dette størrelsesforholdet. Mindre bevegelser. Færre faktiske samtaler. Kortere dialog. Vagere innhold. Det er som om de snakker seg inn i meningsløsheten. Ordene blir kortere, knappere, de har vanskelig for å holde tråden i det de snakker om, de snubler seg gjennom setningene:

DEN ANDRE

Det er noko som er  
*Ganske kort pause*  
Og så noko som slett ikkje er  
og som likevel er meir til stades  
enn det som er  
og som  
bryt seg av

DEN EINE

Ja  
*Kort pause*  
Men  
ja  
*ganske kort pause*  
ja alt eg eseier  
går det vel ikkje an å seie  
Eg veit det  
*Kort pause*  
Og det er ikkje vits i å seie noko  
Men  
*ganske kort pause*  
men eg  
*ganske kort pause*  
ja eg lever  
og då må eg seie noko  
*ganske kort pause*  
Og så  
*bryt seg av (EV: 48-49)*

I denne oppbrytningen, eller sammenbruddet, ligger det en indre spenning i teksten som gjør at det er *der* det vi kan kalle stykkets handling faktisk foregår. Det er der, i aller høyeste grad, men formulert og snirklet inn på en måte som både er uvant og å forholde seg til nettopp fordi det står så lite der. Så lite ord om så store tema som livet og døden, om vanskelighetene i det å leve.

Samtidig har forfatteren skrevet i manuset at de få handlingene som foreligger i teksten, ikke skal spilles: «*Eg er vinden speler seg ut i ein tenkt og så vidt illudert båt, og handlingane er også tenkte, og skal ikkje utførast, men illuderast*» (EV: 7). Det første spørsmålet som faller en inn her, er hvordan man «såvidt» kan «illudere» en båt, og hvordan man kan illudere handlinger, uten å være handlende, aktiv. Dette skaper en grense, enda en innstramming av det bevegelige i det materielle. Vi får tegn på at det er *mulig*, det *finnes* en båt (men den er tenkt), og det går an å bevege seg (men de får ikke tillatelse). Ved urpremieren av stykket i 2007 i regi av Eirik Stubø, ble dette løst ved at de to karakterene sto omtrent på stedet hvil hele forestillingen gjennom. De bevegelser som ble

gjort var minimale. En hånd som ble tatt opp av lommen, armer som henger rett ned. Skifte av vekten fra den ene foten til den andre. Flytte blikket opp, eller ned. Når disse små bevegelsene blir de eneste, tillegges de en helt annen og radikalt større betydning enn hva de samme bevegelsene ville hatt i et større bevegelses- og handlingsrom. Da ville de blitt mer tilfeldige, vilkårlige, men i stillstand vil disse være synliggjorte, tydelige. Ved lesning av stykket har man derimot også tilgang på disse sidetekstene, hvor det ligger mye (fornektet) bevegelser og handling. Det er her vi får forklart hvordan *den eine* ramler og slår seg når han skal fortøye båten, hvordan de beveger seg i forhold til hverandre på båtdekket. Samtidig er dialogen skrevet ut på en slik måte at disse sidetekstene i samme vending blir gjort overflødige, da dialogen tar opp i seg handlingen. På den måten får man, ved å se, en lignende forståelse av et tenkt, «og så vidt illudert» handlingsforløp fordi karakterene kontinuerlig snakker *om* bevegelser, om handling, om forflytning (se sitat på sidene 64-65).

### 4.3 Tidsaspektet. I limbo

I likhet med *Draum om hausten* har også *Eg er vinden* et flytende tidsaspekt. Men der som *Draum* byr på vanskeligheter i å forstå nåtid, fortid og fremtid, er ikke *Eg er vinden* like diffus. Fortid og nåtid går riktignok over i hverandre uten noen andre signaler enn skifte i språket, men de er ikke vanskelige å få øye på. I *Draum om hausten* blir alle disse lagene skjult og gjemt bort av det befolkede stykket, av det problematiske verdenskosmoset, av alle samtalene som sklir over i hverandre, og av døden. Mens i *Eg er vinden* ligger disse skiftene helt «oppe i» det rent tekstlige, det er konkret og tydelig hvordan tiden heller ikke her er konsekvent. I *Draum om hausten* er det mulig å definere disse forskjellige tidslagene som nåtid, fortid, fremtid og så videre for å gå tidslinjene i sømmene, men det er ikke mulig på samme måte her. Det er heller ikke fruktbart på samme måte, utover å akseptere at tidskronologi ikke finnes. *Den eine* (som tar selvmord) starter stykket med å fortelle om selvmordet, et virkelighetsparadoks man som forutsetning for stykkets verdi må godta.

DEN EINE  
Eg ville det ikkje  
Eg berre gjorde det

DEN ANDRE  
Du berre gjorde det

DEN EINE  
Ja  
Kort pause (EV: 9)

Dette er stykkets første linjer, og de ligger i fortiden. Men karakteren fortsetter å snakke, *Og eg finst ikkje lenger*, før stykket glir over i en nåtid hvor de to snakker om det å leve, om verdien i livet i seg selv, og om det å ta selvmord. Om man absolutt vil ha en kronologi i stykket, må man pusle det sammen på en annen måte: det starter med en del av slutten, begynnelsen kommer etterpå, og så igjen kommer selvmordet – i fortiden – tilbake mot slutten av stykket.

Etter stykkets avsnitt hvor de to deler et måltid og en flaske vin, styrer *den eine* båten ut mot havs. *Den andre* blir bekymret, er utrygg, prøver å få ham til å snu båten, men den første er bestemt. Båten skal utover. I denne dialogen kan man se spor av skiftet tilbake fra nåtid til fortid (selvmordet har skjedd), og tilbake til nåtid (den andre prøver å hindre den første i å begå selvmordet), og igjen tilbake til fortiden (hvor den andre forklarer hva han så):

DEN EINE  
Det berre skjedde  
Eg visste at det skulle skje  
Og så skjedde det  
*Pause*

[...]

DEN ANDRE  
Men snu då  
*Lang pause*  
Vi gir oss  
*ganske kort pause*  
ikkje tull meir  
*ganske kort pause*  
snu  
kan du ikkje

DEN EINE  
Jo  
*ganske kort pause*  
Snart  
Eg skal snart snu

DEN ANDRE  
Men fortel meg noko då  
sei noko  
du sa at du ville seie noko til meg  
fortelje noko

DEN EINE  
Men eg har ikkje noko å seie  
ikkje noko å fortelje  
*Lang pause*

DEN ANDRE  
Fortel kvifor du gjorde det

DEN EINE  
Nei eg  
*kort pause*  
Eg  
*bryt seg av. Pause*

[...]

DEN EINE

Ta roret  
du

DEN ANDRE

Nei eg våger ikkje

DEN EINE

Jo

jo gjer det

*Den andre tar roret*

Berre hald det roleg

hald denne kursen

*Den eine går og stiller seg opp på dekk*

DEN ANDRE

Nei du må ikkje stå der

[...]

DEN EINE

Eg skal vere forsiktig

*Svært lang pause*

DEN ANDRE

Og så stod han der på dekk

Han stod der og såg

*Ganske kort pause*

Og så

*Ganske kort pause*

Ja så

Så snubla han liksom

*Ganske kort pause*

Og så låg han der i sjøen

[...]

DEN EINE

Eg er borte (EV: 85–92)

Dette utsnittet er kuttet ned, og det faktum at det er problematisk å sitere utdrag fra teksten uten at det blir over flere sider, viser hvordan teksten nærmest «ruller» fremover, uten å stoppe opp, uten å gjøre seg ferdig med en ting og starte på noe annet. Samtidig beviser det hvordan tekstens underliggende mening og det jeg i *Draum*–kapittelet kalte «det brutale» bare kan komme frem gjennom lesning av *alt*. I tillegg er det tydeligere i dette stykket enn i de andre, hva slags funksjon og effekt pausene som legges inn har på lesningen. Pausene fungerer som to ting: På den ene siden er de en pause i (den illusoriske) handlingen, men det blir også en pause i selve lesningen. Du kommer ikke videre til neste utsagn uten å lese deg gjennom pausen, bokstavelig talt. Gjennom dette blir teksten *både* flytende *og* «hakkete», og igjen finnes det dermed en motsetning som bidrar til å skape denne spenningen, *ikke–tiden* og *ikke–stedet* fra forrige avsnitt. Tiden *oppløses* i dette stykket til den grad at det nærmer seg et punkt hvor det ikke lenger er fruktbart å snakke om tid på den måten vi kjenner begrepet lenger. Fordelen med å fjerne både tiden og stedet fra en tekst, er at



det som blir igjen, de store temaene, får en annen, større plass. Det blir mulig å se de små rørelsene, de små bevegelsene, hvor stykkets dialog med leseren skjer.

Det er ikke nødvendigvis noen forskjell mellom liv og død i dette stykket. *Den eine* er i stand til å både snakke om, begå, og deretter igjen snakke om selvmordet, tankene rundt det, mens *den andres* observasjoner av selve gjennomføringen er det som står igjen som det mest traumatiske ved hendelsen. Kombinert med fraværet av både tid og sted, diskusjonen om livets verdi, og selvfølgelig de religiøse aspektene ved stykket, lar dette seg lese som limbo. *Den eine* er både død og levende, i mellomsjiktet, midt mellom. Derfor kan heller ikke *den andre* bevege seg langt unna båten som *er* limbo, og det er der de er fanget. Båt som bilde på dødsfarkost er ikke nytt<sup>22</sup>.

*Eg er vinden* er det av stykkene (i dette utvalget) som går lengst i problematisere flere forhold: liv og død, tid og ikke-tid, sted og ikke-sted, identitet og verdenskosmos er alle sentrale temaer som blir utsatt for en prøvelse idet de ikke er noe fast og avgrenset lenger. I forhold til lesningen gir dette en frustrerende mulighet i hvilken grad leserens lesning bidrar til å forme teksten. I det neste kapittelet vil de tre foregående nærlesningene av *Nokon kjem til å komme*, *Draum om hausten* og *Eg er vinden* oppsummeres i en sammenstilling av tid og død som konsepter, før jeg ser på hvordan dette problematiserer muligheten for representasjon. Avslutningsvis vil jeg se på hvordan denne dramatikken og leseren tilsammen utgjør en skapende enhet som både teksten og leseren er en del av.

---

<sup>22</sup> I gresk mytologi skiller elven Styx mellom jorden og dødsriket (Hades), hvor det var en fergemann som transporterte de døde over til dødsriket. Både Dante og Homer benytter seg av dette bildet i henholdsvis *Divina Commedia* og *Illiaden*. I viktigtiden ble konger gravlagt i sine skip, for at de skulle ta dem trygt over til dødsriket.

## Kapittel 5. Døden midt i livet

Jon Fosse sier selv at han ikke forsøker å skrive frem en mening eller et budskap, men at han heller ønsker å skrive frem bestemte tilstander. Han kaller stykkene sine «tilstandsteater». De blir gjeldende i vår personlige erfaring, og Fosse mener at det disse tilstandene fortetter i kunsten er en dobbel erfaring av fravær i nærvær, «av døden midt i livet, kanskje». (Seiness 2009: 144–145).

### 5.1 Tre tider

I nærlesningene av teatertekstene *Nokon kjem til å komme*, *Draum om hausten* og *Eg er vinden* har formålet med å gå konseptet «tiden», dets oppbygning, funksjon og konsekvens i sømmene hatt utgangspunkt i en grunntanke om at tiden i Fosses tekster er nært knyttet til hvordan døden formuleres og virker. Fravær har også en tilstedeværelse. Vår kjente forståelse av livsløpet, at livet starter med en fødsel og ender med et dødsfall og at det er tiden mellom disse uunngåelige punktene som er hele livets handlingsrom, problematiseres i disse tekstene. Videre er diskusjonene forankret i spørsmålet som dukker opp underveis i forståelsen av at tiden hos Fosse ikke alltid er fast eller kronologisk: hva gjør dette med den livskronologien vi er vant til å forholde oss til? Hvordan påvirker dette dødens inngripen? Hva har det å si for hvordan tiden benyttes og virker? Hva er egentlig *tiden* hos Fosse? På grunn av den uregelmessige og utfordrende bruken av *tid*, og insisteringen på å sette fokus på og samtidig problematisere døden, mener jeg det er umulig å ikke se på disse i sammenheng.

I kapittel 1 påpeker jeg hvordan tekstens form og dens eksistensielle innhold fortøner seg som en dynamisk bevegelse hvor det ene ikke kan fungere uten det andre. De bygger hverandre opp, samtidig som de utfordrer hverandre. Man kan si det samme om forholdet mellom døden og tiden. Disse elementene virker både som et formmessig rammeverk og som tekstens dypere innhold, men tekstenes potensielle mening aktiviseres først i disse bevegelsene *mellom* tidsaspektet og dødens tilstedeværelse. I disse bevegelsene oppstår det spørsmål som ikke har noe entydig svar, og jeg mener at det er her Fosses egenart ligger. Han setter i gang en tankeprosess som utfordrer leseren både i forhold til litteraturen og til eget liv, uten å bistå med noen løsning eller svar. Niels Lehmann mener at Fosse har en estetikk uten epistemologi, og at denne er knyttet til fenomenologien fordi han viderefører fristelsen om å unngå forklaringer, og bare holder seg skildringer (Lehmann 2004: 43). En (positiv) konsekvens av det å frigjøre kunsten fra epistemologien vil være muligheten for at det ikke finnes noen «feil» i den lineære fortellingen. Teksten er bærer av sin egen sannhet. For eksempel er ikke den diskronologiske tiden er feilaktig, selv om den i forhold til vår

tidsforståelse kan kalles det. Dette underbygger den muligheten jeg har tatt i bruk i de foregående kapitlene: Å unngå å forholde meg til tid (og død) som faste kategorier, speilet av virkeligheten. Men dette gir et representasjonsproblem, som jeg vil diskutere utover i dette kapitlet.

Som jeg har skrevet tidligere, er tiden i disse tre fossestykkene tydelig under utvikling. I *Nokon kjem til å komme* er tiden både kronologisk og logisk, det er ingenting ved teksten som utfordrer vår allerede eksisterende forståelse og bruk av tiden. Det som allikevel gjør tiden til et sentralt tema i dette stykket, er hvordan paret insisterer på å fjerne seg fra en tidsstrøm de ikke føler seg trygge nok i. Her er det altså ikke stykket eller teksten i seg selv som utfordrer tiden, men karakterene som befolker det. På den måten er også *Nokon kjem til å komme* det av disse tre stykkene som har de tydeligste karakterene. De har både en fortid og en fremtid, og selv om de ikke har kontroll over tiden som både har gått og som kommer, så har de i alle tilfeller et *ønske* om det. I dette skiller denne teksten seg fra *Draum om hausten* og *Eg er vinden*. Døden blir her behandlet som noe kjent: Den er i all hovedsak slik vi kjenner den fra vår egen virkelighet, men den blir gitt en plass og en betydning som allikevel gjør at den må behandles som noe egenartet. Det er kombinasjonen av tiden (som noe som ikke lar seg stanse) og døden (som den definitive siste holdeplass i livet) som former teksten i den retningen hvor fornemmelsen av umulighet (i forbindelse med parets utopiske forestilling om å eksistere uavhengig av omverden) og av en fortid som ikke lar seg skjule, muliggjøres. Det er her tekstenes intensitet ligger.

I *Draum om hausten* blir derimot både den kjente tiden og døden utfordret. Som nærlesningen min av de forskjellige nåtidene viser, er tiden diskronologisk, usammenhengende, noen ganger lagvis, andre ganger ikke. Til tross for denne ubestemte og kanskje udefinierbare tidsbruken, er de døde alltid døde. De som har dødd i en nåtid, er også død i nåtidene som kommer etter, uansett hvordan disse nåtidene forholder seg til hverandre med tanke på fortid og fremtid. Samtidig som de døde forblir døde, har stykket en verden hvor alle bestanddeler er elementer av eller i forhold med døden. De døde er sammen med de levende i en slags «dødsverden», hvor det ikke finnes noe kosmos utenfor. Samtidig har karakterene (i motsetning til *Nokon kjem til å komme*) mistet noe av sin egenart. Det er vanskeligere å tilegne dem egenskaper, de fungerer først og fremst som «brikker» på denne kirkegården, som er (som vist i kapittel 2) hele stykkets univers. Denne insisteringen på å lukke omverdenen fysisk ute er en enda tydeligere symptom på en ikke-tilstand enn hva som er tilfelle i *Nokon kjem til å komme*. Karakterene synes kun delvis å ha en fri vilje, og nærmer seg den avindividualiseringen som er tydeligst i det siste stykket.

I *Eg er vinden* har oppløsningen av både tiden, stedet og døden kommet enda lenger. Det synliggjøres en *degradering* i løpet av disse tre stykkene: Fra det første hvor alle elementer er både

håndfaste og tilstedeværende, til et mellomstadium hvor det skjer en oppløsning av de samtlige, men ikke i så stor grad at de *forsvinner*. Både tiden, stedet og døden er definitivt tilstede i *Draum om hausten*, men i en annen form enn i *Nokon kjem til å komme*. I *Eg er vinden* har både formene på og grensene mellom disse bestanddelene i teksten kommet til et punkt hvor de kun såvidt eksisterer, med svake omriss. Oppløsningen av tid har blitt dratt til det ytterste, hvor det er evigheten som overtar. Stedet er så tomt og øde at det eneste som finnes i et verdenskosmos er uendelig med hav og en liten holme, mens døden i dette stykket er både alltid tilstedeværende samtidig som den ikke er håndgripelig. Så det skjer altså en utvikling i form av en nedtrapping av tydelighet: Fra ikke-tid og ikke-sted i *Nokon kjem til å komme*, til en slags oppløsning av spesielt tid i *Draum om hausten*, til en tilnærmet undefinerbar ikke-tilstand i forhold til både tid og rom i *Eg er vinden*. Karakterene i det siste stykket har blitt avindividualisert i så stor grad at det er vanskelig å oppleve dem som *mennesker*. De blir snarere en slags oppsamling av forskjellige (motsatte) menneskelige egenskaper.

Jeg har ved flere anledninger tidligere i denne oppgaven brukt begreper som «ikke-tid» og «ikke-sted» i et forsøk på å beskrive en form for tomrom. Samtidig er denne insisteringen på å bruke en nektelse foran to begreper som i enhver tolkningsammenheng fungerer som basiselementer for forståelse, en måte å illustrere hvordan dette er problematisk. For å nyansere kan det derfor foreslås at man tenker på disse begrepene som en slags motsats til «tid» og «sted», hvor å komme dithen hvor forståelsen av at basiselementene forandrer seg underveis, kan tydeliggjøres. En «ikke-tilstand» er også en tilstand; men den er tømt for hva vi normalt forventer av den. Bevegelsene er der fortsatt, men rammeverket og grunnlaget for den kjente tiden og det kjente stedet blir svakere og svakere i disse stykkene. Denne problematiseringen av basiskategoriene gjør også noe med tekstens representasjon. Dette vil jeg komme tilbake til i avsnitt 5.4, etter å ha gått nærmere inn på hvordan tiden og døden forholder seg til hverandre i disse tre stykkene.

## 5.2 Dødstid

I utforskningen av hvordan tiden og døden angår og påvirker hverandre vil jeg forsøke å bruke et begrep som knytter de sammen: *Dødstid*. Begrepet vil ikke være konsekvent, men endre sin funksjon (og også nytteverdi) avhengig av hvilket stykke det brukes om, ettersom både tiden og døden som vist ikke er verken entydig eller fast gjennom tekstene. Det kan derfor ikke bety det samme hele tiden, men det vil allikevel være fruktbart å ha et slikt begrep som betegner *forholdet mellom tiden og døden*. Endringene begrepet får, både i innhold og som funksjon i teksten, vil fungere som en tydeliggjøring av hvordan Fosse videreutvikler nettopp dette forholdet.

Med «dødstid» mener jeg ikke «tidspunkt for døden», som det øyeblikket hvor et menneskeliv tar slutt. Jeg har tidligere argumentert for hvordan tiden kan anses som en karakter i blant annet *Draum om hausten*, og «dødstiden» dreier seg om hvordan døden er tilstede som en bestanddel av denne tidskarakteren. I de tre stykkene jeg har behandlet, vil dødstidens intensitet og tydelighet øke i takt med hvordan elementene (døden og tiden) formes i retning bort fra vår vante forestilling, til en form og en betydning som er annerledes enn hva vi forventer, og kanskje hva vi ønsker å møte. Denne problematiseringen utfordrer vårt tankesett om hva døden er og består av, og hvordan vi møter den.

I *Nokon kjem til å komme* er *dødstiden* den tilstanden som ekteparet befinner seg i når de har kommet inn i sitt eget hus. Døden er så tilstedeværende i form av den avdøde bestemorens materielle gjenstander, at den «smitter» over i tiden, og legger en tyngde inn i selve «hverdagstiden». På den måten forholder også det elementært hverdagslige (og materielle) seg til tiden og døden, det er ikke bare noe som angår menneskene. Dødstiden tar bolig i den døde bestemorens soverom, i sengen, i stanken fra potta, i bildene fra hennes levde liv på veggene. Når dette skjer påvirker det stemningen i huset, som igjen smitter over til ekteparet. Det er altså et definitivt stemningsskifte idet paret går inn i huset, og en måte å tolke dette på er at dødstiden i dette stykket ikke er altomfattende, men avskåret til å gjelde kun inne i huset. Den er altså ikke konstant, men stedsbestemt og knyttet til gjenstander og rester fra et annet liv. Men i og med at den er et resultat av den døde kvinnen, må det også finnes en mulighet for at den er mulig å løsrive seg fra: ved å fjerne de materielle restene vil den bli borte. Dette er interessant nok ikke engang oppe til diskusjon paret i mellom, situasjonen de er i og stemningen som råder tillater det ikke. Dødstiden får et grep om dem som forsterker den uroen som allerede finnes mellom paret, og befester seg i deres hjem. Scenen hvor det blir tydelig hvordan dødstiden i det materielle smitter over på karakterene, er der hvor Mannen legger seg i fosterstilling på en divan (NKK: 62-66). Det er som om han avslutter ethvert forsøk på å være *levende*, han venter. Denne passiviteten er symptomatisk for stykkene som har dødstiden i seg, de er *levende døde* eller *døde levende*.

I *Draum om hausten* får dødstiden en annerledes rolle. Det er fortsatt tiden som er bærer av døden, men i dette stykket blir tiden oppløst, kronologien er brutt. Hva skjer da med døden? Døden er fortsatt konsekvent selv om tiden ikke er det. De døde er alltid døde, uavhengig av hvilken nåtid som rår. Det som er annerledes her er at dødstiden ikke er potensielt valgfri: Karakterene kan ikke ta kontroll over situasjonen og fjerne fysiske elementer som er bærer av denne tyngden. De hverdagslige elementene er ikke tilstede i dette stykket på samme måte som det er i *Nokon kjem til å komme*, det finnes ingen hus, hjem eller rester fra hverdagsliv tilstede i stykket (det blir kun

snakket om, og er derfor utenfor rekkevidde). I tillegg er hele deres kosmos en kirkegård som i seg selv er bærer av «de evige døde». Dødstiden er ikke befestet i det materielle og hverdagslige, og en løsrivelse vil derfor bli umulig. Stykkets dødstid er altomfattende, døden er konstant, mens tiden *ikke* er det. I *Draum om hausten* går det også an å se for seg at det råder en slags *dødsstillhet*<sup>23</sup> på grunn av hverdagslivets fravær og kirkegårdskosmoset. Stykkets rammeverk består av gravferder og å oppholde seg i et kirkegårdsrom, et sted som både er konkret stille, samtidig som det er ladet av en stillhet som minner om den uungåelige døden. Døden blir nærmere på en kirkegård enn utenfor.

I *Eg er vinden* endrer også det siste elementet seg. Verken tiden eller døden er konsekvent. De døde gjenoppstår, dør om igjen, de levende og døde skifter plass, og med det er både døden og tiden som konstante kategorier oppløst. Dermed er det heller ingenting som har en start eller en slutt, det finnes ingen grenser lenger, og kosmos blir derfor også grenseløst. Jeg leser dette stykket som at tiden ikke bare er opphørt i sin kronologi (som i *Draum om hausten*), men at tiden som kjent basiskategori ikke eksisterer i *Eg er vinden*: Tiden er erstattet fullstendig med *dødstiden*, og som en konsekvens av dette vil stykket også kunne sies å uttrykke en limbotilstand.

Utviklingen i disse tre tekstene skjer i en tydelig degradering. Både basiskategoriene tid og død og handling som et formmessig og innholdsdrivende element forsvinner gradvis. Når handlingselementet forsvinner, gjør dette noe både med tekstene i seg selv, og forståelsen av dem. De fremstår ikke lenger som en «fortelling», men som en beskrivelse av opplevelse, og av tilstander. Jeg vil utdype dette fra avsnitt 5.4.

### 5.3 Å lære å dø

Unni Langås skriver i sin artikkel «Fins Gud? Religion og retorikk i Jon Fosses drama *Barnet*» at Fosse har utviklet en dramaform som skaper «hårfine grenser – i ytterste forstand mellom en lengsel og en drift etter mening, og en tragisk og truende opplevelse av totalt meningstap» (Langås 2004: 227). Jeg vil diskutere hvor og hvordan meningsdannelsen i disse stykkene oppstår og virker<sup>24</sup>.

Utover 1990-tallet får tekstene til Jon Fosse en religiøs side, og han sier selv at han ser på sin skriving som en «slags religionsutøving»<sup>25</sup>. Hans essaysamling *Gnostiske essay* (1999) forankrer dette, og Leif Zern har i *Det lysande mørkret* mystikken som en grunnlinje for sine

---

<sup>23</sup> «stilhed, der skyldes døden ell. minder om døden; fuldkommen stilhed.» hentet fra ordnet.dk 03.02.11

<sup>24</sup> *Barnet* er forøvrig et av de stykkene som mest direkte behandler eksistensielle spørsmål i lys av religion og Gud.

<sup>25</sup> [http://www.sn1.no/.nbl\\_biografi/Jon\\_Fosse/utdypning](http://www.sn1.no/.nbl_biografi/Jon_Fosse/utdypning), hentet 03.02.11

tolkninger. Min tilnærming til disse teatertekstene er av en ikke-metafysisk art<sup>26</sup>. Hva skjer om man ikke tar religionen med i betraktningen i forhold til hvordan tiden og døden etablerer seg og forholder seg til både hverandre, og til det menneskelige? Når jeg gjør dette ser jeg bort fra en type lesning som også hadde vært mulig og aktuell, nemlig en lesning av Fosses senere dramatik i lys av "den religiøse vendingen" i kontinental teori<sup>27</sup>.

Jeg vil utforske Fosses tekster innenfor en ramme som fordrer at det ikke finnes noen gud, ved hjelp av den britiske filosofen Simon Critchley og hans forståelse av mening i en post gud-tilværelse. Jeg vil presisere at jeg ikke mener at Critchley gir en alternativ lesning av Jon Fosse hvor religionen er fraværende. Poenget med å diskutere Critchley er å presisere hvordan Fosse, gjennom å la tekstene være resistente mot definerings og kontinuitet, skriver litteratur som oppfordrer leseren til å bruke teksten til *egen* bruk og livspraksis. Kombinert vil de foregående nærlesningene og denne diskusjonen i sum strippe tekstene for flere basiskategorier og faste elementer: tiden, stedet, døden, det levende, og meningsløshetens mening.

Simon Critchleys fokus i «Very little... Almost nothing» (1997) er religiøs skuffelse, og de konsekvente problemene dette gir i forbindelse med mening. Det å tenke gjennom en filosofisk modernitet er å tenke gjennom *Guds død*, og Critchley argumenterer for at vi da sitter igjen med en ateistisk filosofi som har lite å tilby i møtet med en usikker verden. De mulighetene som litteraturen har inneholder heller ikke en mulighet for å gjenopprette denne meningen som går tapt når den religiøse troen forsvinner, men den gir oss en mulighet til å oppleve nettopp det meningsløse i livet som noe oppnådd; oppnåelsen av det ordinære i hverdagen. Det handler om å akseptere at mennesket både er begrenset og har begrensninger. Vårt livsløp er ikke uendelig, døden er uungåelig, og på grunn av det har vi et behov for å skape mening for den perioden av tid vi er reflekterte mennesker, for å både ha verdi i det hverdagslige, i livet og i døden. Tradisjonelt i verden har deler av denne verdien hatt en religiøs forankring. Critchley ønsker å utforske hva som skjer med behovet for og søken etter mening i livet når vi etter Guds død har et begrenset område å utforske vår egenverdi, når vi ikke lenger kan ty til noe som går utenfor denne begrensningen vi (nå) lever i og med. Han utforsker forholdet mellom filosofi og litteratur (som jeg kommer tilbake til senere i forhold til litteraturens bruksaspekt), og diskuterer nihilismens posisjon i denne utviklingen og problemet det medfører. Boken er bygd opp som en serie av *lectures* om Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas, Samuel Beckett, Stanley Cavell og romantikken.

---

<sup>26</sup> Jeg er ikke nødvendigvis uenig i å lese Fosses tekster med et religiøs aspekt, men i dette prosjektet mener jeg at det er mer fruktbart for nærlesningen av tiden og døden som hovedfokus å holde det religiøse utenfor i denne omgang.

<sup>27</sup> Drude von der Fehr er i gang med en slik lesning i forbindelse med bokprosjektet «Tro på litteratur».

Det interessante med Simon Critchley i forhold til Jon Fosse er hvordan det hverdagslige og døden oppfører seg, og hvordan teatertekstene har betydning som litteratur, når det hverdagslige som hos Critchley er avgjørende for meningsdannelse, er problematisk og utydelig i Fosses litteratur. Allerede i forrige avsnitt ser vi at Critchley og Fosse vil skille seg fra hverandre: Critchleys utgangspunkt er jo nettopp at tiden og døden er fast (hvilket det er vanskelig å unngå i filosofien fordi den må representere vår virkelighet), mens hos Fosse er de ikke det (fordi i litteraturen kan man ta seg den friheten det er å la være). Critchley argumenterer for at det er gjennom det hverdagslige vi vil finne mening i livet og på den måten redde oss selv fra religiøs skuffelse, men som jeg har vist tidligere er også det hverdagslige i stor grad fraværende hos Fosse. Hva gjør det med disse tekstene? Blir de totalt blottet for innhold og mening, om de ikke har en hverdag? Hverdag er preget av rutiner, som igjen er avhengig av tid. Tiden hos Fosse er i beste fall problematisk og i verste fall oppløst, noe som igjen gjør både rutiner og hverdag umulig. Ved å ta inn Critchley i diskusjonen av disse teatertekstene kan man kanskje si at jeg gir meg selv et nytt problem ved å fjerne både tiden, stedet og hverdagen som potensielle meningsbærere. Hva er det som da blir igjen – hvor ligger litteraturens mulighet? Formålet med å benytte Critchley blir gjennom nihilismen og «meningen i det meningsløse» å se hvordan Fosses dramatik vil stå igjen med en potensiell mulighet i forhold til leserens bruk og livspraksis.

Jeffrey W. Robbins skriver i introduksjonen til *After the Death of God* (2007) en nyansert bakhistorie for fenomenet guds død. Denne teologiske rørelsen var et resultat av at flere holdninger i forskjellige grupper endret seg:

It ranged from the cultural theologians' grappling with they termed the «post-Christian era», to the largely Jewish effort at developing a «Post-Holocaust theology», to the popular reformational efforts of the Anglican bishop John Robinson [...], and finally, the to the metaphysical death of God theology of Thomas J. J. Altizer (Caputo/Vattimo 2007: 2).

Det de alle hadde til felles var en fornemmelse av at vestlig kultur generelt, og den judeo-kristne tradisjonen spesielt, hadde en dyp ideologisk krise. Denne krisen kom som et resultat både av at det religiøse språket hadde mistet sin mening, og, enda verre, den lange listen av moderne krigføring verdenssamfunnet opplevde. De som snakket om «Guds død» gjorde derfor dette i et forsøk på å akseptere den harde realiteten. I dette ble spørsmålet om meningen med ondskap og smerte, og guds stillhet i det hele, vesentlig. Dette har ført frem til hva vi i dag kjenner som «postmodern theology», både som et vitne om denne bevegelsen og krisen, og som en link mellom «death of God» og det vi i dag betegner som postmoderne teologi.



Critchley forsvarer selve spørsmålet om meningen med livet, og tar utgangspunkt i nihilismen som kom med nettopp «guds død»-tankegangen. For Critchley starter filosofisk tenking i en erfaring av skuffelse, både av en politisk og en religiøs art. Denne skuffelsen inneholder et problem: I den religiøse skuffelsen fremkalles problemet med *mening*. Hva er meningen med livet uten en religiøs tro som forankrer meningsdannelsen? I den politiske skuffelsen ligger problemet *rettferdighet* – hva er det, og hvordan virker det i en voldelig og urettferdig verden? «Of course, the proper name for this breakdown is *modernity*», skriver Critchley, «and the task of *philosophical modernity*, at least in its peak experiences – Hegel, Nietzsche, Heidegger – is thinking through death of God in the terms of the problem of finitude» (Critchley 1999: 2). For Critchley er fenomenet «Guds død» ikke bare knyttet til opphøret av den kristne tradisjonens Gud, men den omfatter også avskjed til de idealer, normer, prinsipper, regler og verdier som er «pålagt» menneskeheten for å muliggjøre en mening med livet. Critchley argumenterer for at nøkkelen til å unngå å havne i en tilstand av meningsløsthet i en post gud-tilværelse, er å finne en mening til menneskets begrensning (han bruker begrepet «finitude»), uten å måtte ty til elementer som ligger utenfor den samme begrensningen. Det betyr at religiøs tro utgår som en måte å finne mening til det menneskelige og dermed også til vår død, noe som igjen gjør at en sitter igjen med kun det som befinner seg mellom vår fødsel og vår død, som muligheter for å finne en mening med livet.

Critchleys fokus ligger altså på en religiøs skuffelse, og de konsekvente problemene dette gir oss i forhold til vårt behov for å skape mening. Dette gjør at vi sitter igjen med en ateistisk filosofi, som gir lite trygghet i møte med en usikker verden. Filosofi blir slik sett en ateisme (og i dette ligger det en form for arroganse, som må være tilstede for å muliggjøre denne tankegangen) som ikke skal fordre ro, men snarere uro. Critchley siterer Friedrich Nietzsche for å illustrere denne ateismens «tailbiting paradox»: «*Not to esteem what we know, and to be allowed to esteem the lies we should tell ourselves*» (Critchley 1999: 3). Critchley støtter seg på Nietzsche for å definere begrepet nihilisme. Han skriver at «nihilism is the breakdown of the order of meaning», og at årsaken til nihilismen, ligger i kristendommen:

However, with the consciousness of the death of God, the true world is revealed to be a fable. Thus, and this is the antimony, the will for a moral interpretation or valuation of the world now appears to be a will to untruth. [...] For Nietzsche, nihilism as a psychological state is attained when we realize that the categories by means of which we have tried to give meaning to the universe are meaningless. (Critchley 1999: 8).

Det er i dette tankerommet min tolkning av tid og død i Fosses tekster befinner seg, hvor de kjente kategoriene vi normalt tenker innenfor, oppløses og har ikke lenger en egenverdi. Det er ikke nødvendig å ta det så langt som å si at det religiøse aspektet hos Fosse er totalt fraværende for at en

slik tolkning skal være fruktbar: Hensikten med å ta inn Nietzsche er for Critchley den samme grunnen jeg har for å ta inn Critchley: Å tydeliggjøre hvordan det skapes et tomrom når basiskategorier forsvinner, og for å etablere en tilstand av meningsløshet som utgangspunkt for tolkning. Leif Zern sier at nesten alt Fosse skriver har som siktemål å ta bort noe for å gi plass til noe annet, ikke for å eliminere, men for å «nærme seg grensa der omslaget kan skje, frå mørkrer til lys. Nihilismen er ikkje fråverandre i denne prosessen. Han er tvert imot ein av føresetnadene» (Zern 2005: 82).

Svaret og meningen må altså (for Critchley) finnes i livet selv, hvor livet betegnes som en temporal lengde mellom fødsel og død. Spørsmålet om livets mening blir et forsøk på å finne mening i det faktum at vi ikke er udødelige, og dermed blir døden en del av livet. Fosse har ved flere anledninger sitert den amerikanske litteraturviteren Harold Bloom på utsagnet «det er av litteraturen man lærer å dø»<sup>28</sup>. I Harold Blooms *Western Canon* finner man essayisten Michel Montaigne, som blant annet har skrevet essayet «That to study philosophy is to learn to die» (1686). Selv sier Bloom, i innledningen til sitt store verk, at man ikke skal lese litteratur ideologisk. Han hevder at om vi leser den vestlige kanon med et mål om å forme våre egne sosiale, politiske og morale verdier, tror han at vi vil forandre oss på en negativ måte; «[...] I firmly believe we will become monsters of selfishness and exploitation. To read in the service of any ideology, is not, in my judgment, to read at all» (Bloom 1995: 29). Formålet med å lese må heller, jamfør Bloom, være med en innstilling om at resepsjon av estetiske krefter gir oss muligheten til å lære hvordan vi snakker *til oss selv*, hvordan vi skal utså oss selv. For ham består lesningen av for eksempel Shakespeare eller Cervantes, Dante eller Chaucer, i å forstørre sitt eget indre. Dette vil ikke gjøre noen til verken en bedre eller dårligere person, eller til en mer nyttig samfunnsborger – «The mind's dialogue with itself is not primarily a social reality. All that the Western Canon can bring one is the proper use of own's solitude, that solitude whose form is one's confrontation with one's own mortality» (Bloom 1995: 30).

Blooms perspektiv på litteraturens mening er spennende i sammenheng med Fosse. Om man tenker seg at litteraturens overordnende formål er å lære en noe om døden, vil litteraturens forhold til samfunnet og dets virkelighet, bli sekundært. Forholdet mellom litteraturen og mennesket blir mellom bare disse to, og det som mennesket er i stand til å dra lærdom av gjennom teksten. Når Fosse sier at han ikke skriver litteratur med en iboende mening, blir det i tråd med dette opp til leseren å finne tekstens essens, dens mening, og bruke til den å utvikle en bredere forståelse om seg

---

<sup>28</sup> Han sier dette både i Cecilie Seiness' bok (s 212), og i et foredrag under Best European Fiction 2010 (<http://www.readysteadybook.com/Blog.aspx?permalink=20100302111958>). Hentet 21.3.11).

selv og om litteraturen. Niels Lehmann forstår Fosses teatertekster som verken fenomenologiske, ontologiske eller epistemologiske. Han kaller Fosses drama snarere for *postfenomenologiske effektdrama*, og ser hans retorikk som konstruktivistisk. I artikkelen «Tilbudspoetikk. Et pragmatisk syn på kunstteoriens nytte» spør han om hvor vi kan finne en filosofi som greier seg uten en epistemologi, og finner svar hos neo-pragmatikeren Richard Rorty, som mener at vi istedet for å spørre om mening, skal spørre om *bruk* – «Spørsmålet om hvilken innsikt kunsten gir kan byttes ut med spørsmålet om på hvilken måte den bidrar til å høyne vår livskvalitet» (Von der Fehr 2004: 325).

En nødvendig konsekvens av nihilismens inntreden er at filosofien ikke er trøstende eller beroligende; den har ikke som funksjon å forberede mennesket til verken evigheten eller intetheten simpelthen fordi ideen om evighet ikke lenger er gyldig i forhold til menneskeliv: «To philosophize in the time of nihilism is learning how to die *this* death, knowing that there is nothing else after death» (Critchley 1999: 25). Critchley siterer også Heidegger på at det er i ens mortalitet man må finne mening: For (den tidlige) Heidegger er døden noe som må fortjenes, fordi den er et grunnleggende element for å forstå totaliteten av vår eksistens og autensitet, umulighetens mulighet, «The human being is death in the progress of becoming» (Critchley 1999: 25).

Fosses bruk av og fremstilling av død og tid (og dødstid) kan forstås som en måte å både synliggjøre og forsøksvis utforske det problematiske ved å akseptere ens egen mortalitet. Hans omgjøring og insistering på å oppløse tid og sted som faste kategorier kan forstås som et ledd i en prosess som forstyrrer livets linearitet, og som dermed endrer grunnlaget for å forstå døden som utelukkende et endepunkt på livet.

## 5.4 Representasjonsproblemet

Simon Critchley er ikke ute etter å avvise metafysiske forklaringer som en måte å forklare verden og gi dens eksistens mening, men han mener at i lys av nihilismens inntreden (med Guds død som en konsekvens) er det nødvendig å se etter alternativer. Hans hoveddiskusjon handler ikke først og fremst om hvor i det hverdagslige meningen finnes eller skapes, men om det som ligger forutfor dette: Det oppstår et problem i både meningsdannelsen og i det politiske når religion ikke lenger er en del av dem. Han har en bekymring rettet mot nihilismen og hvordan dens inntreden risikerer at mennesket havner i en kynisk resignasjon som er umulig å komme seg ut av igjen. Det trengs alternativer, for de som ikke lenger ser verdien i å la betydning og livsverdi komme «ovenfra».

Critchley har som nevnt delt inn boken i foredrag over forskjellige emner, og diskuterer gjennom andre tenkere og forfattere temaer som død, umulighetens mulighet, og litteraturens evne.

Fokuset på død finnes i hans lesning av Blanchot. Critchleys hypotese i møtet med Blanchot, er at man som leser er dradd vekk fra dagslyset, og inn i en erfaring av natten (Critchley 1999: 31). Han snakker her ikke om en natts søvn, hvor man forbereder kroppen på en ny dag, en drømmefylt søvn som er fylt av potensielle meninger.

Critchley snakker om en erfaring av en *other* eller *essential night*:

the night which does not permit the evasion of sleep, the night in which one cannot find a position, where the body refuses to lie still – this is the spectral night of dreams, of phantoms, of ghosts. In the other night, one can neither go to sleep nor unto death, for there is something stronger than death, namely the simple facticity of being riveted to existence without an exit, what Blanchot calls *le mourir* in opposition to *la mort*: the impossibility of death. [...] Blanchots original insight, obsessively reiterated in his work, is that the desire that governs writing has for its (impossible) origin this experience of the night, which is the experience of a dying stronger than death, what Levinas will call, and i will keep coming back to this, the *il y a* (Critchley 1999: 32).

Det dreier seg her om en form for søvn som er sterkere enn døden, den tilstanden det *er å dø*, men som samtidig har en iboende umulighet, er sterkere enn døden som vi mener at vi kjenner den. Det blir en slags limbotilstand, hvor man verken er død, døende eller sovende.

Critchley påstår at Blanchots litteratur ikke er filosofi, at han har sin drivkraft fra et annet sted, og at Blanchot heller skriver i en produksjon av «work of the absence of the work, namely *litterature*, or, more precicely, *writing outside philosophy*». På den måten unngår han å skrive i en tradisjon som (ifølge Critchley) er besatt av *mening*, med et ønske om å mestre døden og finne en mening i menneskets dødelighet.

Dette er i tråd med hvordan jeg forstår Fosses dramatik (spesielt den senere). Han skriver ikke med et ønske om å forklare verken døden eller menneskets dødelighet, men han skriver en utforskning av de elementene, de bestanddelene, som døden og (u)dødelighet bærer i og med seg. Jeg forstår hans fokus på tid (og rom) som en måte å angripe nettopp denne tankegangen om at mennesket *må* finne mening i det hverdagslige. Det oppstår igjen et potensielt meningsproblem i lesningen av Fosse, hvis meningen verken finnes i en religiøs kobling eller er basert i det hverdagslige.

Om man så skal følge Bloom (og Fosse) fra tidligere i dette kapittelet, så er det fra (filosofien og) litteraturen man lærer å dø. Leseren skal i møtet med litteraturen bli i stand til å gå inn i seg selv, lære noe *om* seg selv og å lære å leve *med* seg selv. Litteraturens betydning oppstår i mennesket, så hvordan kan Fosses litteratur, med en egen verden som ikke gjenspeiler den virkeligheten vi kjenner, lære leseren dette? Vil det være en forutsetning at litteraturen representerer den virkeligheten som leseren lever i?

Begrepet «representasjon» blir på norsk brukt synonymt med fremstilling, hvilket betyr at det har en tvetydighet ved seg. De to grunnleggende drøftelsene av det greske *mimesis* kommer fra Platon og Aristoteles, og i begrepet ligger både ‘fremstilling’, ‘representasjon’ og ‘etterligning’ (Bale 2009: 27). I kapittel 1 skrev jeg at jeg er uenig i Winterhus’ måte å forstå Fosses dramatik som en representasjon av vår virkelighet. Den foregående diskusjonen omkring tiden og døden underbygger dette: Fosses dramatik, her representert ved disse tre stykkene, representerer ikke nødvendigvis virkeligheten slik vi kjenner den. Det konkrete og materielle, samt omgivelser, får i stor grad være tilstede i stykkene på samme måte som vi kjenner det i virkeligheten, i tillegg til familiære forhold og mellommenneskelige relasjoner. Det som ikke lar seg fremstille i stykkene på samme måte som vi gjenkjenner dem fra virkeligheten, er nettopp tiden og døden. Dette problematiserer representasjonsmulighetene teksten får. Representasjon handler om gjenkjennelse, og tid og død er i utgangspunktet elementer fra vår virkelighet som vi ikke har kontroll over: Tiden vil alltid være kronologisk og lineær, og døden vil alltid være noe vi ikke kjenner, noe vi aldri vil ha muligheten til å *kjenne*.

Dette representasjonsproblemet er todelt: Jeg påstår for det første at at Fosse i større grad *problematiserer* virkeligheten slik vi *tror* vi kjenner den, heller enn å etterligne (fremstille) den. For det andre er det snarere slik at tekstene er *fremstillinger* av det menneskelige og av menneskelige egenskaper, enn at de *representerer* dem. Kjersti Bale skriver at man kan si at det finnes to hovedperspektiver på representasjon: «Enten sees representasjon som et forhold mellom *betegnelse* og *betegnet*. Eller representasjon oppfattet som en selvenstendig, *skapende virksomhet* som fremstiller noe eget» (Bale 2009: 40, min utheving). Jeg forstår Winterhus’ bruk av «representasjon» som den førstnevnte kategorien, og min forståelse som den sistnevnte. Vi er altså enige om at det finnes en form for representasjon i tekstene (elementer som hus, tun, båt og kirkegård er elementer som finnes i vår virkelighet) men vi forstår hans bruk av den på forskjellige måter.

I forlengelsen av dette hevder Critchley også at konseptet «død» er resistent i forhold til representasjon: Representasjon av døden er enten misrepresentasjoner, eller representasjon av et fravær. Derfor vil representasjon av døden alltid være en maske, og bak denne masken er det ingenting. Døden kan ikke representere, og når døden er en så stor bestanddel av disse tekstene, problematiserer det ytterligere tekstenes mulighet til å være en representasjon av virkeligheten som vi kjenner den. Critchleys konsekvens blir som følger: «The ultimate meaning of human finitude is that we cannot find meaningful fulfilment for the finite» (Critchley 1999: 26). I forhold til Fosse forstår jeg denne setningen som en del av essensen i det jeg kaller bråket i dramatikken. *Stykket* er

klar over det problematiske i å akseptere det faktum at alt (potensielt) tar slutt, mens det er befolket av karakterer, og etterhvert figurer (*Eg er vinden*) som i større eller mindre grad *ikke* har denne innsikten. Det blir derfor en iboende, konstant spenning i stykkene, hvor det delvis er en motstand mot døden og det å dø, og samtidig ikke.

Vi er kommet frem til nihilismens problem: hvis død (og liv) er meningsløst, hvordan skal man da unngå å havne i en kynisk resignasjon? En måte å løse nihilismens problem inneholder ikke nødvendigvis er gjenopprettelse av en totalitær mening eller nye verdier, eller nye teser om væren: En type respons vil ligge i å akseptere meningsløsheten, i dens manifestering i det ordinære og det hverdagslige. Det er i sin *lecture* om Samuel Beckett at Simon Critchley formulerer «the meaning of the meaninglessness». I forholdet mellom filosofi og litteratur er det, for Critchley, Theodor Adorno som har kommet lengst i å ta opp den utfordringen Beckett gir filosofien. Man kan si at både Fosse og Beckett benytter seg av rommet mellom tegnet og talen for å formidle tekstene sine, men der Becketts tegn er tragisk, er Fosses mer minimalistisk. Der Beckett bruker mange ord for å formidle umuligheten i det å kommunisere, bruker Fosse så få ord som mulig, og gjerne de samme ordene i repetisjon. Zern mener at Beckett, i likhet med dramatikere som Thomas Bernard, Peter Handke og Elfriede Jelinek, har påvirket Fosse, men «kanskje meir gjennom å by konvensjonane og den bornerte innforståtheita som rår ved teatret, motstand enn gjennom måten dei skriv på» (Zern 2005: 10). De har motstanden mot det gjengse og det etablerte til felles mer enn det språklige, men hos Fosse og Beckett ser Zern også paralleller i enkelte tekster, på det rent handlingsmessige planet, hvor for eksempel Arvid i *Barnet* kan gjøres til gjenstand for like mange tolkninger som Becketts Godot (Zern 2005: 79).

Jeg mener å se den samme problematiseringen og det å insistere på at fenomenene tid og død ikke er etablerte sannheter hos Beckett som hos Fosse. De motsetter seg etablerte konvensjoner for bruk av tid i litteraturen. Critchley benytter seg av Beckett for å illustrere hvordan litteraturen forholder seg til den ateistiske filosofien og nihilismen, blant annet for å vise at døden ikke lar seg representere, eller blir en representasjon av det ikke-representerbare på grunn av alt «bråket» i tekstene. Critchley innleder denne diskusjonen med det følgende: «In the *Trilogy*, there is a relentless pursuit, across and by means of narrative, of that which narration cannot capture, namely the radical unrepresentability of death» (Critchley 1997: 160). Videre mener han at trilogien paradoksalt blir stående som en representasjon av det ikke-representerbare. Kanskje må man av dette slutte at alt, også en *ikke-representasjon*, er en representasjon på et eller flere nivåer, men poenget er altså at tekstene konsekvent og iherdig motsetter seg denne representasjonen på grunn av at de er bredfulle av døden og dødstematikk. I forhold til representasjon som en etterligning eller

speiling av «vår» verden er det forøvrig mulig å påstå at Beckett i større grad enn Fosse forholder seg til virkelige hendelser, som faktisk har problematisert *vår* verden: Til tross for at Beckett ikke har skrevet det eksplisitt, er det for eksempel en kjent forståelse at hans enakter *Endgame* har Andre Verdenskrig og Auschwitz som bakteppe (Critchley 1995: 148). Problemet, om man kan kalle det det, hos Beckett blir derfor i større grad knyttet til noe virkelig som *kan* speiles i litteraturen. Fosse har ikke dette (i det minste ikke i like stor grad som Beckett). Hos Fosse ligger dette misforholdet innad i stykket, i hvordan verdenskosmoset oppfører seg, med et problematisk forhold til innside og utside. Hos Fosse mangler det en tydelig og konkret tilkoblingen til verden og leserens kjente virkelighet, og historie, fordi koblingen ikke er mellom litteraturen og verden, men mellom litteraturen og mennesket.

Beckett skriver (blant annet) i Molloy-trilogien en mer intens utforskning av det å ikke kunne gripe dødskonseptet, det er en annen form for frustrasjon og meningsløshet i disse karakterene enn det er hos Fosse. Hovedsaklig fordi det hos Fosse ikke er karakterene som driver uroen, de er snarere bestanddeler i den. Derfor har også uroen har en annen form, og sannsynligvis en annen hensikt. Meningsløsheten er ikke frustrasjonsskapende hos Fosse, han er verken opptatt av mening eller av tapt mening. Dette har en sammenheng med Fosses måte å avindividualisere karakterene på (se for eksempel avsnitt 4.1 og 5.1), som igjen er knyttet til at Fosse ikke fordrer å gi svar på spørsmålet om mening. Han skriver i retning av å koble litteraturen som kunst til leserens livspraksis.

Formålet med å diskutere Critchley gir i denne sammenhengen et nytt fokus til problemet med mening versus meningsløshet. Critchleys «meningsløsheten mening» i det hverdagslige gir i forbindelse med Fosse et problem, for som jeg skrev tidligere i dette kapittelet, forsvinner det materielle og det hverdagslige i større og større grad i disse dramatekstene. I *Nokon kjem til å komme* er det hverdagslige fortsatt tydelig og relevant, mens det gjennom *Draum om hausten* og spesielt i *Eg er vinden* oppløses – i det første fjernes hverdagsscenene fordi kosmos er kirkegården, og umuliggjør derfor en hverdag. I *Eg er vinden* er både hverdag og kosmos fjernet (det vil si, kosmoset er uendelig og dermed grenseløst), og det eneste som gjenstår er et slags rituale. I forbindelse med «meningsløshetens hverdag» vil det derfor i disse tekstene også skje en oppløsning av *denne meningen*, som i utgangspunktet må forstås som den meningen som er igjen når den *opprinnelige meningen* er forsvunnet. *Eg er vinden* blir sånn sett «meningsløst» i den konteksten!

En måte å forstå Fosse i forhold til dette problemet, er opplevelsen av tekstene med en form for iboende motstand til nettopp den samme nihilismen som ligger som en forutsetning for tekstene. Gjennom å motsette seg basiskategorier som faste, motsetter Fosse seg en fast form for

representasjon. Han velger ut hvilke deler av vår kjente virkelighet han vil ta med seg inn i tekstene, og hvilke elementer i tekstene hans som ikke skal la være mulig å forstå som en speiling av verden. Han bryter med dette etablerte konvensjoner i forhold til hvordan litteraturen gjenspeiler tiden, og fratrar leseren et kjent utgangspunkt for forståelse. Men fordi teksten er fremstillingen av det menneskelige, vil vi allikevel gjenkjenne og beholde muligheten for meningsdannelse.

Tekstene befinner seg i er en slags mellomtilstand. De aksepterer ikke at meningen med livet finnes i noe metafysisk og en gud, og de aksepterer heller ikke at livet og døden er meningsløse som en konsekvens av denne «mangelen» (jmfør Critchley). Igjen motsetter altså tekstene seg en generalisering, en *enten/eller*, det må heller være *både/og, ja/nei*. Måten døden er tilstedeværende på i *Draum om hausten* både viser og beviser at døden og de døde ikke er meningsløse, men at meningen med livet snarere finnes i *døden*. Dette muliggjøres gjennom nedbrytingen av tiden, som igjen påvirker hvordan døden opptrer. Slik sett forholder «tiden» og «døden» seg til hverandre i en sirkelkomposisjon, hvor både deres eksistens og deres meningsmuligheter er avhengig av hverandre, og av en leser for å bli forløst. Fosse har på et vis tatt umuligheten av å oppleve død som noe annet enn avsluttende og gjort det mulig å oppholde seg i denne dødstiden, noe som gir en annen opplevelse av både ordet og hendelsen «død». Sirkelkomposisjon er ikke sjeldent hos Fosse (se for eksempel avsnitt 3.4.1). Den «utvendige» handlingen foregår også ofte i en slik form, hvor stykkene kommer tilbake til den samme plassen og mangler et vendepunkt, slik vi kjenner det fra det klassiske dramaet. For Leif Zern er dette en bestanddel i det som gjør at Fosses dramatik er vanskelig å konkretisere – «Kva skal ein ta på?». Dette gir dramatikken noe skjørt, men ikke så skjørt at det brister når det blir møtt med en motstand, snarere tvert imot – det er gjennom å møtes i denne motstanden stykkets underliggende tematikk vises, og som Zern sier, «i dei små forskyvningane ligg det store dramaet» (Zern 2005: 9).

Representasjonsproblemet i Fosses dramatik oppstår altså fordi tekstene i hovedsak ikke er representasjoner av det menneskelige. De bestanddelene i stykkene som er representerbare er kun rester av noe menneskelig; det er avfall og materialisme, fysiske *ting* og menneskeskapt former. Disse er allikevel relevante, spesielt i *Nokon kjem til å komme* er de stemningsskapende i forbindelse med dødens tilstedeværelse. I *Draum om hausten* er kirkegården og leserens assosiasjoner til stedet også avgjørende for døden som figur. I *Eg er vinden* er det fraværet av nettopp disse elementene som skaper den evigheten som regjerer der. Døden spiller en ulik rolle i iscenesettelsen av det menneskelige, og på grunn av hvordan døden og tiden forholder seg til hverandre, vil tiden derfor kunne arte seg som forskjellige tidsuttrykk. Tekstene i sin helhet fungerer snarere som en *fremstilling av det menneskelige* enn som en representasjon av det. Når teksten



fremstiller mennesket gjennom både form og ord, må alle bevegelsene, svingningene, det ugripelige og dette *glatte* forstås og oppleves som menneskelige egenskaper: Et menneske er sjeldent konkret og fast. Videre er det tiden som er det menneskelige fremfor noe annet i disse teatertekstene (dette kommer tydeligst frem i *Draum om hausten*), og som en konsekvens er det ikke lenger primært karakterene eller figurene som er bærere av det menneskelige i teksten. Dette fører igjen til den etterhvert totalte avindividualiseringen av karakterene: Stykkets menneskelige egenskaper finnes i større grad i omgivelser og i dramaturgien enn i karakterene. Spesielt interessant i denne sammenhengen er hvordan Fosse i sideteksten til *Eg er vinden* skriver kroppslige bevegelser, samtidig som han hindrer utøvelsen av disse. Det er ikke lenger figurene som er bærere av den menneskelige egenskapen det er å forflytte seg ved hjelp av kroppen sin, det har blitt plassert i teksten. Figurene blir tekstens talerør, dens stemme og mulighet for artikulasjon. Det menneskelige er ikke bare en *ting* hos Fosse, og tiden vil, i likhet med det menneskelige, utarte seg på forskjellige måter (se for eksempel tidsanalysen av *Draum om hausten*). Det som blir skapt i leseprosessen i et fossedrama handler derfor ikke om representasjon, men om at det oppstår en effekt som heller er ment som et bidrag til at leseren skal bruke det i sitt eget liv, en erkjennelsesmessig utfordring.

## 5.5 Alt som ikke skjer

På grunn av representasjonsproblemet får man i møte med et fossedrama en tekst hvor meningen ikke ligger i tekstens handling. Det som finnes, er en beskrivelse av opplevelser og tilstand, som fungerer som en motivasjon for å aktivisere leseren og hans praksis, både i forhold til lesning og til liv. På denne måten fungerer teksten som en produksjon av *en* virkelighet mer enn den er en representasjon av *virkeligheten*. Når hele teksten er både menneskelig, tiden og døden, er det skriften som produserer mennesket.

*Eg er vinden* er i min oppfatning det fossestykket som overlater mest til leseren, og som dermed er det tydeligste «produksjonsstykket», selvom dette er tilfelle med alle tre teatertekstene i denne oppgaven. Desto mindre håndfast og materielt som er tilstede i teksten gir en desto større tolkningsflate. I alle stykkene, men spesielt i *Draum om hausten* og *Eg er vinden* fungerer karakterene hovedsaklig som en pådriver for at leseren skal konfronteres med «problemet tid» og «problemet død», mer enn de er selvstendige bestanddeler av teksten. Som mine nærlesninger viser, er karakterene i liten grad menneskeliggjort, de er ikke selvstendige individer (med unntak av i *Nokon kjem til å komme*). Jeg forstår disse karakterene som en inngangsport og et utgangspunkt for et møte mellom teksten og leseren. Disse figurene er ikke det primært menneskelige ved tekstene, men til tross for karakterenes gjennomsiktighet er de allikevel uunnværlige: Det er i karakterene

leseren vil starte sin gjenkjennelse, og dermed også en produksjon. Med dette unndrar de seg likhetstegn i møtet med leseren, leseren vil alltid være mer kompleks, og på grunn av dette gå bort fra karakteren som referansepunkt, og ta i bruk teksten i seg selv og dens andre elementer for å starte arbeidet med å skape en mening i teksten.

I forhold til leserens bruk og livspraksis er det være interessant å se på performativitet som en bestanddel i litteraturen. Tradisjonelt i performancekunst virker konseptet som et grunnlag og en pådriver for å oppløse tradisjonelle disipliner og metodologiske grenser, for å kunne utforske mer generelle områder (Carlson 2007: 74). I forhold til Fosses litteratur blir dette interessant gjennom hans insistering på å unngå faste basiskategorier, for å gjennom det gi en beskrivelse av menneskelige tilstander.

Formålet mitt med dette er ikke å definere verken begrepet performativt (en diskusjon det ikke er plass eller anledning til her, jeg vil holde meg til Siren Leirvågs definisjon av begrepet) eller Fosses litteratur som performativ, men det tas med fordi det tilfører dynamikk i diskusjonen om hvor tekstens mening oppstår. Jeg har underveis i arbeidet med og samtaler om Fosses tekster, både dramatik og øvrig, merket meg hvordan disse tekstene skaper forskjellige tolkninger hos forskjellige lesere, ofte i større grad enn hva som er tilfelle med andre forfattere: Man har, som lesere, ofte en forholdsvis lik grunnlinje for forståelse etter å ha lest en tekst for første gang, som man videre tolker ut fra. Tolkninger er alltid forskjellige, men i møtet med Fosse er også denne grunnlinjen, som jeg kaller det, annerledes hos forskjellige lesere. Man forstår altså det grunnleggende og primære (basiskategoriene tid og sted) i tekstene på forskjellige måter.

Tidsskriftet *Utflukt* ga ut nummer #3/2008 som en konkurranse med tema performativ tekst. De ville se om det var visse litterære uttrykk som tydelig kan kalles performative, og har i denne utgivelsen både teoretiske og skjønnlitterære bidrag under tittelen «Word Whore». Utgangspunktet er «tufta på ei lyst til å utforske og vise fram eit særeigent litterært rom, som på si side er kjenneteikna av at det vanskeleg let seg definere» (Instefjord/Hetland/Høyland 2008: 3). Videre i sin leder skriver de, på et overordnet og generelt grunnlag, at den performative teksten ofte forholder seg til sin lesar på en annan måte enn hva tradisjonell litteratur gjør; leseren blir invitert inn som en medskaper. Men det er ikke bare en invitasjon og en mulighet, det er også en forutsetning for at teksten skal gi og få mening. Etterhvert som Fosses stykker har utviklet seg og blitt enda «åpnere», blir det i tillegg en forutsetning og et behov for (ikke bare som en mulighet) at leseren skal gå inn som en aktiv deltager i meningsdannelsen.

Teaterviter Siren Leirvåg stiller allerede i tittelen på sin artikkel i denne utgivelsen spørsmålet om det er en performativ poetikk i de nye scenetekstene. Det som kjennetegner en

konvensjonell tekst (scenetekst), er at performativiteten<sup>29</sup> er uttrykt gjennom tekstens formelementer. Hun (med flere) påpeker at at det i de postmoderne (postdramatiske) scenetekster skjer en forskyvning i fokus, fra tekst til lesere/tilskuere. Leirvåg argumenterer for at en tekst i et performativt og postdramatisk perspektiv kan betraktes som en relasjonell situasjon:

Den performative teksten handler altså verken om teksten eller om forestillingen, men om relasjonen til leseren/tilskueren. I denne relasjonen er leseren aktivt medskapende i forhold til det vi kan kalle den teatrale situasjonen eller rett og slett teatraliteten (Leirvåg 2008: 7).

Det vil altså være opp til leseren å produsere mening. Som en konsekvens vil man sitte igjen med utallige tolkninger. Seleksjonen av hvilke elementer man som leser velger å fokusere på, vil kanskje til og med være en resultat av hva man ellers er opptatt av. Fosseresepsjonen viser at det er i all hovedsak er to hovedleire: Det fokuseres enten på hans språklige stil, eller på hvordan tekstene er mystiske og/eller religiøst motivert<sup>30</sup>. I teaterviteren Richard Schechners utlegning av sin forståelse av «performance»<sup>31</sup>, gir han ifølge Leirvåg en motvillig definisjon som «twiced behaved behaviour»; «Det kan leses som at performativitet handler om handlingsmønstre, der vi aktiviserer både vår kognitive og kroppslige hukommelse» (Leirvåg 2008: 16).

Det er altså snakk om en «fysisk lesning», og hvordan dette vil utarte seg vil nødvendigvis bli høyst personlig. I denne sammenhengen har jeg (i en noe uakademisk forstand) ingen andre alternativer enn å bruke meg selv som eksempel, men det kan forhåpentligvis fungere som en måte å vise hvordan fosstekster aktiviserer min hukommelse. Møtet med *Draum om hausten* ga meg pusteproblemer. Uroen som alle tidslagene og hoppene mellom dem skaper, plantet seg i min kropp og ble der. Arbeidet med å skrive nærlesningen av tidslagene ble en prøvelse i å sitte stille og å puste samtidig. Jo nærmere teksten jeg kom, desto mer intens ble denne følelsen. På grunn av dette er teksten på et vis *i* min kropp, og der vil den bli værende. Drude von der Fehr skriver i artikkelen «Teksten som puster og som smitter. Det performative i Thomas Bernards tekster» i samme tidsskrift at Bernards bruk av lange setninger gjør at man ikke kan lese uten å trekke pusten en rekke ganger, fordi teksten mangler naturlige pauser:

---

<sup>29</sup> Leirvåg bruker her «performativitet» definert i sin enkleste betydning, «nemlig et fenomenets handlende, aktive, utøvende kvalitet. Hvordan begrepet skal forstås er avhengig av konteksten det brukes i.» (Leirvåg 2008: 6).

<sup>30</sup> I denne sammenhengen vil dette nødvendigvis bety at jeg er opptatt av døden. Møtet med en performativ tekst er uungåelig personlig, og på grunn av dette vil også møtet med og opplevelsen av teksten «treffe» på en helt annen måte enn en tradisjonell tekst gjør, når man er nødt til å bruke av seg selv for å skape en mening.

<sup>31</sup> Her oversatt til «performativitet»

Pusten blir et problem for leseren, fordi setningen bare fortsetter og fortsetter uten å ta hensyn til de pausene vi av fysiske grunner må ta hvis setningene skal kunne leses. Stilen i denne prosaen er med andre ord knyttet til lesningen fysiologi (von der Fehr 2008: 45).

I Fosses dramatik er det ikke de lange setningene som er problemet, men det dreier seg også der om hvordan hans stil knytter seg til pusting<sup>32</sup>. De korte dialogene og utsagnene tillater pustepauser, men (og dette er ganske konsekvent) når intensiteten i diskusjonen intensiveres, forlenges også karakterens utsagn i så stor grad at de blir til en monolog. Uten punktum, og uten pauser. Pustepausene kan (kanskje) tas i scenehenvisningene, men det blir et kort hiv etter luft, og lesningen går fortere og fortere, og ruller i takt med språkrytmen og messingen i teksten. «Gjennom sine effekter på et publikum *handler* [teksten], og møtet med [den] blir for den enkelte leser en *hendelse* (von der Fehr 2008: 45). Her *gjør* teksten menneskelighet, den hindrer pust, fysisk, i møtet med leseren.

I det hele tatt er begrepet og definisjonen «performativ» flytende. For Mikkel Astrup er det først og fremst et problemområde, og dernest en definisjon. Jeg vil ikke si meg enig i at det er et problemområde, men at det ikke først og fremst skal være en definisjon er oppløftende. For ham kan alle tekster være performative:

For vis meg en tekst eller språkhandling som gjennom iherdig analyse ikke kan være performativ. Dikotomien referensiell/performativ, kan nok sies å ha en praktisk nytteverdi, men den kan kun gi relativ mening, som når forskyvninger i hierarkiet mellom språkets referensielle og poetiske funksjonsnivå forskyves til en sanselig rikdom fortolkningene blir legion (Astrup 2008: 49).

Han definerer det performative ikke som en ontologisk kategori, men en *holdning til lesning* som «realiserer tekstens psykofysiske potensialitet» (Astrup 2009: 49).

Blant disse artikkelforfatterne foreligger det en enighet om at det performative i tekster er nært knyttet til leseren, dennes allerede eksisterende forståelseshorisont, at teksten påvirker leseren og at leseren påvirker teksten. Teksten og leseren innleder et forhold, som åpner og gir mulighet for mening. «Problemområdet» som Astrup snakker om, blir slik slett problemene man vil møte i en praktisk lesning av tekstene, når man befinner seg inne i denne sfæren, og hvor forskjellige de vil være fra leser til leser. Et første møte vil være intuitivt, og den følelsen teksten planter fører den videre forståelsen. Jeg vil påstå at om man, for å bruke Astrups ord, ser seg nødt til å «gjøre» en tekst performativ gjennom iherdig analyse, er ikke teksten performativ i utgangspunktet<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> i Fosses prosa er dette derimot veldig tydelig: *Det er Ales* (2004) har for eksempel svært få punktum og ingen avsnitt. Å lese den er en øvelse i å tvinge seg selv til å ta pustepauser; både for sin egen del, men også for å faktisk *få med seg* det som står: når man leter etter et sted å puste, trekker også teksten seg ut av leserens fokus, og problematiserer leseprosessen.

<sup>33</sup> Jeg tror altså ikke at det er dette Astrup mener at *skal gjøres*, men at det kan la seg gjøre om man vil.

Med sterk vilje og tvang kan man, om ønskelig, forandre hvilken som helst tekst til hva det nå enn skal være, uten at dette har noe fornuftig for seg. Det er her mitt utgangspunkt for denne oppgaven kommer inn: Teksten skal få virke på egne premisser. Iscenesettelsene som finner sted i disse dramatekstene, trenger frihet snarere enn tvang, men samtidig denne viljen fra leseren til å bli oppdaget. Leirvågs betegnelse «relasjonell situasjon» er derfor en mer riktig betegnelse enn at det performative befinner seg i leserens holdning til lesningen, og ikke ligger som en latent mulighet i tekstene.

For å igjen ta opp det personlige aspektet ved mine lesninger (som jo, i denne konteksten ikke kan unngås, for da vil mine nærlesninger være resultatet av interaksjonen mellom tekstene og meg selv): Det føles ofte som en kamp, og det løsner først når jeg, etterhvert, tillater at tekstene tar fra meg pusten, og ikke lenger gjør det til en «drakamp» mellom ordene og meg selv. I *Nokon kjem til å komme*-lesningen ble forholdet mellom det horisontale og det vertikale synlig i et slikt øyeblikk. I *Draum om hausten* var det der de forskjellige nåtidene ble synlige, og i *Eg er vinden* var det der det store, men allikevel lille handlingsrommet ble synlig og de forskjellige redslene hos karakterne kom frem<sup>34</sup>.

Performance har tradisjonelt tilhørt utøvende kunstarter, og i overgangen til hvordan språk er performativt, trekker Marvin Carlson inn strukturalismen og poststrukturalismen som utfordrere til tradisjonell semiotikk og europeisk metafysikk. Semotikk er basert på en antagelse om en stabil og selvbekreftende mening eller flere meningssystemer, som er basert på en modell av primære grunnregler: sannheter som ligger «bak» og stabiliserer individuelle talemanifestasjoner (Carlson 2007: 56). Det er tydelig å se denne påvirkningen hos Fosse: Det finnes ikke et stabilt meningssystem bakenfor hans teatertekster som gjør at mottakerne har et felles grunnlag å forstå tekstene på. Dette er igjen i sammenheng med Leif Zerns spørsmål om hva det er i tekstene man skal «ta på».

For å oppsummere: Degraderingen av tid, død og handling fører til tekster uten et handlingselement og uten basiskategorier. Det som blir igjen, er kun beskrivelser. På den ene siden har man beskrivelser av opplevelser. I *Draum om hausten* beskrives opplevelsen av tvil og frykt. I *Draum om hausten* beskrives opplevelsen av uro og usikkerhet. I *Eg er vinden* beskrives opplevelsen av evigheten. Samtidig bærer tekstene en tilstand av de samme elementene. På grunn av dette oppstår det et problem i forbindelse med tekstens mening: Det finnes ikke en fast mening eller et budskap i disse tekstene.

---

<sup>34</sup> Eller med Fosses poetiske språk: «De øyeblikkene; når en engel går gjennom scenen» (Johnsen 2000: 34).

Meningsdannelsen oppstår i møtet med leseren, i relasjonen mellom tekst og leser, basert på beskrivelsene av tilstander og av opplevelser. Fordi det er kun *beskrivelsen* som ligger i teksten, blir *meningen* med den født i denne relasjonen, og er individuell. Meningsproduksjonen er avhengig både av tekst, av leseren, og av relasjonen mellom dem.

## Oppsummering og avsluttende refleksjoner

Innledningsvis skrev jeg at jeg ikke ønsket å finne ut *om* Jon Fosse forklarer verden, men hvordan han «setter fokus på det som «bor» i tekstene», og hvordan han iscenesetter temaene tid og død. I de tre foregående kapitlene har jeg gjort nærlesninger av stykkene *Nokon kjem til å komme*, *Draum om hausten* og *Eg er vinden*. Utvalget ble gjort basert på tanken om at det finnes en utvikling i Jon Fosse bruker og skriver om tid og død i sin dramatikk. Det ville i aller høyeste grad vært interessant å tatt med flere tekster enn disse tre for å se en utvikling i enda mer detalj, men oppgaven gir sine naturlige begrensninger. *Nokon kjem til å komme* valgte jeg fordi det er det første stykket han skrev, og jeg mener at man allerede der kan se interessen for både døds- og tidsproblematikk, selvom bruken av dem her er på et realistisk nivå. Både tiden og døden er som vi kjenner den, men måten døden befester seg i tiden, og hvordan tiden videre smitter karakterene som en sykdom, er interessant. Karakterene har nærmest rømt for å komme unna både virkeligheten og deler av seg selv, men ender istedet opp med å bli konfrontert med nettopp dette.

*Draum om hausten* ble valgt på grunn av tidsaspektet, som ved første lesning fremstår som tilfeldig og vilkårlig. Døden på sin side er konstant tilstede gjennom kirkegården som kosmos, og spenningene og vekslingene mellom tiden og døden i dette stykket gjør at de til slutt smelter sammen, og blir til en *dødstid*.

*Eg er vinden* fremstår mer som et tomrom enn som noe annet. I likhet med *Draum om hausten* er tiden ikke identisk med seg selv, og der som *Draum om hausten* starter en tradisjon hvor stykket handler *mer* om tiden enn om karakterene, viderefører *Eg er vinden* dette til den grad hvor karakterene ikke lenger er individer, men figurer. I disse to stykkene skjer det en avindividualisering, hvor karakteren i teksten ikke lenger er et individuelt menneske, hvor mennesket i teksten ikke lenger spiller hovedrollen. Det oppfattes heller ikke som nødvendig å problematisere dette (i teksten). Den mimetiske karakterfremstillingen forsvinner dermed, og dette tar jeg opp i en diskusjon om tekstenes representasjonsproblem. Niels Lehmann kaller Fosses tekster for effekt-drama, hvor det dramatiske skjer mellom teateruttrykket og den enkelte tilskueren. Jeg har videreført denne tankegangen, og tatt med meg performativitet som konsept på veien, i en diskusjon som leder frem til en forståelse av meningsdannelse som noe som oppstår i relasjonen mellom teksten og leseren.

Min metodologi i denne oppgaven har tidsvis vært problematisk, da en fenomenologisk undersøkelse alltid vil dreie seg om en analyse av opplevelsen, og jeg som leser blir tydelig i nærlesningene. Denne balansegangen mellom egen opplevelse av teatertekstene og en teoretisk

tilnærming har tidvis følt som å gå på line i storm. Jeg har allikevel en tro på at nærlesningene potensielt kan virke som en inngangsport for ytterligere utforskning av tid, død og religion i disse tekstene, men oppgaven gir dessverre – igjen – sine begrensninger.

Samtidig har jeg forsøkt, så langt det er mulig, å holde *personen* Jon Fosse utenfor min forståelse av hans litteratur. *Forfatteren* Jon Fosse har fått komme til orde ved noen få anledninger, men jeg motsetter meg en historisk-biografisk lesning av disse tekstene. Det eneste mennesket som er tilstede i produksjonen av mening i denne sammenhengen, er leseren i møtet med teksten. Jeg har derfor bevisst valgt å ikke ta med refleksjoner omkring natur, plassering, vestlandsreferanser og lignende, som mange velger å gjøre for å knytte personen Fosse til tekstene. Spesielt når man kommer inn på det religiøse i forbindelse med Fosse er det fristende å ty til han som person, og som essayist, men jeg har underveis i denne prosessen hatt en grunntanke om at det er teksten som skal få lov til å virke, på egenhånd. Jeg tviler ikke på at det er mulig å finne referanser i Fosses liv og virke som ville bidratt til å gjøre disse lesningene annerledes. Et eksempel er *Nokon kjem til å komme*: Leif Zern skriver om den passiviteten det er å legge seg ned for å hvile at den kan kobles til det gnostiske og det mystiske (Zern 2005: 105), som vi jo vet at Jon Fosse som person er opptatt av. Men det var altså ikke det som var min intensjon i dette prosjektet. Jeg ville holde det religiøse, det mystiske og det gnostiske utenfor, og deretter se hvordan tiden og døden – som jo begge er temaer der – oppfører seg og virker i forhold til hverandre om de får eksistere *uten* en metafysisk forforståelse. En konsekvens av dette sees i diskusjonen med filosofen Simon Critchley, hvor både meningsdannelsen og representasjonsmulighetene hos Fosse blir problematisk. Løsningen blir å forstå tekstene som beskrivelser av både universelle og menneskelige tilstander, og at meningsdannelsen skjer mellom teksten og leseren, som en egen produksjon.

Et resultat av denne prosessen er en tanke om at Fosses tekster sannsynligvis er lettere å skape en mening i, om man leser dem i forbindelse med noe annet; Leser man tekstene i forbindelse med religion vil elementene bli ladet på en annerledes måte og ha sin egen betydning. Leser man Fosse i en diskusjon med Henrik Ibsen vil det bli en storhetsdiskusjon og en sammenligning. Leses Fosse i forbindelse med for eksempel britiske Sarah Kane vil man få en diskusjon omkring brutalitet som et virkemiddel, i motsetning til stillhet. Men det er når man leser Fosse «alene» at de samme elementene først blir bærere av kun seg selv, og det er da dette spillet kommer tilsyne.

Synnøve Vindheim Svardal skriver i sin masteroppgave om Jon Fosse også om tilstander i prosateksten *Det er Ales*, og mener at det er *tilstandene* som kan si noe om kjernet i spennet mellom Fosses poetikk og diktning. Hun har gått skriverbegrepet i sømmene og har i så måte vært mer interessert i essayisten Fosse enn hva jeg har vært, da hennes hovedfokus har vært narratologien. Til



tross for at vi har hatt forskjellige fokusområder har vi underveis i oppgavene våre tilsynelatende hatt en lignende tanke i bakhodet; at mye av det skjøre i tekstene (Svardal Vindheim kaller det «sensibiliteten» (Vindheim Svardal: 2008: 98)) faller bort gjennom formulering i akademisk skrift, med begreper, strukturer og teoretisering. Dette har vært en gjennomgående frustrasjon, en følelse av at jo mer jeg nærmer meg det jeg mener er det essensielle, jo raskere sklir det vekk fra meg, det nærmest smuldres opp, forflytter seg, og er atter en gang langt unna og på nytt ugripelig. I motsetning til Strømskag (som sitert i innledningen) har ikke jeg hatt et ønske om å skrive en masteroppgave som gjør en generalisert lesning basert på et gjennomarbeidet teoretisk grunnlag. Mitt utgangspunkt er i så måte det motsatte: Jeg har vært nødt til å ta utgangspunkt i min egen lesning, for så å ta dette videre i en teoretisk diskusjon, for der å utforske tanken om at meningsdannelsen foregår i møtet mellom tekst og leser. Jeg har, så langt det har latt seg gjøre, forsøkt å ikke gjøre lesningen *privat*, men at den i visse vendinger vil være *personlig* er antagelig ikke til å komme unna.

Dette masterprosjektet var i utgangspunktet ment å omhandle performativ tekst, og Jon Fosses tekster som en måte å snakke om dette på. Det viste seg raskt at det var Fosse som ble mitt primære arbeid, og det performative ble, som jo synes i forrige kapittel, kun en liten del av oppgaven min. Det ble slik fordi jeg, underveis i nærlesningene, så disse bevegelsene av liv og død som jeg ikke klarte å legge fra meg. Både den narratologiske og spesielt den religiøst motiverte innfallsvinkelen ble sekundært; jeg måtte utforske døden *først*.

## Bibliografi

- Fosse, Jon. 1999. *Draum om hausten*. Det Norske Samlaget.  
— 2004. *Nokon kjem til å komme* [orig. 1992] i *Teaterstykket 1*. Det Norske Samlaget.  
— 2008. *Eg er vinden*. Det Norske Samlaget.  
— 2009. *Skuggar*. [orig. 2007] i *Teaterstykket 4*. Det norske Samlaget.

Astrup, Mikkel. «Å leve samtidig. Becketts tekst og performativitet som ledd i immanent strategisk komposisjon» i *Utflukt* #3/2008, *Performativ tekst*, ss. 49–51.

Bale, Kjersti. 2009. *Estetikk. En innføring*. Pax Forlag.

Bordemann, Suzanne. 2009. «Ønsket om å få forklart verden» i *Norsk Shakespeare– og teatertidsskrift* #1/2009, ss 47–53.

Bjørneboe, Therese. 2009. «Fornyere eller tradisjonsbærere?» [oversatt og redigert referat fra diskusjon mellom Kai Johnsen, Thomas Oberender, Niels Lehmann, Suzanne Bordemann, Vincent Rafis og Leif Zern i Logen, Bergen 23. Mai 2009.] i *Norsk shakespeare– og teatertidsskrift* #2–3/2009, ss 9–11.

Bloom, Harold. 1995. *The Western Canon: The books and school of the ages*. [orig. 1994] Macmillan.

Carlson, Marvin. 2007. *Performance. A critical introduction*. Routledge.

Caputo, John D. & Vattimo, Gianni. 2007. *After the Death of God*. Columbia Press.

Critchley, Simon. 1997. *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. Routledge.

Instefjord, Kjersti; Hetland, Ingebrigt; Høyland, Elin. 2008. «Ordhorer på trykk» i *Utflukt* #3/2008 ss 3-5.

Johnsen, Kai. 2000. «*Nokon kjem til å komme*. Noen punktvis nedslag i Jon Fosses teaterspråk», i *Vinduet* #2/2000., ss 27–35.

Langås, Unni. «Fins Gud? Religion og retorikk i Jon Fosses drama *Barnet*» i *Tendensar i moderne norsk dramatik*, ss 227-248. Det Norske Samlaget.

Lehmann, Niels. 2004. «Postfenomenlogisk effekt dramatik. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest» i *Tendensar i moderne norsk dramatik*, ss 42-92. Det Norske Samlaget.

Leirvåg, Siren. 2008. «Ny scenetekst – En performativ poetikk?» i *Utflukt* #3/2008, *Performativ tekst*, ss 6–10.

- Lothe, Jacob; Refsum, Christian; Solberg, Unni. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget.
- Vestvik, Silje; Bjørneboe, Therese. 2009. «Mennesker, ikke skuespillere» i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* #2-3/2009, ss 7-9.
- Von der Fehr, Drude, 2004. «Dramaet uten karakter og uten erkjennelsesbehov» i *Tendensar i moderne norsk dramatik*, ss 314-330. Det norske Samlaget.
- 2008. «Teksten som puster og som smitter. Det performative i Thomas Bernards tekster» i *Utflukt* #3/2008, *Performativ tekst*, ss 43-48.
- Seiness, Cecilie, 2009. *Jon Fosse. Poet på guds jord*. Det Norske Samlaget.
- Strømskag, Kristian Lykkeslet. 2005. *En postfenomenologisk dramaturgi. – En nærlesning av Jon Fosses Nokon kjem til å komme*. Institutt for lingvistik og nordistikk, Universitetet i Oslo.
- Stueland, Espen. 1994. *Å erstatte lykke med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomning i produksjonen til Jon Fosse*. Det Norske Samlaget.
- Svardal, Synnøve Vindheim. 2008. *Et rom som er skriftens eget. Gjentakelse og variasjon i Jon Fosses Det er Ales*. Masteroppgave ved Nordisk Institutt, Universitetet i Bergen.
- Zern, Leif, 2005. *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatik*. Det Norske Samlaget.
- Winterhus, Anne Elise, 2000. *Det forlegne mennesket i det forlegne språket. Ein studie av Jon Fosses dramatiske diktning*. Hovedfagsavhandling ved Nordisk Institutt, Universitetet i Bergen.