

# Apori og vaneendring i tre teatertekster av Jon Fosse

En nærlesning av *Natta syng sine songar, Dødsvariasjonar og Skuggar*

Av Marianne Schibbye Bergesen



Tverrestetisk masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Det humanistiske fakultet

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Veileder: Drude von der Fehr

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2008

# Innholdsfortegnelse

<b>Innholdsfortegnelse</b> .....	1
<b>Sammendrag</b> .....	3
<b>Takk til</b> .....	4
<b>Kapittel 1 - Innledning</b> .....	5
1.1 Bakgrunn .....	5
1.2 Problemstilling .....	8
1.2.1 Inndelinger i epoker .....	9
1.3 Teori og metode .....	10
1.4 Fosse-resepsjonen .....	14
1.5 Struktur .....	17
<b>Kapittel 2 - De avindividualiserte figurene i <i>Natta syng sine songar</i></b> .....	19
2.1 Det absolutte drama .....	19
2.2 <i>Natta syng sine songar</i> – et absolutt drama? .....	22
2.3 Dramatiske figurer i et historisk perspektiv .....	27
2.3.1 Dramatiske figurer i et tilstandsorientert drama .....	28
2.4 Dramatiske figurer i <i>Natta syng sine songar</i> . .....	30
2.5 Avindividualiserte figurer .....	33
2.6 Dekonstruerte figurer .....	35
2.6.1 Maskerte skriftelige trekk .....	38
2.6.2 Aporetiske mellomrom .....	39
<b>Kapittel 3 - Tid og rom i <i>Dødsvariasjonar</i></b> .....	41
3.1 Den dramatiske karakterens forandrede posisjon .....	41
3.2 Doble figurer .....	42
3.2.1 Virksomme og uvirksomme figurer .....	44
3.3 Figurene i en landskapsdramaturgi .....	46
3.3.1 Figurene i rommet .....	48
3.4 Figurene i et <i>tidslandskap</i> – det poetiske drama .....	50
3.5 Det rituelle drama som estetisk erfaring .....	52
3.5.1 Koret som en videreføring av teaterets rituelle tilknytning .....	54
3.6 Oppsummering og tydeliggjøring av Fosses <i>tidslandskap</i> . .....	55

<b>Kapittel 4 - Estetisk erfaring i <i>Skuggar</i></b> .....	57
4.1 En samtidig og multiperspektivisk lese måte .....	57
4.2 Lesning versus performativitet .....	58
4.3 Et pragmatisk sannhetsbegrep .....	60
4.4 Estetisk erfaring .....	61
4.5 En visualisering av språket .....	63
4.5.1 Skyggespråket .....	65
4.5.2 Tomrom i teksten .....	66
4.6 Deweys rytmebegrep .....	69
4.6.1 Det rytmiske språket .....	70
4.7 Vaneendringer og den nye erfaringen .....	72
4.8 Tid som virkemiddel - tidseffekt .....	73
4.8.1 Simultan tid .....	75
4.9 Det rituelle språket .....	77
4.9.1 Det nye språket .....	78
<b>Kapittel 5 - Apori og vaneendring i tre teatertekster av Fosse</b> .....	80
5.1 Oppsummering og konklusjon .....	80
<b>Appendiks</b> .....	85
<b>Litteraturliste</b> .....	87
Oppslagsverk .....	92

## Sammendrag

I denne analysen tar jeg utgangspunkt i at, tekster skrevet for teater i dag – i tråd med endrete teatrale praksiser – har endret sitt estetiske uttrykk, og dermed også sin påvirkning på publikum. Jeg har nærlest tre teatertekster av Jon Fosse: *Natta syng sine songar*, *Dødsvariasjonar* og *Skuggar*, for å påvise hvordan dagens tekster skrevet for teater har endret seg med tanke på karakterenes plass i tid og rom og hvordan dette påvirker mottakerens estetiske erfaring. Etter min mening er dette endringer som betinger at vi har ett nytt begrepsapparat, slik at vi kan si noe om nye tekster skrevet for teater.

I lesningen av *Natta syng sine songar* tar jeg utgangspunkt i det absolutte dramaets komponenter som nåtid, den mellommenneskelige dialog og handlingens gang for å si noe om utviklingen av figurenes forandrete posisjon i dagens teatertekster. Jeg påviser at konflikten ikke lenger blir spilt ut mellom figurene, men at det isteden oppstår aporetiske mellomrom, mellom det som sies og det som forblir usagt. I *Dødsvariasjonar* har jeg konsentrert meg om Fosses doble figurer, som opererer simultant i rommet. Her får vi ett sett med virksomme, snakkende figurer og ett sett uvirksomme, tause figurer. Da oppstår det en visuell virkning der de doble figurene sees i flere faser av livet samtidig. I tillegg oppnås det en tidseffekt der figurene kommuniserer med repeterende ordvekslinger og poetiske rytmer. Dette fenomenet i Fosses teatertekster - der det både finnes en visuell effekt og en tidseffekt - kaller jeg for et *tidslandskap*. I *Skuggar* tar jeg utgangspunkt i leserens perspektiv og spør hvordan leseren kan erfare effekten av Fosses *tidslandskap*. Her bruker jeg John Deweys leserorienterte teorier om estetisk erfaring og rytmer for å si noe mer om effekten av Fosses teatertekster. Ved hjelp av teatervitenskapelige teoretikere som Hans-Thies Lehmann, Elinor Fuchs og Niels Lehmann påviser jeg at Fosses teatertekster har endret estetisk uttrykk.

## **Takk til**

Først og fremst vil jeg gjerne rette en stor takk til min veileder Drude von der Fehr, som har bidratt med mange nyttige innspill og stilt konstruktive og entusiastiske spørsmål underveis i arbeidet. Også takk til Marius Fossøy Mohaugen som har lest korrektur. Til slutt vil jeg takke mine nærmeste, Tom, Fredrik, Martin, Ingerid og Anders for stor tålmodighet og forståelse underveis i skriveprosessen.

Oslo, 9. September 2008.

Marianne Schibbye Bergesen

# Kapittel 1 - Innledning

## 1.1 Bakgrunn

Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift utga høsten 2007 et stort dobbeltnummer med temaet "tekst og teater". Der ønsket de å sette fokus på samtidsdramatikkens mangfold innenfor tekstproduksjon i dagens teater og scenekunst. Her vektlegges det et bredt spekter av ny, norsk og utenlandsk samtidsdramatikk innen dramatekster, scenetekster, dokumentarteater og romandramatisering. Gjennom intervjuer med ledende norske dramatikere og regissører diskuteres dagens sceneteksters utvikling.<sup>1</sup> I mange av bidragene er begrepet *postdramatisk teater* et gjennomgangstema, blant annet i "Hierarkiets fall i teateret" av Anette Pettersen og i Siren Leirvågs "Fra dramaets krise til postdramatisk praksis".<sup>2</sup> Postdramatisk teater kjennetegnes blant annet ved at det bryter med det klassisk, handlingsorienterte teateret, det Hans-Thies Lehmann kaller "*theatre of dramas*". Det blir postdramatisk – et teater *etter* det dramatiske. "Det dramatiske teater opphører eller overskrides når helhet, illusjon og virkelighetsrepresentasjon ikke lenger er de styrende prinsippene, men bare én mulig variant innen scenekunsten."<sup>3</sup> Det er også et teater som på forskjellige måter har erstattet dramatikeren eller forfatteren med en sterk og dominerende regissør. Den opprinnelige dramateksten blir erstattet til fordel for en ny scenetekst, slik for eksempel det tyske regiteaterets regissør Sebastian Hartmann satte opp skuespillet *Leonce og Lena* av Georg Büchner, på Nationalteateret vinteren 2008. Her var det bare bruddstykker igjen av den opprinnelige dramateksten. Hartmanns lesning førte til en helt ny rammefortelling, der bare fragmenter stod igjen av den gamle teksten. Den nye teksten dannet grunnlaget for oppsetningen, og fikk dermed et helt nytt uttrykk. Slike nye teatertekster får da en helt annen plass i scenekunsten enn dramatikken i det dramatiske teateret. "I det dramatiske teateret gjemmer scenekunstnerne seg bak teksten, de er i tekstens tjeneste. Den nye teksten er i scenekunstnerens tjeneste."<sup>4</sup> I det postdramatiske

---

<sup>1</sup> Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 2-3/2007. For eksempel intervjuet med dramatikere Cecilie Løveid og Finn Iunker og regissør Hans Henriksen s. 36-40. Jon Fosse har fått et eget kapittel. Ett intervju og tre artikler om stykkene *Skuggar* og *Eg er vinden*.

<sup>2</sup> Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift 2-3/2007 s. 4-8 og s. 76-77.

<sup>3</sup> Velure 2007:79

<sup>4</sup> Velure 2007:80

teateret er ofte teksten uten tradisjonelle strukturer som spenningsoppbygging, brudd og vendepunkt. Dermed er det også en større utfordring å tolke og finne mening i disse teatertekstene, ofte fordi meningen ikke lenger ligger i verket selv, men oppstår i møtet mellom tekst og leser/tilskuer. Karakterenes språk og samhandling, blir skapt der og da i leseprosessen eller på scenen. Denne avlitterariseringen innen teateret har ført til at teaterteksten nå inngår som et mer åpent begrep enn den tidligere dramateksten og i noen tilfeller erstattes den helt.<sup>5</sup> Teksten i det postdramatiske teateret blir ikke nødvendigvis fullstendig forkastet, men fortellermåten endres ved at teksten likestilles med de andre sceniske virkemidlene. En slik ikke-hierarkisk struktur kaller Thies Lehmann for “parataxis”. Han sier at ”the de-hierarchization of theatrical means is a universal principle of postdramatic theatre. This non-hierarchical structure blatantly contradicts tradition [...]”.<sup>6</sup> Verbalteksten har ikke lenger monopol på å være det meningsbærende element i en oppsetning, fordi hvert enkelt element blir fremstilt simultant på scenen og kan frembringe egne historier og dermed være meningsbærende. Dramaet blir vendt mot mottakerens estetiske erfaring og forestillingsevne, fordi hun presenteres for et mer fortolkningsåpent teater. Forestillingene skal ikke lenger være en tolkning eller en kopi av en skrevet original. Dermed undermineres teatertekstens hierarkiske dominans til fordel for et univers der mange lag spilles ut samtidig. Denne utviklingen innen dagens teater og som følge av dette, den utfordring dagens dramatikere og teatertekster generelt forholder seg til, er et felt som det etter min mening er interessant å undersøke nærmere.

Til dette perspektivet vil jeg knytte dramatikeren Jon Fosse<sup>7</sup>, fordi hans tekster for teater representerer noe nytt innen norsk dramatik. Fosse blir ofte omtalt som en fornyer av det norske dramaet, sammen med Cecilie Løveid og Finn Iunker. Kai Johnsen skrev følgende om Fosse i 2000: ”Hans dramatiske skrivepraksis peker ut mulige nye veier i et landskap preget av fastlåste posisjoner [...]”.<sup>8</sup> I et teater hvor en på forskjellige måter erstatter

---

<sup>5</sup> Heretter vil jeg bruke betegnelsen ”tekster skrevet for teater” eller ”teatertekst”, isteden for dramatekst.

<sup>6</sup> Thies Lehmann 2006:86

<sup>7</sup> Jon Fosse har siden debuten i 1983 med romanen *Raudt, svart*, utgitt romaner, fortellinger, barnebøker, kortprosa, lyrikk, essay og dramatik. Han var allerede en etablert forfatter da han debuterte som dramatiker i 1994 med uroppføringen av: *Og aldri skal vi skiljast*- på Den Nationale Scene i Bergen. (Da hadde han allerede skrevet *Nokon kjem til å komme* (1992), men det ble først uroppført i 1996). Fosses dramatiske produksjon teller 28 skuespill hvor *Desse auga* pr. i dag er det siste.

<sup>8</sup> Johnsen 2000:27. Sceneinstruktør Kai Johnsen har spilt en sentral rolle, både som Fosse-regissør og som pådriver for at Fosse skulle skrive tekster for teater. Dette samarbeidet har resultert i mange uroppføringer av Fosses tekster både på norske og utenlandske scener. I essayet, ”Nokon kjem til å komme. Noen punktvis nedslag i Jon Fosses teaterspråk”, redegjør Johnsen for sin rolle i å ”overtale” Fosse til å skrive for scenen og for ”Bergensprosjektet”, som ble satt i gang av Tom Remlov ved Den Nationale Scene i Bergen. Dette

dramatikeren eller forfatteren med sterke regissører, representerer Fosse ifølge Johnsen en mulig tilbakevending til språket i teateret, ” til nye posisjoner post-Beckett og til et nytt kreativt potensial i møte mellom ord og teatralitet.”<sup>9</sup> Med det mener han at Fosse plasserer seg i spennet mellom en ”realistisk optikk”, (fra Tennessee Williams og fremover mot Lars Norén), og en mer ”ritualorientert stream of consciousness-forankret tradisjon – som når sitt høydepunkt med Samuella Beckett.”<sup>10</sup> Etter Johnsens mening er det i dette skjæringspunktet – mellom teatermessig realisme og abstraksjon – at Fosse blir en fornyer, hvor han sammenfører og sammenskriver det konkrete, realistiske og alminnelige med det abstrakte, uvirkelige, det som peker mot en overskridelse av tid og rom.<sup>11</sup> Med andre ord representerer han et teater som både fremstiller det hverdagslige og realistiske samtidig som det realistiske tids og stedbundne oppløses. Språket i Fosses teatertekster søker å skape et rom mellom det som det finnes ord for og det abstrakte. Teatertekstens forandrede posisjon i dagens samtidsteater har etter min mening ført til endringer av tradisjonelle strukturer i selve teaterteksten, noe Fosses tekster for teater er et eksempel på.

Et karakteristisk trekk ved dagens teatertekster er karakterenes endrede posisjon. Fosses figurer føyer seg inn i denne utviklingen, da særlig i hans siste teatertekster. I Fosses sene dramaer tematiserer han på samme tid sammenhengen mellom fortid, nåtid og fremtid i teksten. Tiden selv blir dermed ofte viktigere enn individene.<sup>12</sup> Personene gjennomlever ikke rystende hendelser i tradisjonell forstand, og heller ikke dramaets konflikt gjør personene klokere eller rikere på erfaring. De er ikke-psykologiserte karakterer, som fremstår som figurer uten et selv, der det individuelle mennesket ikke lenger står i fokus. Drude von der Fehr sier i ”Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov” at det skjer en gjennomgående avindividualisering hos forfattere som blant annet Arne Lygre, Jon Fosse og Cecilie Løveid, fordi det ikke finnes et sentralt, epistemisk subjekt. Det vil si at teaterteksten i dag ikke har den samme meningsgivende status for teateruttrykket som det den hadde før. Dermed har teaterteksten medvirket til et oppgjør med den klassiske

---

prosjektet mener Johnsen åpnet nye rom for norske samtidsdramatikere. Johnsen sier ”Det er simpelthen umulig å forstå det skiftet man ser i dag, uten å forstå ”Bergensprosjektet” og hva som var dets orientering.” (Johnsen 2000:28).

<sup>9</sup> Johnsen 2007:38

<sup>10</sup> ibid.:38

<sup>11</sup> ibid.:38

<sup>12</sup> I et appendiks har jeg satt opp en oversikt over Fosses tekster skrevet for teater. Se også under ”1.2.1 Inndeling i epoker”.



epistemologien.<sup>13</sup> Kommunikasjonen mellom figurene til Fosse representerer ikke en innsikt, men heller en mangel på erkjennelse og på den måten brytes det klassiske dramaets erkjennelsesbehov.<sup>14</sup> Ofte blir oppsetninger av Fosses teatertekster vanskelige fordi det vektlegges en klassisk formidling på scenen. Da blir de nye elementene – som avindividualiserte karakterer og bruddet med erkjennelsesbehovet – oversett eller utelatt. Von der Fehr spør om teatervitenskapen har oversett den utviklingen som verbaltekstene i norsk samtidsdrama har gjennomgått.<sup>15</sup> Jeg syntes det er viktig at det litteraturvitenskapelige feltet kommer på banen og utvikler et begrepsapparat for lesning av nye teatertekster, slik at det blir mulig å si noe om endringer i dagens tekster for teater.

## 1.2 Problemstilling

Jeg sa innledningsvis at noe av det som kjennetegner dagens teaterpraksiser, er at dramaets figurer er avindividualiserte og at figurenes kommunikasjon ikke har en kausal karakter. Dermed fører ikke handlingen frem til en erkjennelse ved stykkets slutt. Ofte er tiden viktigere enn handlingens gang og figurene beveger seg i et diffust og udefinerbart rom, der mange virkemidler vektlegges samtidig. I mange av Fosses teatertekster er disse elementene fremtredende. Hans figurer beveger seg ofte mot paradokser, hvor noe er diffust og fraværende samtidig som noe likevel gjør seg gjeldende. Figurene er uten flerdimensjonal psykologisk dybde, de har som regel ikke egennavn og de har ingen – eller en sparsom – forhistorie. Hvis Fosses avindividualiserte figurer er uten erkjennelsespotensial, hvordan fremstilles da tid og rom? Hva gjør dette med leserens estetiske erfaring av Fosses teatertekster? Dette er momenter jeg vil fokusere på. På bakgrunn av utviklingen innen det postdramatiske teateret, er min hypotese, at det ikke bare er teaterets oppsetningspraksiser som har endret seg innen teateret, men også teatertekstene. Teatertekstene har ikke bare endret status i teateret, de har også endret sitt estetiske uttrykk, sammen med endringene innen teatral praksis. Derfor ønsker jeg å undersøke følgende problemstilling:

---

<sup>13</sup> Fehr 2004:323. Med klassisk epistemologi, mener von der Fehr ”en kunnskapsteori som skiller mellom et epistemologisk subjekt og en verden av objekter som dette subjektet står overfor og som det konfronteres med.”(Fehr 2004:322).

<sup>14</sup> *ibid.*:314

<sup>15</sup> Fehr 2008: 31

*På hvilke måter har Fosses teatertekster utviklet seg? Hvordan har dette påvirket Fosses figurer i tid og rom? Hvordan påvirker Fosses tekster for teater mottakerens estetiske erfaring? - Eksemplifisert ved Jon Fosses skuespill: Natta syng sine songar (urpremiere 1997), Dødsvariasjonar (urpremiere 2001) og Skuggar (urpremiere 2007).*

For å kunne undersøke endringene som har skjedd underveis i Fosses forfatterskap, har jeg valgt ut tre tekster fra hans teatertekstproduksjon. Disse er skrevet innenfor et tidsrom på ti år.<sup>16</sup> Det er det faktum at teatertekstene har endret seg, eksemplifisert gjennom tre teatertekster av Jon Fosse, jeg er ute etter å påvise. Derfor er oppgavens mål, gjennom en analyse av tre av Fosses teatertekster, å påvise at hans tekster faktisk har endret estetisk uttrykk. Endrede iscenesettelsespraksiser er, hvor dette er tilfellet, ikke bare noe som angår teatervitenskapen som disiplin, men burde også angå litteraturvitenskapens måte å lese samtidsdramatikk på. Ved å påvise estetiske endringer i Fosses teatertekster, vil det være mulig å nyansere og tilføre noen nye perspektiver til dette feltet innen estetisk dramatisk tenkning.

### **1.2.1 Inndelinger i epoker**

Fosses skrivemåte har utviklet seg fra de tidligste dramaene med mange klassiske dramatiske trekk, til å ha flere postdramatiske trekk ved seg i de senere dramaene. Her er elementer som avindividualiserte figurer, fokus på tids- og visuelle effekter mer fremtredende. Fosse er mest nyskapende i fremstillingen av tid, der flere lag av tid blir fremstilt samtidig, og flere tidsplan glir over i hverandre. Da tematiserer han en sammenheng mellom fortid og nåtid i teksten samtidig. For å kunne si noe mer om utviklingen i Fosses dramaer har jeg delt dramaproduksjonen hans inn i tre kategorier på bakgrunn av andre Fosse-kjenneres tidligere inndelinger.

Kai Johnsen deler Fosses stykker inn i to kategorier. Der dramaene fra 1990-tallet viser karakterene i øyeblikket, og Fosse viser figurenes sårbarhet, utilstrekkelighet og menneskelighet. I de senere dramaene flytter fokuset til det Johnsen kaller for tekster med ”mer metafysisk ladet ”mellomrom””.<sup>17</sup> Leif Zern deler Fosses dramaer inn i tre perioder.

---

<sup>16</sup> Se appendiks.

<sup>17</sup> Johnsen 2007:38

De tidligste – unntatt de to første – er realistiske med fyldigere bakgrunnsopplysninger. Han kaller mellomperioden for: mystikken, som han mener begynner med *Ein sommars dag*.<sup>18</sup> Her er det mer fokus på elementer som taushet og det ubestemte i teksten. I de siste stykkene er det fokus på tidens temporale uttøyninger, som for eksempel i *Svevn*, som har tre generasjoner på scenen samtidig. Zerns bok ble utgitt i 2005 og han har derfor ikke skrevet om de teatertekstene –som er kommet etter *Svevn*. På bakgrunn av dette vil jeg dele inn Fosses dramaer i tre epoker: De tidlige dramaene fra 1992 til 1997, mellomperioden fra 1997 til 2004 og de senere dramaene fra 1997 til 2007.

1. Fosses tidlige dramaer: Realistiske, familiedramaer, fra *Nokon kjem til å komme til* og med *Natta syng sine songar*.
2. Fosses mellomperiode: En mystisk periode, med temporale uttøyninger og doble personer fra *Ein sommars dag* til og med *Sa ka la*.
3. Fosses senere dramaer: Med et mer metafysisk ladet ”mellomrom”, fra *Svevn* til det pr. i dag siste: *Desse auga*.

Med utgangspunkt i denne utviklingen av Fosses tekster skrevet for teater, skal jeg analysere ett tidlig drama – *Natta syng sine songar* – ett fra mellomperioden – *Dødsvariasjonar* – og ett fra de sene dramaene – *Skuggar*. Disse tre stykkene er fra forskjellige epoker og kan dermed gjenspeile en utvikling innen Fosses dramaproduksjon. Med disse tre Fosse-tekstene som utgangspunkt vil jeg se på hvilke endringer som har skjedd. Har de et potensial i seg til å si noe mer om utviklingen av nye tekster skrevet for teater?

### **1.3 Teori og metode**

For å kunne si noe om de endringene jeg observerer i Fosses tre teatertekster, skal jeg ta utgangspunkt i teatervitenskapelig teori. Hovedsakelig vil jeg benytte meg av Hans-Thies Lehmanns postdramatiske teori og Elinor Fuchs dekonstruksjon av karakteren i teateret. I tillegg skal jeg bruke Niels Lehmanns lesning av Jacques Derridas dekonstruksjon av

---

<sup>18</sup> Zern 2005:82

Antonin Artauds teori.<sup>19</sup> Artaud ville fjerne teksten helt fra teaterscenen, og presenterer dette i essaysamlingen *Le Théâtre et son Double*. Disse teoriene vil jeg bruke innenfor en litteraturvitenskapelig nærlesningsmetode, for å påvise at teatertekstenes estetikk faktisk har endret seg. Jeg skal kombinere nærlesning med utvikling av et analytisk begrepsapparat som kan fange opp endringene i estetisk uttrykksmåte i nye tekster for teater. I tillegg til teori om det postdramatiske og dekonstruksjon, vil jeg også bruke en pragmatisk leserorientert teori. Hovedsakelig er det John Deweys teorier om estetisk erfaring i boken *Art as Experience* fra 1934, jeg skal bruke for å si noe om tekstens påvirkning og effekt på mottakeren. Erfaringsbegrepet hans betoner den estetiske erfaringen som en hendelse, som for eksempel leseren og teksten møtes i. Dette er ikke ene og alene en subjektiv erfaring, men en erfaring som skjer idet subjekt og objekt møtes. Etter Deweys mening medfører dette en virkning som lever videre i mottakeren. Ved hjelp av Deweys rytmebegrep skal jeg diskutere hva som oppstår når mottakeren estetisk erfarer Fosses teatertekster. Jeg er ute etter å påvise at Fosses tekster ikke bare har endret seg, men fordi også tekstene er mer fortolkningsåpne, fører det til flere måter å estetisk erfare teksten på for mottakeren.

Hans-Thies Lehmanns teori om det postdramatiske teateret i boken *Postdramatisches Theater* fra 1999,<sup>20</sup> har som utgangspunkt å utvikle en estetikk for det nye teateret. Hans teorier danner det teoretiske grunnlaget for begrepet ”postdramatisk teater”.<sup>21</sup> For Thies Lehmann dreier det seg ikke lenger om å tolke den narrative fortellingen innen drama, han vil etablere et eget begrep – det postdramatiske teater – for å fange opp de forandringene som skjer innen teaterpraksis og innen teatertekst i dagens teater. Siren Leirvåg sier i essayet ”Fra ”dramets krise” til postdramatisk praksis”, at Thies Lehmann viser ”hvordan teksten inngår som et likestilt element i ulike postdramatiske praksiser. Tekstens performative rammer forstås som situasjon og kontekst.”<sup>22</sup> Teaterteksten har forandret sitt hegemoni innen teateret og gjennom mange eksempler fra ulike teaterarbeider viser Thies Lehmann at den situasjonistiske og kontekstuelle tilnærmingen til tekst veves sammen, både som egne historier, assosiative lesninger og endringer vevd sammen med referanser

---

<sup>19</sup> Niels Lehmann er leder ved Institutt for Æstetiske Fag ved Aarhus Universitet. Han har skrevet en rekke essays om samtidsteateret og flere om Jon Fosses dramatik. Jeg skal hovedsakelig bruke Niels Lehmanns: ”Første afhandling” i *Dekonstruksjon og dramaturgi* (s.13-120) og essayet ”Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker”, i antologien, *I skriftas lys og teatersalens mørke* (s.145-175).

<sup>20</sup> Oversatt til engelsk og utgitt i 2006, men uten 300 sider med eksempel materiale.

<sup>21</sup> Thies Lehmann 2006:18

<sup>22</sup> Leirvåg 2007:77

til klassiske og litterære tekster.<sup>23</sup> Thies Lehmanns utgangspunkt for begrepet om et postdramatisk teater, er Peter Szondis problematisering av ”dramaets krise” fra 1956. Etter Szondis mening er det et misforhold mellom innhold og form i dramaet, fordi dramaets tematiske fokus var endret blant datidens ledende dramatikere som blant annet August Strindberg, Henrik Ibsen og Anton Tsjekov. I tillegg er også de historiske avantgardenes reateatralisering av teateret på begynnelsen av 1900-tallet – et utgangspunkt for Thies Lehmann – von der Fehr sier at: ”Uten en slik pedagogisk konkretisering av begrepet postdramatisk, ville den eksperimentelle samtidsdramatikken rett og slett vært forstått som en fortsettelse av ulike eksperimentelle retninger i det 20-århundre.”<sup>24</sup> Den postdramatiske teoridannelsen er et forsøk på å sammenfatte de teatraliske bevegelser som fant sted på begynnelsen av det 20-århundre.<sup>25</sup> Ifølge Kim Skjoldager-Nielsen i *Tilskueren som aktør*, kan denne teoridannelsen ses på som en erkjennelse av den utilstrekkelighet dramatisk teater hadde utvist i forsøket på å beskrive forandringer i samfunnet, der ”[...] oppløsningen og atomiseringen af kendte strukturer krævede anderledes komplekse strategier af teatret, som den historiske kunstavantgarde var med til at bane vejen for med symbolisme, dadaisme, futurisme, ekspressionisme, kubisme, surrealisme m.v.”<sup>26</sup> Han sier videre at ofte sees det postdramatiske teater som den foreløpige kulminasjonen av denne utviklingen, og avspeiler ”vores mediebarne, senmoderne samfunns fragmenterede og disparate former.”<sup>27</sup> Med andre ord kan begrepet ”postdramatisk” knyttes spesifikt til dagens praksis innen den dramatiske produksjonen og til teaterets forhold til tekster skrevet for teater. Derfor er det et begrep som er nyttig å bruke for å kunne si noe om endringene i Fosses teatertekster.

Også den amerikanske teaterkritikeren Elinor Fuchs, har lagt grunnlaget for en ny dramateori i boken *The Death of Character* fra 1996. I likhet med Thies Lehmann har hun Szondi som utgangspunkt for sine teorier om ”karakterens død” i teateret. Fuchs’ teoretiske utgangspunkt bygger på Jacques Derridas dekonstruktive filosofi, som hun vil overføre som en dekonstruktiv teori på samtidsteateret. Hennes teoretiske bidrag har som mål å påvise hvordan undermineringen av karakterene i teateret, bidrar til en annen form for teaterpraksis. Hun mener at en likestilling av teaterelementene gjør at figurene i dramaet

---

<sup>23</sup> *ibid.*:77

<sup>24</sup> Fehr 2008:29

<sup>25</sup> Thies Lehmann 2006: 57. “A discussion of the new theatre forms (roughly from around 1970 and into the first decade of the twenty-first century) has to have recourse to the historical avant-gardes because here the conventional classical dramaturgy of unity was first disrupted.”(Thies Lehmann 2006:57).

<sup>26</sup> Skjoldager-Nielsen 2008:10

<sup>27</sup> *ibid.*:10

forskyves til ytterkanten, fordi de ikke lenger har en sentral posisjon i dagens oppsetninger. Fuchs' fokus på at karakterene i samtidsteateret ikke lenger befinner seg i sentrum på scenen, fører henne til den amerikanske forfatteren Gertrude Steins teorier om landskapsteateret, et teater der figurene bare er et element av flere virkemidler på scenen. Likestillingen av mange elementer på scenen er etter min mening også noe som påvirker teatertekstens uttrykk. I Fosses teatertekster kommer denne ikke-hierarkiske strukturen frem ved at figurene opptrer samtidig, men i forskjellig tid. Dermed får tiden en større plass enn handlingens gang. I denne likestilte strukturen får elementer som tid og rom en større plass på scenen. Med grunnlag i Steins landskapsteori, vil jeg fokusere på å finne frem til analytiske begreper som sier noe om endringene i estetisk uttrykksmåte i Fosses tekster skrevet for teater.

Jacques Derridas dekonstruktive filosofi – og Elinor Fuchs' og Niels Lehmanns lesning av Derrida – er et teoretisk utgangspunkt i min nærlesning av Fosses tre teatertekster. Lehmann diskuterer Derridas angrep på den vestlige metafysikken og hans forsøk på å bryte ned metafysikkens sentrerte struktur.<sup>28</sup> Derridas utgangspunkt er at vår vestlige tenkemåte hviler på en metafysisk logikk der ”logos er det samlende begrep for tale, tanke, idé, sandhed og bevidsthed, og den samlede metafysik beror ifølge Derrida på en forestilling om, at det er i logos, at loven, ordenen og sandheden kommer til uttrykk i ren form.”<sup>29</sup> Med andre ord – en metafysisk tankegang betrakter logos som opprinnelsen til sannhet, noe Derrida ønsker å kritisere og utfordre – samtidig som han mener at ”there is no sense in doing without the concepts of metaphysics in order to shake metaphysics.”<sup>30</sup> Det vil si at vår forståelsesmåte er fanget i metafysikkens reduksjonistiske dikotomiske språk. Derrida ønsker å utfordre dette, men da innenfor metafysikkens eget konsept. For Derrida er det et paradoks at “the metaphysical reduction of the sign needed the opposition it was reducing.”<sup>31</sup> Etter Lehmanns mening insisterer Derrida på at en dekonstruktiv lesning alltid må foretas innenfor metafysikkens rammer, ”men med henblikk på at støde frem til metafysikkens yderside, kan han udelukkende tilbyde ” en vis udvedighed”, et grensgængereri på filosofiens marginer.”<sup>32</sup> Derrida kritiserer metafysikkens krav om én sannhet, og et hovedpoeng i Derridas filosofi er kritikken av nærværstenkning. Han

---

<sup>28</sup> Derrida har skrevet om dette i blant annet ”La structure, le signe et le jeu” i *L'écriture et la différence* fra 1967, i engelsk oversettelse: ”Structure, Sign, and Play” i *Writing and Difference* fra 1993 s. 278-293.

<sup>29</sup> Lehmann 1996:40

<sup>30</sup> Derrida 1993:280

<sup>31</sup> *ibid.*:281

<sup>32</sup> Lehmann 1996:30

kritiserer talens forrang fremfor skriftens, en kritikk av sentreringen av lyd og stemme som noe opprinnelig og nærværende på bekostning av skriften. Derrida vil heller sidestille disse elementene, fordi ingen av dem kan sies å frembringe én sannhet. Dette kan overføres til teaterets nærværsfilosofi hvor talen på scenen tradisjonelt har en absolutt verdi på bekostning av skriften. Men hvis figurene til Fosse ikke kommuniserer via dialoger og heller ikke kommer frem til erkjennelse ved stykkets slutt, hva skjer da i møtet mellom tekst og mottaker?

Noe av det som kjennetegner dagens tekster skrevet for teater er at figurene er uten erkjennelsespotensial. Det resulterer i at det ved stykkets slutt ikke nødvendigvis oppstår mening og en forløsende katarsis opplevelse. Meningen oppløses og oppstår heller etterskuddsvis i tilskuerens bevissthet. Som nevnt innledningsvis skal jeg ta utgangspunkt i filosofen John Deweys leserorienterte teorier om estetisk erfaring, for å undersøke mottakerens estetiske erfaring av Fosses teatertekster. Deweys utgangspunkt er at det i det estetiske erfaringsbegrepet både finnes en handling eller en hendelse *og* en mothandling eller virkning. Her ligger det en relasjon som fører til at den som sanser skaper sin egen erfaring. Denne blir til en rytme – et rytmisk språk.<sup>33</sup> Etter Deweys mening kan ikke estetisk erfaring atskilles fra den kunsten den springer ut fra. I et teatertekstlig perspektiv skal jeg undersøke om teksten kan sees på som noe ”ustabilt” som mottakeren må være en medskaper av for å kunne gi mening. Deweys teorier om erfaring og rytme er nyttige for å si noe om medskapningen i mottakerens estetiske erfaring.

## 1.4 Fosse-resepsjonen

I mange av de tidlige dramaene til Fosse kan vi ane konturene av det klassiske dramaets struktur, med en begynnelse, en midtdel, og en slutt. Og også; spenning, intrige, høyde- og vendepunkt. En fremstilling av en lineær handling og enhet i rom er også trekk ved noen av de tidlige dramaene til Fosse, som vi kan si står i en forlengelse av Ibsen-tradisjonen. Niels Lehmann mener at Fosse har en lineær dramaturgi – eller en særegen form for linearitet – som han rendyrker til en slags egen Fosse-form. Etter Lehmanns mening er det en narrativ utvikling i Fosses dramaer hvor han lar små forskyvninger i gjentakelsene langsomt åpenbare seg i det gjeldende problemkomplekset, hvor Fosse ”kaster så at sige

---

<sup>33</sup>I *Art as Experience*, kapittel 8. – om rytmebegrepet .s169-193.

altid lige netop nok lunser ud til os narrativt hungrende læserløver til, at vi ikke søger føde andetsteds, men dog kun så mange, at vi forbliver sultne efter de næste lunser.”<sup>34</sup> Det er i dette spenningsfeltet – mellom de gjentakende messende setningene som åpner opp fortolkningsrom mellom det som sies og det som ikke sies – at Fosses teatertekster er interessante.

Innen Fosse-resepsjonen er mange forskjellige fagfelt representert. Teaterkritikere og regissører har skrevet viktige bidrag. Dessuten har ulike fagfolk innen teatervitenskap, litteraturvitenskap og filosofi skrevet om hans dramatekster. Den svenske teaterkritikeren, Leif Zern, har i boken *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatik* fra 2005, sett på hva det er som trekker publikum, skuespillere og regissører til Fosses teatertekster. Han har fulgt Fosses forfatterskap helt fra begynnelsen på 1990-tallet, både i tekstform og i oppsetninger på scener i mange europeiske land. Zern foretar en kronologisk gjennomgang av Fosses verker fra *Nokon kjem til å komme* til og med *Dødsvariasjonar*, men med hovedtyngde på de tidligste. Her plasserer han Fosse inn i en tekstbasert, moderne teaterkanon. Zern diskuterer i boken hva en Fosse-figur er, og etter hans mening fremstår figurene som passive og jeg-svake. Han mener at Fosses dramaer er handlingsfattige, fordi Fosse ikke har sitt grunnlag i noen konflikt. Dermed fremstår tekstene til Fosse som fokusert på noe ubestemt; de representerer en annen estetikk enn det tradisjonelle, handlingsorienterte dramaet. Figurene til Fosse er ikke-handlende og avstår fra å komme med fenomenologiske forklaringer. Zern mener at det er vanskelig å sammenlikne Fosse med andre dramatikere eller andre teatertradisjoner, fordi han ikke tilhører noen teoretisk skole. Zern forsøker å kartlegge hvordan Fosse skaper sin verden, hvordan teatertekstene er konstruert, hvordan de blir oppført og hvordan de kanskje kan spilles. Etter Zerns mening er Fosses estetikk uvanlig på teateret, han skriver for et teater som ikke finnes. Jeg mener også at Fosses estetikk representerer noe nytt, noe som gjør det nødvendig å finne frem til nye litteraturvitenskapelige begreper.

Det er skrevet flere hovedoppgaver og to doktorgrader om Fosses tekster for teater, og flere fagfelt - som litteraturvitenskap, teatervitenskap og nordisk - er representert.<sup>35</sup> Hege

---

<sup>34</sup> Lehmann 2008:61

<sup>35</sup> Publiserte hovedoppgaver om Fosses teatertekster: *Drama og lesning: teoretisk grunnlag* Veltruský, Bakhtin, Gadamer og Blanchot, og en lesning av Jon Fosses *Nokon kjem til å komme*, av Kai Tobias Krabbesund fra 1999 (UiB), *Det forlegne mennesket i det forlegne språket: ein studie av Jon Fosses dramatiske diktning*, av Anne Elise Winterhus fra 2000 (UiB), *Forsøk på å beskrive det sublime i Jon Fosses*



Holde Andersson har i den teatervitenskapelige hovedoppgaven *Jon Fosse con text* fra 2003, undersøkt Fosses posisjon i det norske teateret. Hun forklarer den som en videreføring av Ibsen-tradisjonen. Etter hennes mening ble denne tradisjonen etablert ved åpningen av Nationalteateret i 1899, som en del av den norske nasjonsbyggingen. Den gangen som en nasjonalisme myntet på den norske befolkningen, men i dag som en nasjonalisme, rettet mot resten av verden. Andersson mener at Fosse er en moderne klassiker,<sup>36</sup> mens jeg ser på Fosse som en fornyer av samtidsdramatikken. Ingrid Hove har skrevet hovedoppgaven *I samtale om det useielege. – Ein analyse av den dramatiske dialogen i Jon Fosse sitt drama Draum om hausten* i nordisk i 2002. Hun undersøker hvordan de dramatiske personenes dialoger er styrende for tematiske tendenser og formale strukturer i Fosses teatertekster. Hun viser hvordan Fosses figurers muntlige kommunikasjon avdekker mening. Hun diskuterer nødvendigheten for dramatikerens å skrive frem en muntlighet ved samtalen ved å maskere samtalens skriftlige trekk.<sup>37</sup> Jeg skal bruke Hoves funn til å argumentere for hva som skjer når de maskerte skriftlige trekkene i teaterteksten forveksles med et nærvær. Hva er det som egentlig oppstår i teksten og hvilke konsekvenser får det? Jeg mener at det ikke lenger oppstår spenning som følge av handlingens gang eller av figurenes erkjennelser, men heller et uklart mellomrom som ligger i det usagte mellom figurene. I disse tomrommene mener jeg at spenningen ligger og jeg skal diskutere dette i lys av dekonstruksjonens begrep om aporetiske mellomrom.

Tsjekkiske Karolína Stehlíková har skrevet en doktorgrad om språk brukt i drama på slutten av det 20-århundre. I *Language Used in Drama at the End of the Twentieth Century* fra 2006, tar hun for seg det skandinaviske drama, eksemplifisert med syv tekster fra Fosses teaterproduksjon. Stehlíková spør hva som har skjedd innen det skandinaviske teateret, nærmere bestemt innen dramateksten. Hun vil finne opprinnelsen til det hun kaller "the Scandinavian boom", en periode hvor mange nye interessante tekster har dukket opp. Hennes utgangspunkt er at etablerte dramateorier ikke er anvendelige på dagens teatertekster.<sup>38</sup> Stehlíkovás vinkling er i en mer generell skandinavisk kontekst. Slik sett

---

*dramatikk*, av Pål Sulesund fra 2001 (UiB), *En postfenomenologisk dramaturgi: en nærlesning av Jon Fosses Nokon kjem til å komme*, av Kristian Lykkeslet Strømskag fra 2005 (UiO) og doktoravhandlingen "Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andere hassen sie": Jon Fosses frühe Dramen und "Trau mim Herbst"[...], av Suzanne Bordemann fra 2008 (NTNU).

<sup>36</sup> Andersson 2003:62

<sup>37</sup> Hove 2002:16

<sup>38</sup> Stehlíková 2006:8

bringer ikke hennes diskusjon så mye nytt om det Fosse representerer innen dagens samtidsdramatikk. Etter min mening representerer hennes teoretiske utgangspunkt et totalt fravær av nyere teorier innen teatervitenskap og litteraturvitenskap, som for eksempel Thies Lehmanns postdramatiske teori og Fuchs' teorier om "karakterens død" i teateret.<sup>39</sup> Arbeidet til Stehliková viser at litteraturvitenskapelige teorier som kan brukes til å si noe om nye teatertekster, er en åpenbar mangel, spesielt innen Fosse-forskningen.

## 1.5 Struktur

I kapittel to skal jeg redegjøre for det Hegel og Peter Szondi kaller "det handlingsorienterte, klassiske, absolutte dramaet". Dette er utgangspunktet for Szondis forståelse av det moderne drama og er – og har vært den dominerende teoretiske oppfatningen innen litteraturvitenskapelige dramateorier. Med utgangspunkt i Niels Lehmanns påstand om at Fosse insisterer på et "dialogisk prinsipp" i de tidlige stykkene sine, undersøker jeg om det tidlige Fosse-stykket *Natta syng sine songar* er et absolutt drama med den klassiske dramaformens absolutte lukning om seg selv. Jeg tar utgangspunkt i det absolutte dramaets komponenter som nåtid, den mellommenneskelige dialog og handlingens gang og spør: Hvordan fungerer figurenes mellommenneskelige relasjoner? Jeg vil undersøke de dramatiske personene sett i et historisk perspektiv og om Fosses figurer i *Natta syng sine songar*, klarer å videreføre handlingen gjennom en nåtidig dialogisk interaksjon. Hvis ikke, hva oppstår da? Mitt utgangspunkt er å diskutere Lehmanns påstander i lys av hvordan Fosses avindividualiserte figurer faktisk fremtrer.

I kapittel tre vil jeg se på hva slags effekt Fosses doble figurer får i *Dødsvariasjonar*. Jeg vil argumentere for at figurene i Fosses tekster for teater ikke bare har fått en annen posisjon på scenen, men også i teksten. De får også andre elementer som – tid og rom – en mer fremtredende plass. Tiden får da en endret betydning, siden den ikke lenger er en fremtidsrettet, handlingens tid, men er vendt både mot fortiden og fremtiden. Gertrude Steins teorier om landskapsteateret danner grunnlaget for det jeg kaller Fosses *tidslandskap*, der en visuell virkning oppstår ved at de doble figurene sees i flere faser av livet samtidig. I tillegg oppstår det en tidseffekt, fordi figurene kommuniserer i repeterende ordvekslinger og poetiske rytmer. I Steins landskapsteater likestilles alle sceniske

---

<sup>39</sup> Thies Lehmann utgav sin teori i 1999 og Fuchs i 1994.

virkemidler. Men hos Fosse er det noe annet som skjer: Her er det figurene som sidestilles, de plasseres simultant i rommet, selv om handlingene deres foregår i forskjellig tid. Ved å bruke begrepet *tidslandskap* skal jeg undersøke hva slags effekt dette får for tidsdimensjonen og det visuelle i tekstens estetiske uttrykk.

I kapittel fire vil jeg undersøke hvordan Fosses *tidslandskap* i *Skuggar* kan persiperes og erfares. Jeg ser på tilskuersituasjonen som et kollektivt perspektiv, hvor tilskuerens resepsjon blir en viktig del av konteksten i teaterrommet. Thies Lehmann mener at et postdramatisk drama må persiperes på en samtidig og multiperspektivisk måte for at mottakeren estetisk skal kunne erfare det som skjer på scenen.<sup>40</sup> Jeg vil overføre dette på en lesning av *Skuggar*, ved å bruke en samtidig og multiperspektivisk lese måte for å kunne erfare tidseffekten og det visuelle i Fosses *tidslandskap*. Hvordan kan en leser av Fosses teatertekster respondere på figurenes skyggespråk, tomrom og rytmer i hans *tidslandskap*? Jeg vil bruke John Deweys begreper om estetisk erfaring og rytmer for å kunne si noe om effekten av teaterteksten, *Skuggar* og for å si noe mer om det estetiske uttrykket i Fosses *tidslandskap*.

---

<sup>40</sup> Thies Lehmann 2006:16

## Kapittel 2 - De avindividualiserte figurene i *Natta syng sine songar*

### 2.1 Det absolutte drama

Niels Lehmann hevder i artikkelen ”Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker”, at det meste av Fosses dramatikk ”afkræfter snarere end bekræfter Peter Szondis berømte historiefilosofiske tese [...] om, at dramatik efter dramaets angivelige krise i slutningen af 1800-tallet nødvendigvis må blive episerende.”<sup>41</sup> Med det mener Lehmann at mange av Fosses tidlige stykker overholder den klassiske dramaforms absolutte lukning om seg selv. Grunnregelen for et slikt klassisk, absolutt drama er, ifølge Szondi, at den dramatiske handling skal gå fremover som en følge av nuet, basert på en dialogisk interaksjon mellom karakterene. Lehmann analyserer Fosses skuespill ”Vinter” fra 2000, og tar utgangspunkt i at det er et alminnelig klassisk drama med klassiske konstruksjonsprinsipper. Han hevder at Fosse insisterer på et dialogisk prinsipp hvor det for forfatteren gjelder å ”træde ned fra sin monologiske piedestal og blive en stemme blandt de øvrige stemmer i teksten.”<sup>42</sup> Det vil si at det absolutte dramaet fordrer dialog hvor forfatteren utelukkende snakker gjennom de dramatiske situasjonene (og ikke gjennom en tydelig forfatterstemme, slik det fremstilles i det episke stoffet). I et klassisk, handlingsorientert drama er det dialogen mellom karakterene som viderefører handlingen. Dialogen er her avhengig av psykologiserte individer som handler. Problemet med Fosses dramatiske figurer er at de som oftest ikke kjennetegnes ved at de er psykologiserte ”hele” individer, heller tvert i mot. Med utgangspunkt i det absolutte dramaets komponenter som nåtid, den mellommenneskelige dialog og handlingens gang, skal jeg se på Lehmanns påstand om at Fosse insisterer på et dialogisk prinsipp i sine tidlige ”familiedramaer”<sup>43</sup>. Kan Fosses avindividualiserte figurer videreføre handlingen i *Natta syng sine songar*? Jeg skal diskutere hva som oppstår mellom figurene i *Natta syng sine songar* og i hvilken grad figurene er avindividualiserte.

---

<sup>41</sup> Lehmann 2005:165

<sup>42</sup> *ibid.*:165

<sup>43</sup> Se appendiks.

I Peter Szondis teori om det moderne dramaet og dets historiske utvikling fra 1880-1950 i *Theories des modernen dramas* fra 1956, hevder han at formen i det moderne dramaet har gjennomgått en forandring. Denne forandringen skjedde fordi forutsetningene for dramaet endret seg. Det oppstår en disharmoni mellom form og innhold og det utelukker en tradisjonell normativ drama-poetikk. Ifølge Szondi er den tradisjonelle dramaoppfatningen i samsvar med Aristoteles' krav om at "dramaets gitte form [er] oppfylt når forma sameinar seg med eit stoff som er utvalt med omsyn til den. Lukkast det ikkje å verkeleggjere den gitte forma, og ber dramaet i seg forbodne episke trekk, då er feilen å finne i valet av stoff."<sup>44</sup> Dette tradisjonelle formkravet hviler på en forestilling om at formen skal være ahistorisk, hvor en ser bort fra et dialektisk forhold mellom form og innhold. Szondi derimot, baserer seg på Hegels dialektiske forståelse av forholdet mellom form og innhold. Der er formen nedfelt i innholdet, og innholdet nedfelt i formen. Innhold og form skal være *absolutt*: "Sanne kunstverk er helt enkelt berre slik der innhald og form viser seg å vere gjennomgåande identiske."<sup>45</sup> Hegels dialektiske og historiske forståelse førte til mange studier av historisk estetikk i samtiden, blant annet i Georg Lukás' *Die theories des Romans* fra 1920. Lukás' prosjekt var å finne en allmenn litterær sjanger-dialektikk, basert på estetiske kategoriers vesen, hvor elementer fra Hegels filosofi ble anvendt på estetiske problemer. Szondis teorier om utviklingen av det moderne dramaet, baserte seg også på Hegels teser om estetikens dialektiske utvikling.<sup>46</sup>

Den nyere tids drama definerer Szondi som en historisk form som starter allerede i renessansen, der det klassiske dramaet som fenomen utviklet seg: i det elizabethanske dramaet i England, det klassisistiske drama i 1600-tallets Frankrike og senere i den klassiske perioden i Tyskland.<sup>47</sup> I likhet med Hegel, ser Szondi på dramaet som *absolutt*, hvor det som ligger utenfor den sentrale handlingen - enten før eller etter- skal utelukkes. Det absolutte dramaet skal være en idealtypisk form som lukker seg mot alt eksternt. Hegel diskuterer distinksjonene mellom det episke, det lyriske og det dramatiske:

The drama is not, as the Epos, composed exclusively for the imaginative sense, but for the direct vision of our senses. In the sphere of the pure imagination we can readily pass from one scene to another. In a theatrical representation, however, we must not put too great a strain on the

---

<sup>44</sup> Szondi 1991:149

<sup>45</sup> *ibid.*:150

<sup>46</sup> *Vorelesungen über die Ästhetik*, fra Hegels forelesninger i tidsrommet 1818-1829, bearbeidelse av Gustav Horto etter Hegels død i 1831.

<sup>47</sup> Szondi 1991:152

imaginative faculty beyond the point which contradicts the ordinary vision of life.<sup>48</sup>

Ifølge Hegel er det klassiske dramaets krav, enhet i tid, sted og handling. Han bygger på den franske, klassisistiske teoretikeren Boileaus' normkrav om de tre enheter i dramaets komposisjon, hvor dramaet er enhetlig i handling og har en absolutt lukning om seg selv. Forfatteren skal bare snakke gjennom den dramatiske dialogen, i motsetning til i det klassisk episke, hvor forfatteren kommer til orde selv, og til det lyriske, hvor forfatteren holder enetale. I et absolutt drama skal dramatikerens være fraværende i teksten og det skal være et absolutt skille mellom scene og sal (for eksempel "titteskaps-teateret").

Ifølge Szondi er det absolutte dramaet *primært*, det "stiller seg sjølv fram". Derfor skal dramaets tid være helt og fullt nåtid. Dramaet skal ha fokus på en mellommenneskelig tematikk, hvor dialogen får en enerådende stilling. Den baserer seg på å gjengi relasjonene mellom mennesker som "handler her og nå". Dramaets tidsforløp må være en absolutt sekvens av nåtiden, slik at en lineær tidsutvikling får delene til å henge sammen.<sup>49</sup> Nåtiden i dramaet blir viktig for Szondi, fordi hans kritikk av sin samtids dramaer var nettopp det at de tematisk behandlet fortidige hendelser. Endringen av tematikken i dramaene, førte til at det absolutte dramaets tre komponenter (nåtid, det mellommenneskelige og handlingens gang) slo om og ble til motsatte begrep. For eksempel ble fortiden hos Ibsen dominerende over nåtiden, for å usynliggjøre det episke grunnlaget. Hos Tsjekhov måtte nåtiden vike for en drøm om et fremtidig utopisk liv. Hos Strindberg fløt fortiden og nåtiden over i hverandre, slik at en ytre nåtid fremkalte en erindret fortid.<sup>50</sup> På slutten av 1800-tallet, fornektet dramaet, slik Szondi ser det, sitt innhold – det som i følge tradisjonen er form – et mellommenneskelig, temporalt nærvær. Endringene i tematikken fører til at motsetningene mellom subjektet og objektet, forente verk fra denne tiden. Hos Ibsen stod nåtid og fortid – det avdekkende og det avdekte – ovenfor hverandre som subjekt/objekt-motsetninger. Ibsens nåtid ble sett i lys av fortiden og det ble nåtidens oppgave å avdekke den. Fortiden ble dramaets tema, og han løste problemet ved at menneskene stod til doms for sin egen fortid. Slik ble fortiden hentet inn i nåtidens åpne dimensjon.<sup>51</sup> Det

---

<sup>48</sup> Hegel 2001a:11

<sup>49</sup> Szondi 1991:155

<sup>50</sup> *ibid.*:165

<sup>51</sup> *ibid.* s. 167

mellommenneskelige ble opphevet hos Tsjekhov og handlingens gang ble erstattet med episoder eller indre handling hos Strindberg. Ifølge Szondi presset subjekt og objekt kløften seg inn i tematikken i denne tidens dramaer. Dette fikk konsekvenser for formen.

I Fosses tidlige dramaer finnes det flere elementer av det absolutte dramaets tradisjonelle elementer, som nåtid og lineær handling, hvor handlingen tilfredsstillende et behov for narrativitet. Niels Lehmann sier at lineariteten i Fosses tidlige stykker fører til at man føres ”længere og længere ind i figurernes verden”.<sup>52</sup> Her er det etter min mening ikke en handlingens gang helt etter de tradisjonelle klassiske prinsipper. Handlingen fører aldri frem til en forklaring av figurene, man får derimot ”sine antagelser om dem punkteret, [da] må man indse, at den meningsfylde, man ledes frem mod, er tom.”<sup>53</sup> Hvis ikke handlingens gang i *Natta syng sine songar* fører frem til mening, hva er det da som skjer?

## 2.2 Natta syng sine songar – et absolutt drama?

I Fosses sene dramaer, som *Rambuku*, *Svevn*, *Skuggar* og *Eg er vinden*, er det lite igjen av handlingens gang og enhet i tid og sted, som er typisk for det klassiske absolutte drama. Dette er elementer som gradvis forsvinner og går i oppløsning i Fosses senere dramaer. Men de tidlige dramaene mellom – *Nokon kjem til å kome* og til og med *Draum om hausten* – har tradisjonelle klassiske trekk ved seg. *Natta syng sine songar* er et familiedrama på linje med, *Namnet*, *Sonen* og *Jenta i Sofaen*, og er et av Fosses tidlige dramaer. Det handler om forholdet mellom *Den unge mannen* og *Den unge kvinna*. De har akkurat fått barn sammen og har flyttet inn i en leilighet på et tettsted, et stykke unna der de vokste opp. Handlingen er klassisk lineær og foregår innenfor ett døgn, hvor første akt er om ettermiddagen klokken 14.45 og siste akt i morgen lyset klokken 04.00. Handlingen er kronologisk med begynnelse, midte og slutt. Første akt handler om parets relasjon seg imellom og til foreldre og venner, og det avsluttes tragisk i fjerde akt, hvor det ender med at mannen skyter seg.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Lehmann 2005:167

<sup>53</sup> ibid s. 167

<sup>54</sup> Den lineære handlingsstrukturen i *Natta syng sine songar*, skiller seg klart fra selvmordene i *Dødsvariasjonar* og *Ein sommars dag*, hvor det ikke er et lineært tidsforløp.

Handlingen i *Natta syng sine songar* utspilles etter en klassisk oppskrift hvor stedet – stuen – er tydelig angitt i sideteksten innledningsvis.<sup>55</sup> Stuen er beskrevet som en borgerlig ”titteskaps-stue”, med to dører, et vindu, lenestol, sofa, salongbord og et bilde på veggen. Til Fosse å være er det uvanlig mange rekvisitter. Også presiseringen av tidens gang er uvanlig.<sup>56</sup> Tiden vises ved at det i sideteksten i begynnelsen av hver akt er angitt nøyaktig tid på vegguret. Stykket er inndelt i fire akter, hvor lyset i hver akt blir beskrevet som: ”lyst ute” i første akt, ”havmørkt” i andre akt, ”mørkt ute” i tredje akt og ”litt lysere” i fjerde akt. Normkravet om stedets og tidens enhet oppfylles, altså oppfylles det absolutte dramaets krav til det nåtidige. Men hvordan fungerer figurenes mellommenneskelige relasjoner? Kommuniserer *Den unge mannen* og *Den unge kvinna* etter et dialogisk prinsipp som driver handlingen fremover?

*Den unge kvinna* er den som snakker og handler. Det er hun som tjener pengene, hun handler og lager mat og forsøker å få kontroll over tilværelsen til sin lille familie. Allerede i første setning, får vi presentert kvinnens frustrasjon over forholdet til *Den unge mannen*:

Eg held det ikkje ut

lenger

*Kort pause*

Nei eg orkar ikkje

Vi kan ikkje leve slik som dette (s.631)

Hun karakteriserer mannen som passiv. Han bare ligger på sofaen, går ikke ut, har ikke arbeid, tjener ikke penger. Han lager dårlig stemning ved å være taus, skule og bare sitte der. De få vennene hun har, kommer ikke inn til dem lenger. Hun beskylder ham for å være så sur og lite omgjengelig at vennene og familien hennes ikke orker å komme. *Den unge mannen* har skrevet romaner så lenge hun har kjent ham, men har aldri utgitt noe, (men har blitt refusert 10 ganger). Han er alltid hjemme, ligger på sofaen og sover eller leser, han har angst og tør ikke gå ut, selv ikke på butikken for å handle mat. Han er venneløs og klarer heller ikke å kommunisere med vennene hennes. Men han sier stadig at han har det bra: ”Eg kan ikkje klage/Det er med det same” (s.643), og ”Jo takk/alt er berre bra”

---

<sup>55</sup> Fosse 1999a, fra *Teaterstykket 1, Natta syng sine songar*, ss. 627-743, heretter sidetall i parentes.

<sup>56</sup> Det eneste av Fosses skuespill som har nøyaktige tidsanvisninger.



(s.647). Til kvinnen sier han: ”Men vi har det jo fint/saman/har vi ikkje” (s.697) og hun innrømmer: ”Eg veit det/Vi har det fint”(s.698).

*Den unge kvinna* fremstilles som den sterke og handlende. I hver akt kommer hun inn fra høyre dør, inngangsdøren. Ved hver akt-slutt går hun ut av den samme døren, ut til friheten og livet utenfor og håpet om noe bedre (til elskerens *Baste*). I siste akt er det derimot hun som blir igjen alene. Da er det *Den unge mannen* som er den handlende. Han går ikke ut utgangsdøren, men ut venstre dør som er til kjøkkenet/et siderom, hvor han begår selvmord. Selvmord på og utenfor scenen har en lang tradisjon i dramahistorien. For eksempel tar Shakespeares karakterer livet av seg både på og utenfor scenen. Ibsens Hedda Gabler skyter seg i et bakværelse, utenfor scenen, mens Hedvig i *Vildanden* skyter seg på loftet. Også dette utenfor scenen. Fosse har tematisert selvmord flere ganger i sine dramaer, i *Dødsvariasjonar*, *Ein sommars dag* og *Eg er vinden*. Mannens selvmord i *Natta syng sine songar* inngår i tradisjonen hvor selvmordet skjer utenfor scenen. Effekten er kanskje vel så virkningsfull når man hører skuddet og ser de andre personenes reaksjoner. In-yer-face dramatikerens Sara Kane, lar en soldat skyte seg på scenen, i dramaet *Blasted*. Effekten ved at selvmordet skjer på scenen blir dermed sjokkartet, her skjules ingenting. Effekten i *Natta syng sine songar* er at det skapes usikkerhet rundt hva som egentlig har skjedd. *Baste* sier: ”Skaut han seg/[...]Eg trur han skaut seg” (s.741). Vi har bare kvinnens ord for at han faktisk har skutt seg: ”Det er berre litt igjen/av hovudet hans”(s.742).

Szondi snakker om dramaets redningsforsøk, ved at dramatikerne på slutten av 1800-tallet forsøker å redde formen i stedet for å løse motsetningene. Ett av disse redningsforsøkene er det han kaller ”det trange rommet og eksistensialismen”<sup>57</sup>. Ifølge Szondi har dramaets krise sammenheng med de krefter som driver mennesket ut av samholdet og isolerer dem fra hverandre. Den dramatiske stilen blir preget av dette forholdet. I stedet for monologer og stillhet oppstår det en dialektikk mellom monologen og dialogen. Lengselen etter stillhet kan ikke gjennomføres i ”det trange rommet”, det blir som et drama i en glasskule. En eksistensialistisk tankegang baserer seg på å gjeninnføre menneskets frihetsbegrep, og etter Szondis mening setter dette eksistensialismen i stand til å redde den dramatiske stilen: ”den eksistensialistiska dramatiken ligger mycket nära just de försök som gjorts att rädda dramaet från att episeras genom att skapa hopträngda situationer.”<sup>58</sup> Szondi mener at

---

<sup>57</sup> Szondi 1972:76

<sup>58</sup> *ibid.*: 80

Sartres drama *For lukkede dører*<sup>59</sup>, kan sees på som et eksempel på et drama som utspiller seg i ”det trange rommet”. Handlingen foregår i helvete som er utsmykket som ”1860-årenes nyrenessanse”, hvor personene er døde.<sup>60</sup> Handlingen dreier seg om kampen dem imellom etter sin død. Szondi sier: ”Med den sekulariserade vändingen vill Sartre säga, att det mänskliga umgänget är helvete”<sup>61</sup>, men han snur det om og viser helvete som en salong i ”andra kejsardömetts stil”. Her blir de mellommenneskelige relasjonene problematisert og fremmedgjort, og i dette lukkede helvete utfordres det frie mennesket som ikke lenger er fritt, men dødt. Sartre betoner menneskets frie vilje, hvor man selv er ansvarlig for sine handlinger. Enhver står fritt til å endre seg selv gjennom handlinger. Det er bare det vi gjør som bestemmer hva slags menneske vi er. Det finnes ikke noe essensielt selv og Sartre sier at ”menneskets skjebne er i mennesket selv”.<sup>62</sup>

Mannens handlinger i *Natta syng sine songar*, kan være eksistensialistisk motivert. Det virker som om han lever etter Sartres prinsipp om ”væren eller intet”. Unni Langås sier i essayet ”Intet er han stoff. Om Jon Fosses dramatik”, at Fosses personer illustrerer tilstander og utforsker eksistensielle grenseområder: ”Hans dramaer iscenesetter en suggestiv drift mellom mening og meningsløshet, hvor *språket* blir den synlige og skjøre membran mellom stoffet og intetheten.”<sup>63</sup> Ifølge Langås opplever personene hans, ”stadig sviktende grensemarkeringer og befinner seg kontinuerlig i en flytende ubalanse mellom væren og intet.”<sup>64</sup> I *Natta syng sine songar* blir parets stue som en lukket verden, en verden i miniatyr hvor mennesket fødes (barnet) og lever et mistrøstig liv ved å vente på at ”noe” skal skje i en hermetisk lukket verden. I Sartres eksistensialistiske frihetsånd handler mannen tilslutt. Han frigjør seg fra ”det lukkede rommet”, han vil være-for-seg og bruker sin frie vilje til å ta avgjørelsen om å gjøre slutt på ventingen.

Kvinnen på den annen side, sier flere ganger at hun ikke orker mer. Men da hun endelig har muligheten til å forlate den trykkende leiligheten og den unge mannen, klarer hun ikke å bestemme seg. Leif Zern sier i boken *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatik*, at

---

<sup>59</sup> Fransk tittel: *Huis-clos*, fra 1944. Til og med tittelen indikerer et forsøk på et eksperiment om et hermetisk lukket rom.

<sup>60</sup> Sartre 1995:9

<sup>61</sup> Szondi 1972:81

<sup>62</sup> Sartre 1993:26

<sup>63</sup> Langås 1998:210

<sup>64</sup> *ibid.*:210

Fosses mennesker lever i hverdagen, ”på samme tid skjulte og synlege for seg sjølve og kvarandre.”<sup>65</sup> Da kvinnen bestemmer seg for å bryte opp fra mannen, oppdager hun at hun er bundet til alle tingene i hjemmet deres, selv de enkleste små ting er det vanskelig å skille seg fra. ”Derfor blir ho verande, ikkje som eit svar på Ibsens Nora, men fordi ho ser – og vi med henne – at desse tinga *også* er henne, at ega våre allereie finst der ute, i gjenstandane og i kvardagen.”<sup>66</sup> Kvinnen forsvarer sin nøling og vegring for å dra fra mannen, og sier til elskeren *Baste*:

at alltid skjer berre eit eller anna  
Eg liker ikkje at noko skjer  
Alt skal helst vere roleg  
og berre det vante  
det ein kjenner til  
skal skje  
Men så skjer det jo alltid noko uvanleg  
Alltid (s.733)

Hva er det som får ”allting til å skje/Er det meg” (s.733), spør *Den unge kvinna*? Hun liker ikke at noe skjer, hun vil at alt skal være ved det samme. Nå er det kvinnen som er handlingslammet. Hun vil beholde tingene, det vante, det de har felles, et rolig oversiktlig liv, med *Den unge mannen* liggende passiv på sofaen. Et liv på det jevne uten handling. Det er ikke samsvar mellom det kvinnen sier og det hun gjør. Hun vil handle, flytte ut med hva det innebærer av forandringer, samtidig som hun sier: ”eg liker ikke at noko skjer”. Dermed fremstår hun også som passiv. Både *Den unge mannen* og *Den unge kvinna* vil handle ved å komme seg ut av forholdet (kvinnen vil flytte, mannen viser det seg, vil ta selvmord). Samtidig vil de *ikke* handle, de vil vente, være i det samme – passive – uten konflikter. Denne ambivalensen i dramaet kommer her til uttrykk ved at handlingens gang stopper opp, den blir stillestående, og personene fremstår som ikke-handlende passive figurer.

På tross av at *Den unge kvinna* og *Den unge mannen* fremstår som viljeløse personer som ikke aktivt klarer å påvirke handlingens gang, så er det *noe* som skjer. Zern sier at Fosse er

---

<sup>65</sup> Zern 2005:129

<sup>66</sup> *ibid* s. 129

opptatt av at tiden går sin gang i hverdagen til menneskene: ”Det som sameiner dei, er at dei frå ulike hald nærmar seg den grensa der mysteriet i sjølve tilværet trer fram frå eksistensen, frå det som er. Det fenomenologiske ligg i at dei avstår fra å komme med vurderingar.”<sup>67</sup> I *Natta syng sine songar* er det et markant fravær av dramatiske høydepunkt, og det dveles ved hverdagslige hendelser. På tross av dette, går tiden sin gang igjennom dramaets døgn. Ved hjelp av noen få retrospektive glimt, får vi vite at paret traff hverandre på gymnaset (s.698), at *Baste* har vært elskeren til Den unge kvinnen i et år, (s.719) og vi får vite at mannen har blitt refusert mange ganger før (s.701). Uret på veggen – og understrekingen av døgnets forskjellige tider ved hjelp av lys/mørke – markerer tidens og også livets gang. Det nåtidige stopper opp og handlingen føres ikke fremover, fordi mannen og kvinnen er passive og har et ambivalent forhold til å ta beslutninger. Begge vil forandre på tilværelsen sin, men de er ute av stand til å handle og dermed drives ikke handlingen videre. I *Natta syng sine songar* får den stillestående handlingen tiden til å stoppe opp. Samtidig skapes det en forventning om at noe kommer til å skje.

### 2.3 Dramatiske figurer i et historisk perspektiv

Fra å se på plottet som det primære, og som Aristoteles kalte ”tragediens sjel”, forandret dramaet seg til å sette karakteren i fokus, slik romantiske teoretikere som Friedrich von Schlegel og Hegel var talsmenn for. Elinor Fuchs sier i boken *The Death of Character* at dette skiftet fikk vide konsekvenser, og at den dramatiske strukturen beveget seg fra “the physical realm outside the mind, and often outside the entire human order, to the psychic and spiritual realm within.”<sup>68</sup> Karakterens bevissthet kom i fokus istedenfor karakterens handling. Innen dramaet ble subjektet det strukturerende. En individualisert dramatisk person skulle ha mange ulike karaktertrekk, slik at hun kunne oppfattes som flerdimensjonal og unik. Karakterens personlighet skulle gradvis avsløres, og samlet sett bidro dette til at karakteren ble kompleks på en unik måte.<sup>69</sup> Hegel skilte det romantiske dramaet fra det klassiske ved å basere seg på hypotesen om at ”a shift from a self-enclosed objectivity to absolute subjectivity, or the ”absolute inner”<sup>70</sup>. Karakteren skulle være “the

---

<sup>67</sup> Zern 2005:125

<sup>68</sup> Fuchs 1996:169

<sup>69</sup> Helland 2005:112

<sup>70</sup> Fuchs 1996:26

only artistic vehicle that could give material form to absolute spiritual subjectivity.”<sup>71</sup> For Hegel var det viktig å vektlegge karakterene i dramaet hvor handlingen skulle baseres på karakterenes dialog:

[...] but in addition to such epic and lyric uses of language, drama requires above all the characteristic speech of individuals in action, addressing one another in the direct clash of interests, passions and high substantive values.<sup>72</sup>

Det viktigste ble å vektlegge subjektet slik at konflikten i dramaet kunne lokaliseres i karakteren og ikke mellom dem.<sup>73</sup> Dette fokuset på det indre mennesket erstattet Aristoteles vektlegging av plottet. Aristoteles mente at ”tragedien er en efterligning, ikke av mennesker, men av handling og liv, lykke og ulykke, for også lykke og ulykke er handling, og målet er en handling, ikke en egenskap.”<sup>74</sup> Ifølge Aristoteles skjer ikke handlingen i den klassiske tragedien for karaktertegningens skyld, men ”gjennom handlingene tilkjenner også karakterene seg”.<sup>75</sup> Hos Aristoteles var handlingen det viktigste: ”Fabelen (mythos) er altså prinsippet og likesom sjelen i tragedien, i annen rekke kom karakterene”<sup>76</sup>, fabelen var målet for tragedien. Fra renessansen opp til slutten av 1800-tallet, var det det tenkende subjektet som kom i første rekke innen dramaet. Det klassiske ideal med utvendig representasjon blir erstattet av en indre verden av følelser.

### 2.3.1 Dramatiske figurer i et tilstandsorientert drama

Fokuset flyttes fra det mellommenneskelig til subjektet og dets indre. Og etter Szondis mening endres dermed formen. Dramaenes tematikk endres med en overgang fra en handlingsorientert til en tilstandsorientert dramatik. Etter hvert blir også dramaene komponert som en utfoldelse av en tilstand som bare brytes opp av tilfeldige og ubetydelige hendelser, som for eksempel hos Beckett. Dramaene blir handlingsfattige eller tilstandsorienterte.<sup>77</sup> Manfred Pfister foreslår minimum tre krav til handlingen i dramaet, fordi det er utenkelig med et drama hvor ”absolutt ingenting skjer”. Det skal være ”et eller

---

<sup>71</sup> *ibid.*:27

<sup>72</sup> Hegel 2001.b:175

<sup>73</sup> Fuchs 1996:27

<sup>74</sup> Aristoteles 2004:33

<sup>75</sup> *ibid.*: 33

<sup>76</sup> *ibid.*: 33

<sup>77</sup> Helland 2005:57

flere menneskelige eller antropomorfe subjekt, en temporal dimensjon, som indikerer at tiden går, og en spatial dimensjon, som gir følelse av rom.”<sup>78</sup> Tiden må på en eller annen måte gå – selv om tilstanden som utfoldes er uforanderlig – vil likevel *noe* alltid skje, fordi tiden på en eller annen måte vil være framstilt i bevegelse – selv i et tilstandsdrama.<sup>79</sup> Da *Natta syng sine songar* ble satt opp på Royal Court Theatre i London i 2002, var det enighet blant flere engelske kritikere om at dette stykket var ”kjedelig”, ”Fosse set depresjon under mikroskopet. Problemet er at det blir kjedeleg.”<sup>80</sup> Denne langtekkelige tilstanden, en ikke-handlende stillstand, får publikum og leseren til å oppleve den samme følelsen. En melankoli om døden og hvilen fra livet – og som tittelen sier – natten synger sine mennesker til søvn, hvile og død.<sup>81</sup> *Natta syng sine songar* kan sies å være et handlingsfattig drama, hvor det er lite som skjer og hvor det som skjer kan beskrives som en tilstand.

Manfred Pfister etablerer en terminologisk motvekt til begrepene ”dramatisk karakter” og ”dramatisk person”. Han innfører begrepet ”figur” for å få frem den ontologiske forskjellen mellom fiktive og virkelige personer. Pfister understreker konnotasjonen til ordet *figure*: ”which hints at something deliberately artificial, produced or constructed for a particular purpose”.<sup>82</sup> Dette skaper mer et inntrykk av funksjonalitet enn av en individuell autonomitet. Han sier:

for unlike real characters who, of course, are influenced by their social context, but who on reaching maturity are able to transcend it, dramatic figures cannot be separated from their environment because they only exist in relationship to their environment and are only constituted in the sum of their relations to that environment.<sup>83</sup>

Med andre ord: Figurene i et drama kan bare sies å eksistere i samspill med sine omgivelser. På den måten blir enhver informasjon om figurene avgjørende i analysen av en dramatisk avindividualisert figur, i motsetning til individuelle dramatiske karakterer og til virkelige personer, som har trekk ved seg som både er relevante og irrelevante.<sup>84</sup> I *Natta syng sine songar* er det da ikke ubetydelig at kvinnens elsker *Baste* og kvinnens venninne

---

<sup>78</sup> *ibid.*: 63

<sup>79</sup> *ibid.*: 63

<sup>80</sup> Jakobsen 2005:213.

<sup>81</sup> Zern 2005:70

<sup>82</sup> Pfister 1993:

<sup>83</sup> *ibid* s.161

<sup>84</sup> *ibid* s. 161

Marte<sup>85</sup>, er de eneste som har fått egennavn. Den etymologiske betydningen av Baste er å binde. Ordet kommer fra ”bast” som er utledet fra den seige hinnen mellom barken og trestammen, som brukes til rep.<sup>86</sup> Baste kan da bety en som binder noe/noen til seg. *Baste* vil at kvinnen skal forlate mannen og flytte sammen med ham, han vil binde henne til seg. Som dramatisk person er *Baste* lite psykologisert. De få tingene vi får vite om ham er at han har bil og at han vil at *Den unge kvinnen* skal bestemme seg, slik at de kan flytte sammen. Som dramatisk figur blir han avhengig av omgivelsene og handlingens gang for å eksistere og for å bli troverdig. *Den unge mannen* fremstår derimot som en som ikke ønsker å binde kvinnen, han stiller få krav til henne. Han søker frihet og uavhengighet gjennom et liv som forfatter, men han er heller ikke en fullstendig psykologisert figur. Vi får vite at han har skrevet siden han var ung og at han ikke får antatt bøkene sine. Han har angst og han klarer ikke å kommunisere med omverdenen. Ellers får vi få forklaringer på hans handlinger. Etter Fuchs’ mening har det moderne dramaets karakterer endret seg. Den tradisjonelle, autonome karakteren går mer og mer i oppløsning. For å kompensere for karakterenes reduserte posisjon innen dramaet, er det nå andre elementer som har inntatt det dramatiske senteret og som bærer den narrative byrden videre.<sup>87</sup> I *Natta syng sine songar* oppleves ikke figurene som autonome karakterer, men de er avhengige av de andre figurene for at vi skal forstå dem.

## 2.4 Dramatiske figurer i *Natta syng sine songar*.

Fosses personer kan heller sies å illustrere en tilstand enn at de er komplekse karakterer. Niels Lehmann sier at Fosse har gjennomgående svakt avtegnede, delvis individualiserte karakterer og med det tilfredstilles vårt narrative behov uten at det møter vårt meningsbegjær.<sup>88</sup> I *Natta syng sine songar* får vi lite direkte informasjon om personene. De blir først og fremst skildret gjennom det de sier. Dette er en teatertekst uten store synlige konflikter, der handlingens gang går igjennom et døgn, uten at så mye skjer. Det er et melodramatisk trekantforhold mellom mannen, kvinnen og hennes elsker. Forholdet har

---

<sup>85</sup> Kruken 1995. *Norsk personnamnleksikon*. Marte/Marta betyr ”husfrue-/ en som styrer”. Hun nevnes bare ved navn og har ingen talende funksjon i stykket.

<sup>86</sup> Falk 1996. *Etymologisk Ordbog*, ”bast”

<sup>87</sup> Fuchs 1996:10. Etter Fuchs’ mening er det tre metoder som har løftet mottakerens fokus fra karakteren og over til andre elementer i teateret: allegori, metateater og Brechts kritiske dialektikk.

<sup>88</sup> Lehmann 2005:147

en invertert logikk, hvor lite kommer til overflaten. I annen akt orker ikke kvinnen lenger mannens passivitet og repeterer flere ganger:

Eg orkar ikkje sitje inne heile tida  
Du snakkar jo nesten ikkje  
ligg der berre  
ligg der på sofaen og les  
*Oppgitt* (s.666)

Leif Zern mener at Fosses dramatik mangler det vi legger i begrepet konflikt. Konfliktene er vage det ”fell eit jamnare lys over menneska hans. Dei står ikkje *mot* kvarandre, men side ved side.”<sup>89</sup> Etter min mening blir dialogen mellom kvinnen og mannen i *Natta syng sine songar* som monologer side ved side. Fosse skaper dramatik rundt det ubestemte og beskriver menneskelige tilstander, der den passive mannen og den utilfredse kvinnen ikke klarer å nå hverandre. Deres konflikt blir ikke verbal i teksten eller på scenen. Denne tausheten understreker personenes svake subjektstatus.

Fosse avdramatiserer konfliktmønsteret. Konflikten kommer ikke til overflaten, den spilles ikke ut. I dette ”mellomrommet” mellom – det sagte og det usagte – ligger spenningen og konflikten. Etter Zerns mening spiller ikke Fosse opp til polariserte intriger, hvor menneskene ”forgreine seg bakover og framover i tida. Kvar og ein blir eit ledd i ei kjede.”<sup>90</sup> I det klassiske dramaet kan ikke Hamlet tenkes uten motparten Claudius og så videre, konfliktene skapes karakterene imellom, de definerer hverandre. I *Natta syng sine songar* er ikke figurene motparter, det oppstår ikke en utvikling hverken psykologisk eller erkjennelsesmessig hos figurene. I mellomrommet som oppstår er det noe avventende og dvelende. *Den unge mannen* ligger avventende, som om han venter på noe annet, akkurat slik Tsjechovs karakterer gjør i *Tre søstre*. Heller ikke de lever i nuet, men venter på en utopisk fremtid, som om de er i et venteværelse – de venter på å dra til Moskva. De tar ikke tak i livene sine, men utsetter problemene, fordi de er sikre på at tilstanden de er i, løser seg av seg selv, bare de kommer til Moskva. Det tragiske i *Tre søstre* ligger i at ”alle personerne har forskrevet seg til en bestemt idé om, en metafysisk fortolkning af, hvori det gode liv består, og dermed både bliver forhindret i at leve ordentligt her og nu og i at opnå

---

<sup>89</sup> Zern 2005:61

<sup>90</sup> *ibid* s. 61



en egentlig kontakt med deres medmennesker.”<sup>91</sup> Siden Tsjekovs karakterer ikke lever i nuet, blir det ikke viktig for dem å aktivt gjøre noe med sin egen situasjon. Karakterene venter på at den utopiske drømmen skal gå i oppfyllelse. Selv om de har en felles drøm, forblir Tsjekovs karakterer isolerte og ensomme ovenfor hverandre. Szondi sier at Tsjekhovs karakterer ikke har dialoger som har betydning for handlingen, det er heller forkledde monologer, hvor den upersonlige dialogen går over i en enetale, der de snakker om seg selv.<sup>92</sup> Paret i *Natta syng sine songar* kommuniserer heller ikke dialogisk, de er som Tsjekovs karakterer, isolerte og ensomme. *Den unge mannen* gjør heller ingenting for å bedre sin situasjon eller leve i nuet. Han venter og ligger passiv på sofaen, eller står og ser ut av vinduet. Hva er det han venter på? Er det kvinnen, eller er det å lykkes som forfatter og ”bli til noe”? Eller venter han på det rette øyeblikk for å ta sitt eget liv? *Den unge kvinna* klarer heller ikke å gjøre noe aktivt for å bedre sin situasjon, hun stopper opp og klarer ikke å handle. Fraværet av handling gjør mannen og kvinnen til avventende, triste og ensomme figurer som ikke evner å løse problemene sine.

Foreldre- og barn-relasjoner blir også problematisert i *Natta syng sine songar*. Universelle temaer som at barna flytter ut, får barn og stifter bo, tematiseres av Fosse, samtidig som generasjonene blir eller forblir fremmede overfor hverandre. Den triste ensomheten er påtrengende i samværet generasjonene imellom. De snakker forbi hverandre og klarer verken å se eller nå frem til den andre. Selv etter at sønnen har fått barn, og far og sønn møtes, håndhilser de bare på hverandre. De utveksler klisjeer og har ingenting å snakke om. Begge beskrives av kvinnen som tafatte, lite snakkesalige og udugelige. Etter at foreldrene til *Den unge mannen* har vært på et kort besøk, sier *Den unge kvinna*: ”Tenk å komme slik/og så gå med det same/Eg er sikker på at dei/ikkje likte ungen/[...]Det er nok fordi dei ikkje liker meg” (s.669). Kvinnen har angst for å ikke duge overfor foreldrene hans, samtidig som hun ikke liker mannens udugelighet. Hun sier: ”Han er ikkje flink nok/Han er ikkje flink i det heile tatt” (s.737). Generasjons-gapet gjør at handlingen blir stående i stampe. Kommunikasjonen mellom figurene består av repetisjoner og høflighetsfraser, de når ikke frem til hverandre. Personenes handlingslammelse fører til at den mellommenneskelige dialogen kollapser. Personene driver ikke handlingen videre etter et dialogisk prinsipp. Derfor kan Niels Lehmanns påstand om at – Fosses tidlige stykker

---

<sup>91</sup> Lehmann 1996:93

<sup>92</sup> Szondi 1972:29

baserer den dramatiske handlingen på en dialogisk interaksjon mellom karakterene – forkastes når det kommer til *Natta syng sine songar*. Hva er det da som skjer?

Vi har sett at på tross av en ytre lineær handling med en tragisk slutt, kolliderer handlingen fordi figurene snakker forbi hverandre. Dermed blir dialogene mer som parallelle monologer. Mannen og kvinnen blir handlingslammede og avventende, fordi de ikke når frem til hverandre gjennom dialog. Det mellommenneskelige kolliderer og handlingen drives ikke frem som følge av et dialogisk prinsipp. Personene er subjekt-svake og passive og dramaets handling blir værende i en slags stillstand. Selvmordet blir et antiklimaks; det er uventet, umotivert og fremstår ikke som en nødvendig del av handlingens gang.

## 2.5 Avindividualiserte figurer

Innledningsvis beskrev jeg Fosses figurer som avindividualiserte. Zern kaller Fosses figurer for passive, jeg-svake og subjektsløse individer.<sup>93</sup> Han spør seg hva en Fosse-figur egentlig er, og mener at Fosses figurer aldri gjør entré eller er ”noen”: ”I nesten alt teater kjem skodespelaren inn og fortel kven han er eller ho føresteller. Det gjeld frå Molières komediar til Sara Kane og Marius von Mayenburg. Også ein øydelagd psyke har ei historie.”<sup>94</sup> Riktignok har personene i mange av Fosses dramaer fra den tidlige fasen – fra *Namnet* og til og med *Natta syng sine songar* – fyldigere bakgrunnsopplysninger enn i de senere stykkene. I *Natta syng sine songar* får vi vite at *Den unge mannen* er en mislykket forfatter, han er passiv vil helst bare sove og hvile. Mannen venter handlingslammet på å slå igjennom som forfatter, i en tilstand av søvn, tretthet og isolasjon.

Dramaets vendepunkt kommer i tredje akt, da *Den unge kvinna* kommer hjem sent etter en bytur med venninnen Marte. *Den unge mannen* og babyen får ikke sove, og han venter oppe. Mannen overtar rollen som den drivende figuren. Da kvinnen kommer feststemt hjem, begynner konflikten. Han vil vite hva hun har gjort. Hun er trett og unnvikende, og vil legge seg. Han er sjalu og mistenker henne for å ha vært sammen med andre.

Konflikten er triviell og de virkelige problemene de har kommer aldri til overflaten. Parets uløste konflikter blir aldri forklart. Kvinnen bestemmer seg for å gå fra ham, og senere på natten tar hun med seg elskeren hjem for å få hjelp til å flytte ut. Det unge paret får aldri

---

<sup>93</sup> Zern 2005:70

<sup>94</sup> *ibid.*: 112

snakket ferdig om problemene sine, de klarer ikke å nå frem til hverandre. Mannen viser ingen ytre tegn på hva som foregår i hans indre. Han protesterer ikke på hennes avgjørelse og går taus ut av rommet for å ta livet av seg.

*Den unge kvinna* er følelseløs, uten sentimentalitet på mannens vegne. Hun sier til *Baste*: ”Han klarer seg nok/eller han klarer seg ikkje/Eg orkar ikkje meir/Det er det same for meg” (s.724). Men da hun skal forlate leiligheten og ser på tingene deres, stopper hun opp og sier: ”Det er så merkeleg/dette/tinga drar liksom i meg” (s.729). Alt de har hatt sammen kommer til syne i deres felles ting; hun tingliggjør kjærligheten deres. Noe av det samme skjer i Fosses teatertekst *Og aldri skal vi skiljast*. Der klamrer *ho* i stykket seg til tingene sine og sier: ”Eg har tinga mine/Alle dei gode tinga mine/Tinga er jo her med meg”.<sup>95</sup> Her er det *ho* som finner mening i tingene sine, som en erstatning for ensomhet og venting på *han*. Unni Langås utdyper dette: ”Det er i denne posisjonen mellom tingene og mellom tingene og språket hun finner en slags meningsfylde, og hun ser sin funksjon i å etablere en sammenheng som tingene garanterer”.<sup>96</sup> I *Natta syng sine songar* erstatter tingene kvinnens følelser, men her er det ikke språket som er fremtredende, men heller mannen og kvinnens mangel på språk og kommunikasjon. Dette viser seg i figurene, de blir vage, utflytende, de utfordrer aldri hverandre. Konflikten spilles ikke ut mellom personene. Ingen av dem fremstår som karakterer som driver handlingen fremover. Tvert om, de snakker ”side ved side” som polyfone stemmer, men når aldri frem til hverandre. Niels Lehmann sier: ”For Fosse er det avgjørende dog ikke polyfonien i seg selv, men snarere det forhold, at ingen af de talende stemmer er i stand til at indtage rollen som den viktigste.”<sup>97</sup> Andrew Kennedy kaller dialogen mellom to personer som snakker forbi hverandre for ”duologue of isolation”.<sup>98</sup> Dette understreker og forsterker den enkelte figurens isolasjon og ensomhet. Figurenes parallelle monologer i *Natta syng sine songar* blir som et sentrumsløst vev av stemmer, og figurene fremstår som subjekt-svake personer. Dialogen deres stopper opp og dermed drives ikke handlingen fremover. Dette sentrumsløse vevet av stemmer forsterker figurenes isolasjon og ensomhet i *Natta syng sine songar*. Figurene er ikke i sentrum av handlingen, men de dekonstrueres til å være i ytterkanten.

---

<sup>95</sup> Fosse 1999a:108, fra *Teaterstykket 1, Og aldri skal vi skiljast* ss. 85-176.

<sup>96</sup> Langås 1998:199

<sup>97</sup> Lehmann 2005:150

<sup>98</sup> Langås 1998:199

## 2.6 Dekonstruerte figurer

Figurenes svake subjekt-status i *Natta syng sine songar* er etter min mening symptomatisk for samtidsdramatikken. I boken *The Death of Character* leter Elinor Fuchs etter et språk som kan beskrive de nye teaterformene. Disse teaterformene kan – i motsetning til tradisjonelle former – ikke lenger beskrives på bakgrunn av gamle kategorier som plot og karakterer. I dag er dette kategorier som har mistet sin forklarende styrke og isteden er det elementer som oppløsningen av selvet og aversjonen mot ideen om den autonome karakteren som vektlegges. Fuchs spør seg om det er mulig å overføre Derridas tidlige dekonstruktive filosofi på dagens samtidsteater. Hun ser på Derridas teorier som en kulturell indikator som åpner opp for en teoretisk linje inn i det nye teateret.<sup>99</sup> Prosjektet hennes er å tilpasse Derridas angrep på metafysikkens nærvær med undermineringen av teatralt nærvær.<sup>100</sup> Hun mener at i begge tilfeller er det nedbrytende fordi: “writing is Derrida’s worm in the apple of metaphysics, and in contemporary theater it is the entrance of reading and writing onto the stage as an element in the performance that interrupts the illusion of presence.”<sup>101</sup> Med andre ord argumenterer Fuchs for at teksten i dagens teater gjenninsettes på scenen, men nå som elementer som forstyrrer illusjonen av nærvær på scenen. Hun nevner: video, lydbånd, radio, tv brukt på scenen. Da blir stemmen/talen utvasket, eller den bare leses opp eller det er bare tekstfragmenter som fremføres.<sup>102</sup> Nærværet i form av tale blir da ifølge Fuchs til desentrerte elementer på scenen som forstyrrer illusjonen av nærvær.

Teaterteksten har siden renessansen tradisjonelt vært en form for skrift som streber etter å skape en illusjon om at den er komponert fra spontan tale, en form for skrift hvor det paradoksalt nok er et krav om at talen skal være en direkte kanal til væren. Fuchs sier:

[...] that dramatic performance traditionally imitates the hierarchy of speech/writing that Derrida locates in the Western philosophical tradition as a whole. Here I mean concretely writing as embodied in the dramatic text. That is, drama has evolved as the form of writing that strives to create the illusion that it is composed of spontaneous speech; it is a form of writing

---

<sup>99</sup> Fuchs 1996:72

<sup>100</sup> *ibid.*:11

<sup>101</sup> *ibid.*:12

<sup>102</sup> *ibid.*: 76

that paradoxically asserts the claim of speech to be a direct conduit to Being.<sup>103</sup>

Teaterteksten ble skrevet i en tradisjon med henblikk på å oppløse seg selv som en skriftlig tekst, fordi den skulle bli en spontan tale på scenen. Det tekstbaserte teater skulle ha det teatrale nærvær som en absolutt verdi, fordi talen kjennetegnes ved et umiddelbart nærvær. Skriften ble derimot sett på som en ytre fremstilling av talen og derfor sekundær, altså sett på som noe avstandsskapende. Derrida tar et oppgjør med denne nærværstilfilosofien, hvor den metafysiske tradisjonen bestemmer væren som nærvær. Derrida kritiserer det fonosentriske tegnbegrepet som vektlegger talens forrang fremfor skriften. Han hevder i *De la grammatologie* fra 1967 at skriften allerede er forut for enhver talehandling: ”Således vender han den metafysiske privilegering af talen på skriftens bekostning på hovedet: Ingen mening kan komme til uttrykk i talen, hvis det ikke var for det sprogsystem, der kommer til synlig utfoldelse i skriften.”<sup>104</sup> Derrida oppløser dermed tale- og skrift-hierarkiet og gjeninnsetter skriften ved siden av talen. Han argumenterer for at skriften er en vel så god eller dårlig bærer av mening som talen. Dette fordi det skjer en konstant forskyvning og forflytning av mening, den utsetter seg selv for kontinuerlig dekonstruksjon. Derrida skaper neologismen *différance*, som betegner den mekanismen ved språket som produserer forskjeller, hvor forskjellen mellom språktegnet uttrykkside og dets innholdsside ikke ligger fast. Denne forskjellsskapende kraften blir verken fravær eller nærvær, men et ubestemmelig mellomrom som blir det egentlige opprinnelige. Denne neologismen spiller bevisst på tvetydigheten i a-en som atskiller seg fra ordet différence (forskjell). Dette markerer skriftens annerledeshet i relasjon til talen, fordi forskjellen mellom *e* og *a* kun kan leses eller skrives. Derrida sier at ordet différence verken tilhører stemmen eller skriften i vanlig betydning, den ”holder seg mellom tale og skrift”.<sup>105</sup>

Vi har sett at i *Natta syng sine songar* drives ikke handlingen videre, fordi de ”isolerte dialogene” til figurene skaper avstand. Figurene snakker ikke til hverandre og handlingen har ikke en kausal årsakssammenheng, dermed oppleves ikke et umiddelbart nærvær på, men understreker heller avstanden mellom figurene. Etter Fuchs’ mening blir figurenes posisjon i teateret degradert, ved at teksten får helt andre funksjoner på scenen. For eksempel i tilfeller der selve teksten blir et separat teatralt element, eller der figurenes tale

---

<sup>103</sup> *ibid.*:74

<sup>104</sup> Lehmann 1996:55

<sup>105</sup> Derrida 2006:96

kommer fra en TV-skjerm, eller gjennom en radio stilt opp på scenen. For Fuchs er det postmoderne teaterets nærvær dekonstruert, teaterteksten får en helt annen funksjon på scenen, gjennom for eksempel å være distansert og dempet, som bakgrunnsstøy.<sup>106</sup> Dette får etter hennes mening betydning for teaterets figurer.

For Lehmann blir det derimot viktig å forsøke å tenke i ”filosofiens marginer” som et alternativ til å tenke i en enten-eller-logikk, slik Lehmann mener Fuchs gjør.<sup>107</sup> Han vil utfordre de binære motsetningsstrukturene som oppstår når en setter nærværesetetikken opp mot fraværesetetikken, fordi det etter hans mening bare fører til at én sentreringsinstans skiftes ut med en annen. Lehmann følger Fuchs’ tanker om et teater tenkt på bakgrunn av dekonstruktive tanker, men synes hun blir for upresis, fordi hun havner i en dramaturgisk vanetekning som forutsetter en enten-eller-logikk, der nærværesetetikken må vike for fraværesetetikken. Ifølge Lehmann lanserer Derrida sin dekonstruktive tenkning fordi han ikke finner det mulig å overskride nærværsmetafysikken helt.<sup>108</sup> Det finnes ikke noe utenfor teksten ” [...]at vi endnu ikke kender til ”et punkt hinsides metafysikken”, fordi ethvert overskridelsesforsøg er henvist til at anvende en metafysisk sprogbrug.”<sup>109</sup> Lehmann argumenterer for dette synet ved å lese Derridas to essayer om Antonin Artauds teaterpoetikk,<sup>110</sup> der Derrida tar et oppgjør med iscenesettelsens metafysikk i det vestlige teater. Derrida vil finne ut om Artaud lykkes i å skape et teater hinsides det metafysiske teater. Etter Lehmanns mening avviser ikke Derrida ”grusomhetens teater” helt, men ”Artaud roses derimod for at have markeret repræsentationens grænse, og fordi han ”ustadselig [har] tvunget os til at passere over til den anden side af grænsen, og derved demonstrere nærværets lukning””.<sup>111</sup> Ifølge Derrida gir Artaud oss redskapene til å tenke mot det metafysiske teaterets ytre grenser.<sup>112</sup> Han gjeninnsetter skriften ved siden av talen, men skriften er også en ustabil bærer av mening og slik sett vil ikke en likestilling av tekst og tale lede til én mulig mening. Med Derridas

---

<sup>106</sup> Fuchs 1996:90

<sup>107</sup> Lehmann 1996: 28-32

<sup>108</sup> ibid.: 29

<sup>109</sup> ibid.:38

<sup>110</sup> Derridas to artikler er i *L'écriture et la différence*. I engelsk oversettelse: *Writing an difference*: ”La parole soufflée” s. 169 -195 og ”The Theater of Cruelty and the Closure of Representation” s. 232-250.

- Artaud aviser den realistiske dialogens betydning i teateret og ville heller at teateret skulle bevege seg mot det teatrale der det skule være fokus på skuespillerens kropp og stemme – gjennom et totalt og ekstremt uttrykk, blant annet i manifestene om ”grusomhetens teater” samlet i essaysamlingen *Le théâtre et son Double*.

<sup>111</sup> Lehmann 1996:89

<sup>112</sup> ibid.:89

begreper kan vi undersøke hva det er som oppstår mellom figurene i *Natta syng sine songar*. De kommuniserer ikke gjennom en dialog, men via isolerte og parallelle monologer. Figurene driver ikke handlingen fremover og skaper derfor avstand i stedet for nærhet. Figurene er ikke lenger i sentrum og kommunikasjonen deres er ikke avgjørende for hva som skaper spenning på scenen. Deres sentrumsløse monologer fører til at talens nærvær på scenen oppløses.

### 2.6.1 Maskerte skriftelige trekk

Vi har sett i at de parallelle monologene i *Natta syng sine songar* ikke fører til at figurene fremstiller et teatralt nærvær, heller tvert imot. Hva er det da som oppstår i teksten? Ingrid Hove sier i hovedoppgaven *I samtale om det useielege* – hvor hun analyserer den dramatiske dialogen i *Draum om hausten* – at Fosses dramatiske dialoger er formet rundt typiske muntlige språklige kvaliteter.<sup>113</sup> Fosses dramatiske tekster inneholder lite handling, få rekvisita og sparsomme sidetekster. Derfor hevder Hove at den dramatiske dialogen blir enda viktigere for forståelsen av helheten.<sup>114</sup> Det blir nødvendig for dramatikerens å maskere skriftlige trekk ved samtalen slik at den virker troverdig. På den måten får samtalen en ønsket effekt på publikum. Dette er et grep hvor dialogene fremstilles gjennom et enkelt språk og gjennom korte og enkle setningsstrukturer.<sup>115</sup> Teaterteksten *Natta syng sine songar* har også disse muntlige trekkene i setningsstrukturen, hvor maskeringen av det skriftelige får samtalen til å virke muntlig. Et eksempel er når *Den unge kvinna* avviser *Den unge mannen*:

Nei gi deg  
Ikkje begynn  
Eg er trøytt  
Kan vi ikkje legge oss  
Det er seint  
*Ser mot klokka på veggen*  
Er det så seint  
*Ler kort*

---

<sup>113</sup> Hove 2002:56

<sup>114</sup> *ibid.*: 48

<sup>115</sup> *ibid.*: 50

Eg visste ikkje at klokka var så mykje (s.692)

Den muntlige teksten, blir som en videreføring av tanken og får et primært nærværende trekk. Denne bevisste muntligheten i språket får oppsetninger som for eksempel, den tidligere nevnte engelske oppsetningen til å virke kjedelig, fordi muntligheten i teksten blir imitert på scenen. Det virker som om Fosse allerede har dekonstruert teksten ved å gjøre den muntlig og da blir det teksten som sikrer nærværet. I det postdramatiske teateret, skal stemme, kropp og gester representeres på lik linje med teksten, sammen med andre faktorer som lys, lyd og rekvisitter. Men i Fosses tekst er denne dekonstruksjonen allerede foretatt i selve teksten. For en dramaturg blir det vanskelig å følge slike postdramatiske prinsipper og valget blir heller å være teksttro. Dermed gjeninnsettes teksten og fungerer derfor allikevel som en tradisjonell overordnet tekst, istedenfor at den blir en integrert del, hvor alle elementer er likestilte. Vi kan si at teksten igjen blir plassert øverst i hierarkiet. På den måten blir den det viktigste elementet i oppsetningen. Det er kanskje derfor mange Fosse-oppsetninger blir forutsigbare og kjedelige, fordi det spontane har forsvunnet. Det muntlige i språket har allerede skjedd i teksten og det spontane nærværet forsvinner. Det muntlige i Fosses teatertekster forveksles med et nærvær, og forstås som et direkte uttrykk for tanken og dermed mer primær og nærværende. Dette er et paradoks fordi skriften i den metafysiske tradisjonen sees på som en sekundær materialisering av talen.

## 2.6.2 Aporetiske mellomrom

Vi har sett at de subjekt-svake figurene i *Natta syng sine songar*, ikke fremstår som avklarte, selvstendige individer med meningsbærende dialoger. Merleau-Ponty sier at ”den sansende kropp er hverken ren fysikk eller ren psykologi, men *eksistens*: Den befinner seg ikke i rommet som ”objektiv kropp”, men bebor rommet intensjonelt som ”egenkropp”[...]”<sup>116</sup> Å være i verden er å være klar over at andre mottar oss, vurderer oss og begrenser oss. *Den unge mannen* og *Den unge kvinne* har et intersubjektivt forhold til hverandre, der de henger fast i hverandre. Selv om kommunikasjonen deres er distansert, handler de intersubjektivt. De eksisterer i forlengelsen av hverandre.

---

<sup>116</sup> Merleau-Ponty 2000:120



Hva er det som oppstår mellom *Den unge kvinna* og *Den unge mannens* parallelle distanserte muntlige monologer uten et sentrum? Sett med Derrida gir figurenes isolerte dialoger ikke, én mening, men likestilles og oppløser en tradisjonell hierarkisering. Det interessante blir da hva det er som oppstår mellom de isolerte dialogene. Innen dekonstruksjonen har termen ”apori” fått en utvidet betydning ”Ifølge Derrida fremviser alle tekster en apori, her forstått som spenningen mellom hva en tekst tilsynelatende ønsker å uttrykke og hva språket faktisk uttrykker. Denne spenningen utfolder seg i selve språket[...]”.<sup>117</sup> Dekonstruksjonen forsøker å belyse disse aporiene. Imellom parets parallelle monologer blir mening desentrert og derigjennom oppstår det en apori. I dette aporetiske mellomrommet oppstår *Den unge mannens* og *Den unge kvinnas* avmakt, stillhet og tomhet. Figurene overtar hverandres avmakt og smelter sammen. På den måten understrekes problemene deres som noe uløselig. Samtidig deler paret en intersubjektiv verden hvor de definerer hverandre. Når det subjektive forsvinner, mistes noe vesentlig. Mannen orienterer seg mot kvinnens forventninger. Det blir vanskelig for *Den unge mannen* å være kreativ og eksistere som subjekt. Kvinnen tingliggjør kjærligheten deres og begge får problemer med å eksistere for-seg. De har vanskeligheter med å eksistere som selvstendige individer både på scenen og i teksten. Stykkets spenning og fasinasjon ligger dermed i det som oppstår i aporien mellom det som sies og det som forblir usagt. Spenningen oppstår ikke i handlingens gang eller fordi figurene blir forklart, men i det diffuse muntlige som ligger mellom figurene. Teaterets problematiske oppgave om å illudere tekstens nærvær gjennom talen på scenen, løses i Fosses teatertekst fordi den skrevne teksten sikrer nærværet ved allerede å være muntlig og effekten dekonstrueres i tekstens aporetiske mellomrom.

---

<sup>117</sup> Lothe 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon* ”apori”.

## Kapittel 3 -Tid og rom i *Dødsvariasjonar*

### 3.1 Den dramatiske karakterens forandrede posisjon

Vi så i forrige kapittel at karakteren i det postdramatiske teateret ikke lenger er i hovedfokus i tradisjonell forstand. Når den tidligere antroposentiske menneskelige figur ikke lenger står i sentrum på scenen, hva skjer da med den dramatiske teksten?<sup>118</sup> Hva erstatter karakteren på scenen? Ellinor Fuchs spør om en tilbakeføring av Aristoteles' seks selvstendige dramaelementer på scenen kan være et alternativ, der handlingen (mythos) og karakteren (ethos), ikke lenger dominerer over de fire andre elementene (tanken eller meningen (dianoia), språk (lexis), sangkomposisjon (melos) og scenebildet (opsis)). Etter Fuchs' mening gjør dette Aristoteles til "the first anticipator of the postmoderen."<sup>119</sup> Med en likestilling av teaterelementene mener Fuchs at dagens dramafigurer dekonstrueres til utkanten av scenen – den postantroposentisk scene.<sup>120</sup> I dette postantroposentiske teateret diskuterer hun forskjellen mellom en narrativ teaterstruktur og det hun kaller et teater med "landskapsstruktur"<sup>121</sup>. Isteden for at den menneskelige figur oppnår enhetlig fokus på scenen – og hvor kulissene er et bakteppe og en visuell støtte – blir figuren heller en del av et teatralt landskap. I denne formen for teaterstruktur kan ikke tilskueren lenger fokusere på ett element, men scenen oppleves som "darting or diffuse, noting some configurations, missing others, or absorbing all in a heterogenous gaze."<sup>122</sup> Dette er en struktur hvor teksten ikke er overordnet de resterende delene av dramaturgien, men det er heller en likestilling av det tekstuelle og det visuelle. Teksten får en redusert betydning og blir et element på lik linje med de andre virkemidlene på scenen. Hva gjør så denne undermineringen av teksten med teksten selv? Hvis dramaets karakterer ikke lenger har en sentral posisjon i dramaet – verken i teksten eller på scenen – men henvises til ytterkantene, hva gjør dette med dramaets tid og rom?

---

<sup>118</sup> "Antroposentisk"; ser på mennesket som midtpunkt eller som formål for verden eller skapelsen. (Falk 1996. *Filosofileksikon*)

<sup>119</sup> Fuchs 1996:176

<sup>120</sup> *ibid.*:107. Hans-Thies Lehmann mener at Fuchs' teorier om det postantroposentiske teater bare er én retning innenfor det postdramatiske teateret – se Thies Lehmann 1996:81.

<sup>121</sup> *ibid.*:106

<sup>122</sup> *ibid.*:92

I familiedramaet *Dødsvariasjonar* er det et merkbart skifte i organiseringen av figurene. Flere av personene er fordoblet, de er ikke bare seg selv her og nå, men er seg selv også i fortid og i en mulig fremtid. Fosse forklarer heller ikke disse temporale sprangene i teksten i form av sidekommentarer eller andre tradisjonelle grep. Gjennom figurenes dialog blir vi gradvis oppmerksom på at tiden har skiftet. Zern sier at i *Dødsvariasjonar* har alle tider samme status, ”det finst ikkje noko fastlagt ”no”.”<sup>123</sup> Med det mener han at tiden i Fosses univers heller deler seg opp i små delkomponenter før og etter.<sup>124</sup> Denne måten å fremstille tiden simultant på, er en tendens i mange av Fosses stykker. I hans senere stykker forekommer en slik simultantid både i *Svevn* og i *Skuggar*. Drude von der Fehr sier i essayet ”Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov”, at det i en teatertekst er grunnleggende at tiden aldri er identisk med seg selv ”Tiden er både seg selv som nåtid og samtidig et iboende bilde av den fortiden som nåtiden en gang vil bli.”<sup>125</sup> I *Dødsvariasjonar* er det en form for simultan tid hvor tiden blir ”et viktigere aspekt ved menneskelivet enn individualiseringen.”<sup>126</sup> Hva skjer med figurene i *Dødsvariasjonar* hvis det er tiden som blir det viktigste aspektet ved mennesket? Og hvis de doble figurene opererer simultant på scenen hva gjør dette med dramaets rom?

### 3.2 Doble figurer

*Dødsvariasjonar* er en enakter. I motsetning til i *Natta syng sine songar* begynner handlingen med en gang, uten forfatterkommentarer. Her er det ingen akt-inndelinger eller konkrete hentydninger til at tiden går. I sideteksten er det heller ikke anvisninger av døgnetts gang, slik det var i *Natta syng sine songar*. Selv om teaterteksten har noen elementer av en tradisjonell handlingsoppbygging, med noen retrospektive tilbakeblikk, har den ikke en tradisjonell lineær handling. I kapittel to så vi at ett av Szondis poeng i hans analyse av hva som førte til dramaets krise, nettopp var måten dramatikerne behandlet tid på i form av retrospektive tilbakeblikk. I *Dødsvariasjonar* bruker Fosse en slags analytisk uttrykksform, men han bryter med det tradisjonelle ibsenske tilbakeblikket ved at vi allerede i starten av stykket får vite at datteren har tatt sitt eget liv. I en stor del av handlingen forsøker foreldrene hennes å forstå hvorfor dette har skjedd. Men tilbakeblikkene er ”[...] samtidig frigjort fra sin årsaksforklaring knyttet til den

---

<sup>123</sup> Zern 2005:107

<sup>124</sup> *ibid.*:122

<sup>125</sup> Fehr 2004:316

<sup>126</sup> *ibid.*:316

psykologiske realismen. Det at piken tar sitt liv, vet vi jo allerede fra starten av i stykket. Dessuten gjenoppstår hun fra de døde og beklager sitt selvmord.”<sup>127</sup> Hun sier: ”Eg angrar/Eg vil tilbake/Eg vil vere åleine igjen/Eg skulle ikkje/bryt seg av”.<sup>128</sup> Dette er grove brudd på det retrospektive dramaets konvensjoner. Zern mener at det er ”feil å kalle scenane med dei unge foreldra tilbakeblikk; det ville føresetje at det fanst eit privilegert presens som utgangspunkt, der dei som agerer, og dei som ser på, kunne sjå fortida og framtida strekkje seg i ulike retningar.”<sup>129</sup> Fosse presenterer hendelsene simultant, og vi får et fragmentert innblikk i de forskjellige hendelsene som foregår i forskjellige tider. Figurene beveger seg frem og tilbake i disse forskjellige tidssonene. Rollelisten kan illustrere dette fordi *Den unge mannen* og *Den gamle mannen* er en fordobling av figuren, hvor den gamle mannen er en eldre utgave av den unge. Tilsvarende med kvinnen, der *Den eldre kvinna* er en eldre utgave av *Den unge kvinna*. Disse figurene vises i forskjellige stadier av livet, hvor *Dottera* er deres eneste tilknytningspunkt.

Dramaet tematiserer datterens selvmord, og mye av handlingen dreier seg om å forstå hennes historie og hennes selvmord. Samtidig, tematiseres døden som det mest nærværende i livet, representert ved *Vennen*. Han fremstår som en blanding av en mystisk venn eller kjæreste, og en personifikasjon av døden. Det typiske ved en personifisert dramatisk person, er at han ikke forandrer eller utvikler seg bort fra det han i utgangspunktet personifiserer.<sup>130</sup> *Vennen* i *Dødsvariasjonar* utvikler seg ikke gjennom stykket, men fremstår som endimensjonal. Zern sier at *Vennen* ”kunne like gjerne heite Främlingen – som held til i utkanten av dei andre rollefigurane.”<sup>131</sup> Etter Zerns mening søker Fosse et teater som sier noe om den rollen tiden spiller i den menneskelige eksistensen. Dette kommer fra gnostisismen: ”Den heimløysa som rår på kvar linje i desse tekstane, er den gnostiske ideen om dette tilværet som ein skjulestad for mørkret, søvnen og framandskapen, i kontrast til det uendelege lyset i Guds sanne eksistens.”<sup>132</sup> Innen de fleste gnostiske myter er det en fremmed som kommer til menneskeverdenen for å kalle på menneskene. Tanken er at det er et skarpt skille mellom ånd og materie. En dualisme mellom materien – som ikke er skapt av gud – og ånden som vi er utstyrt med som er skapt av Gud. Gjennom kunnskap (gnosis) formidlet til oss gjennom en utsendt frelser, kan

---

<sup>127</sup> *ibid.*:318

<sup>128</sup> Fosse 2005:544, fra *Teaterstykke 3. Dødsvariasjonar*, s. 435-544, heretter sidetall i parentes.

<sup>129</sup> Zern 2005:107

<sup>130</sup> Helland 2005:114

<sup>131</sup> Zern 2005:106

<sup>132</sup> *ibid.*:103

ånden vår vekkes og vi kan vende tilbake til vårt opphav. Etter Zerns mening lider Fosses figurer av søvn og tretthet. De er søvngjengere, som venter på å bli vekket til live, akkurat som mannen som ligger hele dagen på sofaen i *Natta syng sine songar*. Han er trøtt og sier: ”Eg er trøytt/men eg kjem ikkje til å få sove”.<sup>133</sup> I *Dødsvariasjonar* er det *Dottera* som sier til *Vennen*:

av og til  
ligg du der  
ja du ligg der liksom  
ja attmed meg  
kort pause  
og vi ligg der berre  
og kviler  
stille...(s.507)  
[...]  
Og rolig  
er det  
ei roleg kvile (s.508)

Figurene venter på noe. I ventetiden hviler og sover de. Venter de på noe utenfra som skal løse dem fra deres venting? *Vennen* kan sees på som en inntrenger, ikke ulikt måten *Baste* kommer for å hente *Den unge kvinna*, i *Natta syng sine songar*. Men i *Dødsvariasjonar* er det bare *Dottera* som ser *Vennen* og det er bare hun som kommuniserer verbalt med ham. De andre figurene bare føler eller ser *Vennens* nærvær i form av blikkontakt.

### 3.2.1 Virksomme og uvirksomme figurer

De doble figurene i *Dødsvariasjonar* opptrer som oftest samtidig på scenen, noen ganger uten erkjennelse av den andre og andre ganger med blikkontakt og en slags erkjennelse av den andre. Allerede da *Den unge kvinna* kommer inn på scenen første gang står det i sideteksten: ”*Den unge kvinna, ho er gravid, kjem inn og går mot Den eldre kvinna, dei ser mot kvarandre*” (s.443). De kommuniserer ikke verbalt, de har bare blikkontakt, og

---

<sup>133</sup> Fosse 1999a:679

tilsvarende mellom den unge og eldre mannen: ” *Den unge mannen ser mot Den eldre mannen, dei ser så begge ned*”. (s.445) Figurene blir stående på scenen, og de ”skrus av” ved å se ned. Dette er et grep Fosse ofte bruker i sine senere stykker (for eksempel i *Svevn*). Figurene blir værende på scenen, men mer som scenefyll, enn som handlende individer. Scenen blir fylt av figurer som visuelt fremstår på scenen, men uten å delta i dialogen eller i handlingens gang. Vi får her to sett med figurer: ett sett med virksomme snakkende figurer og ett sett med uvirksomme, tause figurer. Det tekstuelle og det visuelle blir likestilt.

Handlingen er konsentrert rundt små øyeblikk i disse tre menneskenes liv. Stykkets oppbygging fokuserer på noen biter av livene deres: først et glimt hvor *Den gamle kvinna* og *Den gamle mannen* møtes og snakker om datterens uforståelige selvmord. Handlingen blir avbrutt av at *Den gamle mannen* brått ber *Den gamle kvinna* om å gå. Det andre bruddet i handlingen er da *Den gamle kvinna* har en retrospektiv monolog hvor hun ser tilbake på tiden hun gikk gravid med datteren. Det tredje bruddet er dialogen mellom den unge gravide kvinnen og den unge mannen rett etter at de har flyttet inn i ny leilighet. Det veksles stadig mellom disse hendelsene, samtidig som figurene som ikke er med i ”handlings-glimtene” som oftest blir stående på scenen utenfor handlingen. Noen ganger oppstår det blikkontakt både mellom de virksomme og de uvirksomme figurene. For eksempel da *Den eldre kvinna* henvender seg til *Den eldre mannen* i en retrospektiv monolog, står det i sideteksten: ”[...] *Vennen kjem inn, han ser mot Den unge kvinna, ser så ned. Den eldre kvinna og Den eldre mannen ser redd mot han, dei ser så ned*” (s.444). Tiden her fremstår som fragmentert og ikke som en fremadrettet lineær tid. I motsetning til en lineær tid, vises hendelsene simultant, i glimt uavhengig av rekkefølgen. Vi så i kapittel to, at krisen i dramaet ifølge Szondi var blant annet at tiden ble tematisert i retrospektive glimt. I *Dødsvariasjonar* får tiden en endret betydning, hvor den ikke lenger er tematisert i tilbakeblikk og er heller ikke en fremtidsrettet og en handlingens tid, men vendt både mot fortid og fremtid. Fosse fremstiller hendelsene i *Dødsvariasjonar* gjennom flere ulike dimensjoner av tid, samtidig som vi får følelsen av at årene går, og hvor eksistensen og døden ligger der som et bakteppe.

### 3.3 Figurene i en landskapsdramaturgi

Som nevnt i kapittel 3.1, diskuterer Fuchs forskjellen mellom en narrativ teaterstruktur og en landskapsstruktur. På den ene siden er det en narrativ tradisjonell struktur hvor karakterene er individuelle og fremfører en handling foran et bakteppe av utvalgte sceniske virkemidler. Dette tvinger etter Fuchs' mening scene strukturen inn i motsetninger mellom karakterene, karakter og tilskuer, skuespiller og karakter, mellom karakteren foran i front og det visuelle som presenteres rundt og bak. Et landskapsteater derimot, er på den andre siden “[...] the entire *field* of whole *terrain*, the total *environment* of the performance, as performance, and as imaginative construct.”<sup>134</sup> I landskapsteateret integreres mennesket som ett element i et totallandskap. Hans-Thies Lehmann bygger på Fuchs' landskapsteori og sier at ”the prehistory of postdramatic theatre includes conceptions that think of theatre, stage and text rather like a landscape [...]”.<sup>135</sup> Siren Leirvåg bruker ”tekstlandskap” som en metafor der ”teksten nærmest brettes ut som et terreng med spor av estetiske, politiske og kulturelle historiske referanser[...]”,<sup>136</sup> for å beskrive postdramatiske tekster.

Både Thies Lehmann og Fuchs anerkjenner den amerikanske forfatteren Gertrude Stein som grunnleggeren av landskapsteateret: ”The progenitor of the idea of play as landscape was Gertrude Stein.”<sup>137</sup> Fuchs refererer til Thornton Wilder, som forsøker å forstå Steins ideer rundt landskapsteateret som ”a thing held full-in-view the whole time. Perhaps this is what Gertrude Stein meant by saying that the play henceforth is a landscape.”<sup>138</sup> Steins utgangspunkt var at hennes erfaring med skuespill gjorde henne urolig, fordi følelsene hennes for stykket alltid kom i etterkant eller i forkant av det hun så og hørte. Hun forklarer grunnen i essayet ”Plays” fra 1935 ”at følelsene dine som én av tilskuerne aldri foregår samtidig med stykkets handling.”<sup>139</sup> Derfor konkluderer Stein med: ”Dette at den tingen man ser og den tingen man føler om den tingen man ser ikke foregår i samme tempo er det som gjør det å være på teater til noe som gjør alle nervøse.”<sup>140</sup> På bakgrunn av misforholdet mellom det tilskueren ser og det hun føler, lanserer Stein sitt landskapsteater:

---

<sup>134</sup> Fuchs 1996:106

<sup>135</sup> Thies Lehmann 1996:62

<sup>136</sup> Leirvåg 2007:77

<sup>137</sup> Fuchs 1996:92 (se også Thies Lehmann 1996: 62)

<sup>138</sup> *ibid.*:93

<sup>139</sup> Stein 1998:132

<sup>140</sup> *ibid.*:133

Jeg følte at hvis et skuespill var nøyaktig lik et landskap[...] Landskapet har sine formasjoner og ettersom et skuespill når alt kommer til alt må ha formasjoner og være i sammenheng den ene tingen med den andre og ettersom historien ikke er tingen siden hvem som helst alltid forteller noe så landskapet ikke beveger seg men står alltid i sammenheng.<sup>141</sup>

Istedenfor å forholde seg til historie og handling, ville Stein tenke på teateret ut fra ”syn og lyd og dets forhold til følelser og tid [...]”<sup>142</sup> Landskapsscenen skulle være skyggefull og diffus. Det skulle være liten motsetning og dynamikk mellom karakterene og få tematiske motsetninger. Den dramatiske modus forlates og tilskueren skulle oppleve distanse uten fremmedgjøring og engasjement uten identifikasjon. Et landskapsteater sett med Steins øyne skulle være et landskap i sammenheng, uten bevegelse, men i formasjoner hvor elementer som syn, lyd, følelser og tid var fremtredende. Hvis vi overfører disse fire landskapselementene til Fosses figurer i *Dødsvariasjonar*, integrert i et totallandskap, vil *syn* være oppfattelsen av figurenes plassering på scenen. *Lyd* vil være når de virksomme og de uvirksomme figurene snakker/ikke snakker. *Følelser* vil være når figurene har blikkontakt både med de virksomme og uvirksomme figurene og i tekstens sidekommentarer. *Tid* er når de doble figurene er virksomme på scenen samtidig. For eksempel i samtalen mellom *Dottera* og moren (*Den unge kvinna*), rett etter at faren har flyttet fra dem. Datteren forstår ikke hvorfor faren er så lenge borte og hvorfor moren er så lei seg. Hun får ingen svar på sine spørsmål, moren avviser henne med å si: ”det er ikkje noko” og ”Nei ikkje gå/bli her”. Datteren er oppgitt og sier at hun ikke kan ”berre vere her”, når moren ikke kommuniserer med henne. (s.491) Moren svarer:

Nei  
*smiler mot henne*  
eg gjer visst ikkje det  
Eg er her visst berre  
*Vennen kjem inn, stansar, ser mot Dottera* (s.491)

Samtidig ser *Dottera* mot *Vennen* og handlingen hopper i tid når den *Den eldre kvinna* snakker til *Den eldre mannen*:

---

<sup>141</sup> *ibid.*:131

<sup>142</sup> *ibid.*: 134



Men du  
ja kvifor  
kvifor står du slik  
*Kort pause*  
Ikkje stå slik  
du står jo heilt roleg  
urørleg  
nesten  
du må ikkje stå slik  
*Den unge mannen kjem inn* (s.492)

Nå er alle seks figurene på scenen samtidig og den simultane handlingen foregår på flere plan. Paret som unge og som eldre snakker i forskjellig tid, samtidig som de ”skrus av” når de ikke snakker. Figurene synes det er problematiske å bare ”vere” og stå ”urørleg” på scenen. Figurenes av og på-funksjon og de temporale hoppene understrekes dermed i teksten. Figurene skifter på med å kommunisere verbalt, eller de har bare blikkontakt. Effekten blir at de tidsmessige hoppene skjer simultant på scenen – en tidseffekt oppstår. Både verbalt og via sidekommentarene får vi innblikk i følelsene deres. Fuchs beskriver denne sceneformen som et landskap som vet mer enn figurene som er i det. Som for eksempel Robert Wilsons ikke-seende figurer med et tomt blikk i ”slow-motion” på scenen.<sup>143</sup> Wilsons figurers sakte bevegelser og mange repetisjoner gir rom for og inviterer tilskueren til å ta inn visuelt hele ”landskapet” rundt. En visuell effekt oppnås også i *Dødsvariasjonar* fordi hele ”landskapet” må tas inn samtidig.

### 3.3.1 Figurene i rommet

Ifølge Fuchs representerer Maurice Maeterlinck en annen form for landskapstradisjon i det moderne teateret.<sup>144</sup> Maeterlinck ønsket at det stillestående hverdagslige livet skulle fremstilles i det han kalte ”det statiske teater”. Et ubevegelig liv var etter hans mening

---

<sup>143</sup> Fuchs 1996:93 (se også Fuchs 1996:98 ”The Wilson stage:[...] requires from the audience the “landscape-response” appropriate to a dispersed perceptual field, a response enforced by the repetitions and slow-moving transformations of his stagings.”

<sup>144</sup> *ibid.*:95

selve tilværelsen, og han tok avstand fra å ”livliggjøre” det. Å gå i teateret var ifølge Maeterlinck å komme i håp om å få se:

noe om livet, knyttet til livets kilder og til dets mysterier med sammenhenger som jeg til daglig verken har anledning eller kraft til å få øye på. Jeg kom i håpet om et øyeblikk å få skimte skjønnheten, storheten og alvoret i min ydmyke hverdagslige tilværelse.<sup>145</sup>

Maeterlinck oppfant ikke en avansert landskapsteori for det statiske teateret, men han kreerte antagelig den første moderne landskapscene i dramaet, *The blind* fra 1890. Her er det et tragisk allegorisk landskap ”where setting goes beyond decoration and atmospherics to carry a freight of meaning exceeding that borne by the characters.”<sup>146</sup> Dette landskapet skulle forstås som en allegori over den menneskelige tilstand. Her er det ingen handling, bare venting.

Etter Fuchs’ mening ville både Stein og Maeterlinck at det spatiale prinsippet, representert ved landskapet, virtuelt skulle erstatte det temporale prinsipp. Hos Maeterlinck har tiden utvidet seg til en statisk evighet. Hos Stein til en serie av nye starter, som hun så på som et kontinuerlig nærvær.<sup>147</sup> I *Dødsvariasjonar* plasserer figurene seg simultant i rommet. Alle er der samtidig, men handlingene deres er i forskjellig tid. Vi kan si at effekten blir dobbel, hvor figurene både er i rommet og i en statisk evighet, samtidig som de temporale hoppene fragmenterer handlingen. Et eksempel på dette er da *Vennen* bryter inn i dialogen til *Den eldre kvinna* og *Den eldre mannen*, og sier ”No er ho hos meg” (s.502). Senere, da *Dottera* snakker med *Vennen* om dragningen mot døden, bryter *Den eldre kvinna* inn og advarer henne flere ganger, hun sier:

Du må ikkje  
Det er farleg  
Forstår du ikkje  
DOTTERA  
*Til Vennen*  
Og skal eg seie deg  
eg vil ikkje kjenne deg

---

<sup>145</sup> Maeterlinck 1998:67

<sup>146</sup> Fuchs 1996:96

<sup>147</sup> *ibid.*:96

[...]  
VENNEN  
Du er fin  
[...]  
DEN ELDRE KVINNA  
*Til Dottera*  
Du må ikkje  
ikkje høyr på han  
Du må vere forsiktig (s.511).

*Den eldre kvinna* bryter inn i samtalen, men *Dottera* enser ikke hennes formaninger. Rommet utvides og figurene plasseres utover rommet. Dette umuliggjør et enhetlig perspektiv og denne flytende bevegelsen "[...] umuliggjør den statiske tilskuerrøllens faste (og enøyde) perspektiv."<sup>148</sup> Teaterrommet åpnes opp og figurene spres ut på scenen i noe som kan assosieres med et landskap.

### **3.4 Figurene i et *tidslandskap* – det poetiske drama**

I mange av Fosses senere stykker fremstilles figurene både som en ung og en eldre utgave av seg selv. Denne måten å fremstille figurene på fører til at dramaets tid strekkes ut, samtidig som scenebildet og oppfattelsen av helheten utvides. Jeg vil kalle dette fenomenet for Fosses *tidslandskap*. Fuchs kaller et slikt teater for en utvidelse av det pastorale.<sup>149</sup> Der det fokuseres på et visuelt perspektiv, med en bevissthet som vender skarpt vekk fra en kompetitiv individualisme og mer mot en helhetsvisjon. Etter Fuchs' mening er vi eller tilskueren ikke lenger fascinert av kampen mellom individuelle karakterer i teatral settinger, vi vil heller se "ting-holdt-opp-fullt-synlig-hele-tiden".<sup>150</sup> Det visuelle, som Robert Wilson oppnår når han strekker tidsdimensjonen ved hjelp av "slow motion" på scenen, mener jeg også Fosse oppnår ved hjelp av poetiske virkemidler i hans senere stykker. I *Dødsvariasjonar* er det flere poetiske sekvenser, både i dialogene og monologene til de doble figurene. Disse poetiske trekkene understreker det tidsmessige, først og fremst fordi de doble figurer er samtidig på scenen, men også fordi det figurene

---

<sup>148</sup> Helland 2005:141

<sup>149</sup> Fuchs 1996:107

<sup>150</sup> *ibid.*:107

sier understreker et følelsesmessig aspekt. Slik jeg ser det, får dette en tidsmessig effekt på lik linje med Gertrude Steins plassering av figurene i scenelandskapet. *Tidslandskapet* oppstår når de doble figurene sees i flere faser av livet. Samtidig – og i tillegg – forlenges tidseffekten ved at det dveles ved det emosjonelle.

Von der Fehr forklarer den poetiske effekten i *Dødsvariasjonar* med at det er ikke ”bruddet med realismen som gjør inntrykk når den unge kvinnen, som har tatt livet av seg, kommenterer sitt eget selvmord. Snarere er det emosjonaliteten og det poetiske i det sagte som gjør inntrykk.”<sup>151</sup> *Dottera* sier etter sitt eget selvmord:

Eg skulle ikkje ha gjort det  
Eg vil leve  
Eg vil sjå sjøen  
Eg vil sjå bølgiene på sjøen  
Eg vil gå i regnet  
i vinden  
i mørkret  
Eg vil vere hos dykk  
Eg ville ikkje gjere det  
Alt var berre svart  
og vått  
Han var svart og våt  
og lysande (s.543)

Det emosjonelle blir understreket og gjentakelsene i det anaforiske ”Eg” og ”Eg vil”, får form av rytmisk klang. Datteren angreir på selvmordet, men forklarer at *han* var så god; ”han var ei kvile/stor som kjærleiken/og roleg som sjøen/Og himmelen/var handa hans/[...] Men eg ville det ikkje” (s.544). Her brukes similier hvor *Vennen* både er ”stor som kjærligheten” og ”roleg som sjøen”. Det emosjonelle blir strukket ut i form av poetiske partier, med repetisjoner, pauser og rytmer. Da *Dottera* snakker til *Vennen* rett før hun hopper i sjøen sier hun:

---

<sup>151</sup> Fehr 2004:318

Eg kjenner handa di i håret mitt  
Og eg står der på kanten  
Eg ser handa di  
Eg ser handa di  
Eg ser at den mørke himmelen  
og regnet  
er handa di  
*Pause*  
Eg vil halde handa di (s.541)

Virkingen av de poetiske repetisjonene er at tiden strekkes ut med gjentakelser, pauser, få ord sagt mange ganger, der små meningsforskyvninger opprettholder en sannhet, eller en forestilling. I *Dødsvariasjonar* blir effekten fordoblet fordi de doble figurene fremstår i et *tidslandskap*, hvor de både er nærværende og fraværende på scenen. I tillegg strekkes handlingen ut med repeterende ordvekslinger og poetiske rytmer. I kapittel to så vi at effekten av figurenes parallelle monologer var at figurene bare eksisterte i forlengelsen av den andre. Her blir figurenes monologer og dialoger – med repeterende poetiske sekvenser – også til en slags stillstand hvor det rituelle blir fremtredene. Den dramatiske handlingen blir erstattet med overdrevne fortattede repetisjoner, slik at den repeterende klangen av mening blir viktigere enn selve meningen.

### **3.5 Det rituelle drama som estetisk erfaring**

I det rituelle dramaet flyttes fokuset fra det tekstlige til det romlige. Det kroppslige blir likeverdig eller overlegen den tekstlige dramaturgien. Dette ser man for eksempel i landskapsteateret, hvor figurene er en del av det sceniske landskapet på den postantroposentiske scenen. Anita Hammer sier at i prosessen med å underminere teksten:

[...]hentes det impulser fra rituelle praksiser fra ulike kulturer, og det religiøse element, som er så fraværende på de borgerlige scener, blir innført igjen i form av tro på selve teaterforestillingen som forvandlende,

transformerende praksis, slik en ser i kultisk dans og overgangsritualer, ikke som credo, men som handling.<sup>152</sup>

I teorier om teaterets opprinnelse er det forbindelseslinjer mellom ritualer og teater. Utgangspunktet er i det greske teateret, hvor Dionysos kulten var opphavet til den vestlige teatertradisjonen, der den greske og attiske tragedie ble oppført på dramakonkurransene i forbindelse med de dionysiske vårfestene. ”Teateret springer ut fra rituelle former, og skiller seg da ut i form av løsrivelse fra den opprinnelige religiøse funksjon og det deltakende perspektivet.”<sup>153</sup> Ifølge Richard Schechner i boken *The Future of Ritual* er både mennesker og dyrs ritualer nær teateret, der “behaviour is rearranged, condensed, exaggerated and made rhythmic.”<sup>154</sup> Thies Lehmann sier at i det postdramatiske teateret ”is the replacement of dramatic action with ceremony, with which dramatic-cultic action was once, in its beginning, inseparably united.”<sup>155</sup> Den seremonielle ritualiseringen på teaterscenen kan vi finne igjen i Fosses tekster. Det rituelle blir handling og dermed blir budskapet understreket. Som når *Vennen* sier til *Dottera*:

Men det er berre slik  
Vi kan ikkje velje  
Vi er jo kvarandre  
Vi står jo der i regnet  
[...]  
DOTTERA  
Men det er berre slik  
Vi er der  
Vi står saman  
der i regnet  
VENNEN  
Vi stå der alltid  
Og vi står der aldri  
Og det er litt godt

---

<sup>152</sup> Hammer 2007:19. Anita Hammer er førsteamanuensis i teatervitenskap ved UiO og har som forskningsfelt: performative studier og teater som performativ hendelse. Førmoderne teaterhendelser og rituelt teater i ulike historiske og nåtidige kontekster.

<sup>153</sup> Gladsø 2005:136

<sup>154</sup> Schechner 1993:231

<sup>155</sup> Thies Lehmann 2006:69

Von der Fehr sier at det dramatiske oppstår i *Dødsvariasjonar* når ”stemmens intensitet og liv-død-ambivalens blir opplevd og fortolket av en mottager.”<sup>156</sup> Det er ikke en representasjon av en gitt verden som er fokuset, men heller en ritualisering av ”eksistensielle, menneskelige betingelser.”<sup>157</sup> Da den franske regissøren Claud Régy satte opp *Dødsvariasjonar* i Paris,<sup>158</sup> ble stykket spilt i et så langsomt tempo at ”publikum blei sett i ein tilstand av intens merksemd og nerveslitande utmatting på same tid [...]Med rørslene til aktørane i ultrarapid og dialogen uttøygd til ein gummistrikk av konsonantar og vokalar glei stykket over i noko som best kan beskrivast [...]som] ein tilstand av uvisse.”<sup>159</sup> Régy sier i et intervju med Therese Bjørneboe at ”jeg følger sceneanvisningene svært nøye – men veldig sakte. Fosse er som en maler eller gravør, han er svært eksakt med hensyn til hvordan kroppen, øynene, hendene skal være.”<sup>160</sup> Ved å dvele ved kroppens bevegelser og ved å strekke ut ord og pauser, oppnår Régy i en slik oppsetning en rituell effekt. De poetiske partiene forsterkes og kan oppfattes som rituelle handlinger. Det rituelle kan være en sosial hendelse der alle er deltakende, og rituell dramaturgi i teateret kan forstås som en deltakende form for teater.<sup>161</sup> I innledningen var jeg inne på at postdramatiske forestillingspraksiser ikke lenger har som mål å være en imitasjon av en skrevet original, slik det var i en tradisjonell platonisk tankegang, hvor en ”kopi av kopien” var målet for representasjonen. Kunstens rolle er ikke ”å avbilde virkeligheten, men å ritualisere visse grunnleggende betingelser som tilskueren gjennom ritualiseringen kan gjenoppleve som viktige for sitt eget liv.”<sup>162</sup> Fokuset flyttes dermed til effekten av dramaet, det rituelle er en gjenskapelse som kan bli en nydanning og som i det greske dramaet fremkalte katarsis og en fellesskapsfølelse mellom tilskuerne.

### 3.5.1 Koret som en videreføring av teaterets rituelle tilknytning

Thies Lehmann argumenterer for at et trekk ved det postdramatiske teateret er at figurene ofte snakker en vei – i samme retning, i motsetning til gjennom dialogen hvor figurene

---

<sup>156</sup> Fehr 2004:319

<sup>157</sup> *ibid.*319

<sup>158</sup> Premiere på Théâtre National de la Colline i Paris, 8. oktober 2003, fransk tittel: *Variations sur la mort*.

<sup>159</sup> Zern 2005:130

<sup>160</sup> Bjørneboe 2003:41

<sup>161</sup> Gladsø 2005:136

<sup>162</sup> Fehr 2004:319

snakker til hverandre. Han kaller dette grepet for en ”monologisering av dialogen”.<sup>163</sup> Etter Thies Lehmanns mening får vi en gjeninnsettelse av antikkens kor i det postdramatiske teateret, enten direkte som et ”kor” av snakking eller som en besvergende klagesang. Dette er etter hans mening elementer som overtar for dialogen og det dramatiske. Et eksempel er Fosses stykke *Døden i Teben*,<sup>164</sup> hvor han vektlegger det antikke koret som en polyfon stemme, og som kommenterer stoffet og handlingens gang. Vi har også sett i *Natta syng sine songar* at figurene kommuniserer gjennom parallelle monologer, der de snakker side ved side. Vi kan si at de kommuniserer via et ”kor-aktig-snakke”. Ifølge Thies Lehmann oppnår denne formen for ”kor-snakke” en flerstemthet, der hver enkelt figur bare bidrar til deler av kommunikasjonen. ”Kor-snakket” blir dermed en kollektiv rytme ”a polyphony rather than a dialogue develops: the individual speakers contribute only stanzas, so to speak, to a collective chorus of lamentation.”<sup>165</sup> I *Dødsvariasjonar* kommer også denne flerstemmigheten frem der de poetiske gjentakelsene manes frem. Her blir de poetiske repetisjonene som musikalske partiturer som strekker ut tidsdimensjonen. De postantroposentiske doble figurene plasseres samtidig på scenen i et *tidslandskap*, der det rituelle ”kor-snakket” blir en viktig del av kommunikasjonen mellom figurene.

### 3.6 Oppsummering og tydeliggjøring av Fosses *tidslandskap*.

I dette kapitlet har jeg beskrevet Steins landskapsteori. For det første for å vise hvordan figurenes plassering i scenelandskapet fungerer, slik at mottakeren kan erfare tidseffekten i sammenheng med Fosses doble figurer og for det andre hvordan dette visuelt oppfattes på scenen. Det fenomenet som oppstår i Fosses tekster – både som et visuelt uttrykk og en tidseffekt – kaller jeg for et *tidslandskap*, fordi de doble figurene handler simultant, selv om de opererer både i nåtid og fortid. På den måten får vi en visuell effekt fordi rommet og oppfattelsen av helheten utvides. I tillegg forlenges dramaets tidsdimensjon, og det oppstår en tidseffekt når figurene kommuniserer i repeterende ordvekslinger og poetiske rytmer. I *Dødsvariasjonar* har vi sett at den visuelle effekten oppstår når de doble figurene sees i flere faser av livet der de virksomme og de uvirksomme figurene både er nærværende og fraværende i rommet. Det oppstår en tidseffekt der det deles ved det emosjonelle i form av poetiske rytmer, gjentakelser og repeterende dialoger og monologer. Det rituelle ved

---

<sup>163</sup> Thies Lehmann 2006:129

<sup>164</sup> *Døden i Teben* er Fosses versjon av Sofokles’ tre drama: *Kong Oidipus*, *Oidipus* og *Kolonos og Antigone*, som hadde premiere på Det Norske Teateret 17. januar 2008.

<sup>165</sup> Thies Lehmann 2006:129



disse rytmene fremstår ved figurenes ”kor-snakke” og er en videreføring av teaterets rituelle tilknytting. Resepsjonen av denne form for drama kan være en utfordring for mottakeren når fokuset dreies mot effekten av dramaet (det rituelle, det visuelle og det tidsmessige), men begrepet *tidslandskap* gjør det mulig å si noe om hva som skjer med resepsjonen og erfaringen av det visuelle og tidseffekten som oppstår i Fosses teatertekster. I neste kapittel skal jeg diskutere hvordan effekten av Fosses *tidslandskap* kan persiperes og erfares.

## Kapittel 4 - Estetisk erfaring i *Skuggar*

### 4.1 En samtidig og multiperspektivisk lese måte

Etter Thies Lehmanns mening skifter persepsjonsmåten i det postdramatiske teateret. Det går fra et lineær-suksessivt perspektiv – der den dramatiske fiksjonen fordrer en linearitet for å forklare karakterenes handlinger (slik vi så i det absolutte dramaet) – til en samtidig og multiperspektivisk form for persepsjon: “A more superficial yet simultaneously more comprehensive perception is taking the place of the centred, deeper one whose primary model was the reading of literary texts.”<sup>166</sup> For Thies Lehmann er det nye teknologier og medier som har forandret vår måte å persipere på. Som resultat har dette øket vår evne til å holde oppmerksomheten på flere inntrykk samtidig. Etter Thies Lehmanns mening er performativiteten – det handlende aspektet ved teateret der tilskuer og aktør møtes – det viktigste elementet innen postdramatisk oppsetningspraksis. I dette teaterrommet der mottakerne kollektivt tilbringer tid “in the collectively breathed air of that space in which the performing *and* the spectating take place. The emission and the reception of signs and signals take place simultaneously.”<sup>167</sup> Det performative er med andre ord et kollektivt perspektiv hvor tilskueres resepsjon blir en viktig del av konteksten i teaterrommet.

Høsten 2006 så jeg en oppsetning av *Skuggar*, på Nationalteateret i Oslo. Jeg ble skuffet over fremstillingen av Fosses *rom* på scenen, et rom som jeg i min lesning av samme drama så for meg med simultant handlende figurer plassert utover i et skyggeaktig og diffust rom med skiftende lys og lyd. Der min opplevelse av figurene var avhengig av mange samtidige elementer og ikke bare av figurenes kommunikasjon og handlinger. Mitt perspektiv som leser er ikke ulikt det Lehmann kaller en samtidig og multiperspektivisk form for persepsjon i det postdramatiske teateret,<sup>168</sup> fordi min oppfattelse av figurenes tidshopp – selv om de opererer i samme tid – krever en utvidet leseform for at jeg som leser kan respondere og erfare det jeg kaller Fosses *tidslandskap*. Elementer som tidseffekten og det visuelle, er hovedkomponenter i dette landskapet. I min lesning av

---

<sup>166</sup> Thies Lehmann 2006:16

<sup>167</sup> *ibid.*:17

<sup>168</sup> *ibid.*:16

*Skuggar* ser jeg rommet og tidsfremstillingen som en slags stream-of-consciousness-fremstilling eller som noe fragmentarisk og drømmeaktig, hvor både tid og rom oppløses: De strukturerende elementene flyter ut og blir borte i et limbo, et rom mellom liv og død, der døde og levende møtes. Fosse sier selv at han har skrevet seg inn i et landskap, et sted mellom liv og død, et sted som ikke finnes, ”eller som finst på sitt heilt eige vis, slik òg jo teater gjer, og dermed kan kanskje denne ikkje-staden framstillast der?[...]Eg brukar å seie at eg skriv ein stad som er ein ikkje – noko – tilstand. Ikkje ein sovande eller drøymande tilstand, det er midt imellom.”<sup>169</sup>

I kapittel tre så vi at Fosses skrivemåte legger vekt på en ikke-lineær handling der figurene handler samtidig på scenen, men i forskjellig tid. Denne tidseffekten fordrer kanskje en annen innfallsvinkel i resepsjonen av teksten. Hvor mye bestemmer leseren eller mottakeren og hvor mye bestemmer verbalteksten? Hvordan skaper leseren eller mottakeren en helhet? Siren Leirvåg sier om Fosses tekster at han ”spiller opp til leserens ønske og vilje til å handle. Det foregår en forskyvning fra teksten til lesningen som prosess, leseren blir aktivt deltagende.”<sup>170</sup> Prosessen fra tekst til mottaker gjør at mottakerens deltagelse og respons blir en viktig faktor i resepsjonen av Fosses tekster og oppsetninger. Prosessen mellom tekst og mottaker oppstår først og fremst i teksten eller på scenen, og blir en bevegelse som mottakeren erfarer estetisk. Kvaliteten av erfaringen vil avhenge av om oppsetningen makter å fremvise noe som er estetisk erfarbart for mottakeren. Med Fosses *tidslandskap* vil tilskueren være nødt til å foreta et valg av hva hun skal fokusere på. En samtidig og multiperspektivisk måte å persipere på kan være et utgangspunkt for estetisk å kunne erfare det som foregår på scenen. Denne persepsjonsmåten er etter min mening også overførbar på en lesning av Fosse teatertekster. Vi kan bruke en samtidig og multiperspektivisk kontemplasjon for å estetisk erfare tidseffekten og det visuelle i Fosses *tidslandskap*.

## 4.2 Lesning versus performativitet

Å lese et drama og å se samme stykket satt opp på en scene, er to forskjellige måter å oppleve og å erfare et kunstverk på. Teater-regissøren gjør noen dramaturgiske tolkningsvalg som får innflytelse på oppføringen, noe leseren står fritt til å gjøre i egen

---

<sup>169</sup> Bøe 2007: 65

<sup>170</sup> Haagensen 2007:1

lesning. Den tyske dramatiker og regissøren Falk Richter, stod for regien i den oppsetningen jeg så av *Skuggar*. Han forteller om problemene med å iscenesette *rommet* til Fosse: ”Det er et rom som ikke finnes i virkeligheten, som vi derfor ikke kan avbilde som et realistisk rom . [...]Det er også et rom man ikke kan se slutten på. Hos oss er det en lang gang, men det ser mer ut som de er i et slags landskap.”<sup>171</sup> Både Richter og Fosse bruker landskapsmetaforen for å beskrive dette ubestemmelige rommet i *Skuggar*. For Richters del er det kanskje et problem at han i oppsetningen forsøker å visualisere et realistisk landskap. Han bruker effekter som mosegrønt gulv, konkrete grå-sorter vegger som tydeliggjør et realistisk rom, der også lyssettingen understreket detaljene ved kroppene til figurene og ved rommet.

Forholdet mellom lesning og performativitet er et problematisk aspekt ved tekster skrevet for teater, fordi i et litteraturvitenskapelig perspektiv vil det fokuseres på teaterteksten først og fremst som en litterær tekst. Denne skal videre fortolkes ut fra egne forutsetninger. I et teatervitenskapelig perspektiv vil teaterteksten danne grunnlag for en oppsetning, men innen postdramatisk praksis vil ikke teaterteksten nødvendigvis være i fokus eller være med i det hele tatt. Fosses dramatekster speiler noe av denne ambivalensen. I *Natta syng sine songar* kan den muntlige teksten oppleves som dekonstruert, fordi figurenes parallelle monologer mangler sentrum. Dermed fremstår teksten som desentrert. Den allerede dekonstruerte teksten vanskeliggjør iscenesettelsen, isteden imiteres verbalteksten. I parets parallelle monologer desentreres meningen og det oppstår noe abstrakt, noe utover det bokstavelige i de aporetiske mellomrommene, som kan være avmakt, stillhet og tomhet. Denne effekten forsvinner i mange iscenesettelser av Fosses dramaer. I *Skuggar* fikk rommet preg av en struktur som tydeliggjorde persepsjonen av figurene. Figurene understreket dette ytterligere ved å imiterte den muntlige teksten. Dermed forsvant det udefinerbare og abstrakte ved teksten, og Fosses *tidslandskap* fikk liten effekt. Hvordan kan da en leser av Fosses dramatekster erfare tidseffekten og det visuelle i Fosses *tidslandskap*?

---

<sup>171</sup> Saanum 2007:8

### 4.3 Et pragmatisk sannhetsbegrep

Å se på en litterær tekst som et autonomt verk med en egen indre struktur, har vært en vanlig måte å tolke tekster på helt siden Kant løsrev estetikken fra vitenskapelige og moralske spørsmål. Med Kants tese om at en estetisk dom skal felles på grunnlag av en ”desinteressert” holdning, kan kunstverket oppleves som skjønt av alle. Dermed etableres kunsten som autonom.<sup>172</sup> Den pragmatiske filosofen John Dewey ser derimot på forbindelser istedenfor distinksjoner. Han mener at estetiske teorier ikke kan isoleres fra den kunsten den springer ut fra. Han har et antidikotomisk syn på kunst og etter hans mening er det ikke hensiktsmessig å plassere kunsten i egne sfærer, atskilt fra andre måter å erfare på.<sup>173</sup> Richard Shustermann sier i innledningen til boken *Pragmatist Aesthetics*:

Dewey extends his assault on dichotomous thinking to undermine more basic dualisms which underly and reinforce the sequestration and fragmentation of our experience of art. Foremost among these are the dichotomies of body and mind, material and ideal, thought and feeling, form and substance, man and nature, self and world, subject and object, and means and ends.<sup>174</sup>

Dewey kritiserer det dualistiske synet som deler vårt kunstsyn mellom det åndelige og det kroppslige. Med andre ord vektlegger han at kunst har sitt grunnlag i det fysiologiske der ”direct experience comes from nature and man interacting with each other.”<sup>175</sup>

Shustermann sier at en mottaker av kunst må ”engage her natural feelings and energies as well as her physiological sensorimotor responses in order to appreciate art, which for Dewey amounts to reconstituting something as art in aesthetic experience.”<sup>176</sup> Kunsten for Dewey er da noe som har sitt grunnlag i fysiologien, og blir en konsekvens av en interaksjon mellom organismens fysiologi og dens materielle omgivelser.<sup>177</sup> Deweys erfaringsbegrep er knyttet til et pragmatisk sannhetsbegrep, der det å ha en estetisk erfaring er instrumentell. Den estetiske erfaringen skal være ganglig for livet og søke best mulige

---

<sup>172</sup> For eksempel innen nykritikken, hvor teksten vektlegges uten innblanding av forfatterintensjonen og leserresespesjonen.

<sup>173</sup> Dewey 2005:9

<sup>174</sup> Shusterman 2000:14

<sup>175</sup> Dewey 2005:15

<sup>176</sup> Shustermann 2000:7

<sup>177</sup> Fehr 2001:117 og Fehr 2002 ss.723-745

forklaringer for å gagne menneskets vekst og trivsel.<sup>178</sup> Drude von der Fehr sier i artikkelen, ”Kunst er erfaring, handling og hendelse” at Deweys erfaringsbegrep knyttes til et pragmatisk sannhetsbegrep som ”ikke jevnstiller erfaring med det fortolkningsmessige og det kognitive”, og der kunnskapssøkingen aldri er endelig eller subjektiv. Sannhet er ikke knyttet til sikkerhet eller noe absolutt, men er en prosess.<sup>179</sup> Med andre ord har ikke den pragmatiske erkjennelsen et sikkert grunnlag i form av gitte data eller av absolutte pålitelige erkjennelsesevner.

Etter Deweys mening er det ikke først og fremst kunstproduktet som er kunst, men heller erfaringene av kvalitet som oppstår i møtet mellom produkt og individ.<sup>180</sup> Hos Dewey har kunstverket en iboende kvalitativ egenskap som gjør det mulig å erfare gjennom en estetisk erfaring. Ved å se på et litterært verk som heteronomt – et verk som er avhengig av utenforliggende referanser – kan etter min mening være et hensiktsmessig epistemologisk perspektiv, der det fokuseres på leserens perspektiv og leseprosessen i lesningen av en litterær tekst. Da flyttes interessen bort fra teksten som meningsbærende, fordi teksten oppfattes som ustabil og ubestemt, uten en fast og korrekt mening.<sup>181</sup> I denne konteksten blir leseren en medskaper av teksten.

#### 4.4 Estetisk erfaring

Dewey har fokus på mottakerens sansning av kunstverk og dets virkning på menneskets livskvalitet. ”Kunst er noe som skjer i menneskets erfaringsverden. Kunsten gjør noe med menneskets persepsjon, overlevelsesmulighet og livskvalitet.”<sup>182</sup> I Deweys hovedverk om estetikk, *Art as Experience* fra 1934,<sup>183</sup> er han kritisk til den analytiske tradisjonen, fordi han mener at den kantianske ”interesseløsheten” er en betraktning som ikke har noen mål utover seg selv. Dette i kontrast til den pragmatiske estetikken. Han forsøker å bryte ned

---

<sup>178</sup> Dewey står i den amerikanske pragmatiske tradisjonen fra blant annet Charles Peirce og William James. De betraktet all slags erkjennelse først og fremst som en menneskelig aktivitet, der sannhet skulle forstås som en form for nytte eller instrumentell verdi. ”Dewey legger avgjørende vekt på erkjennelsens instrumentelle funksjon som veileder for praksis og der hvor handlingsgrunnlaget har fruktbare konsekvenser, i form av oppfylte forutsigelser og vellykkete problemløsninger, identifiserer han det som sannhet” (Lübcke 1996 ”pragmatisme”. *Filosofileksikon* ).

<sup>179</sup> Fehr 2001:134

<sup>180</sup> *ibid.*:112

<sup>181</sup> For eksempel innen de forskjellige retningene av leserresponsteorier, se i *Moderne litteraturteori en innføring* ss. 51-53.

<sup>182</sup> Fehr 2001:112

<sup>183</sup> Boka er basert på en serie foredrag fra 1932 om estetikk fra Harvard University og ble utgitt første gang i 1934.

den kantianske dualismen mellom verden og subjektet, og mener at vi ikke kan tenke på verden uten å beskrive den på en eller annen måte. Dewey definerer et kunstverk som ”hva produktet gjør med og i erfaringen”,<sup>184</sup> og målet hans er å ”restore continuity between the refined and intensified forms of experience that are works of art and the everyday events, doings and sufferings that are universally recognized to constitute experience.”<sup>185</sup> Med andre ord viser Deweys kunstbegrep at kunst deler egenskaper med vanlige erfaringer.

Ordet erfaring er et komplekst og flertydig ord. Og *erfaren* betyr opprinnelig ”å utforske”, ”gjennomreise” og ”bevandret”.<sup>186</sup> En erfaring kan være en forestilling om å gå fra det ene til det andre, og på den måten erfare noe nytt og ukjent. Ved å utforske et fenomen får vi en kunnskap som blir til en ny erfaring. Dewey sier at vi får en erfaring når “the material experienced runs its course to fulfillment. Then and then only is it integrated within and demarcated in the general stream of experience from other experiences.”<sup>187</sup> Det vil si at vi får én erfaring når det som erfares går mot fullendelse, da får erfaringen en indre integritet og blir atskilt fra andre erfaringer. Von der Fehr sier at ifølge Dewey er intellektuelle erfaringer:

tegn eller symboler og har ikke i seg selv noen kvalitet, men står for noe som i en annen erfaring blir opplevd kvalitativt. [...] Likevel kan det estetiske og det intellektuelle ikke skilles ad, fordi også en kognitiv erfaring (en opplevelse av å forstå noe) må ha noe estetisk ved seg for å bli fullstendig. Den estetiske erfaringen kan være en komponent i en annen erfaring, men det er altså den her og nå materialiserte kvalitet som kjennetegner den estetiske erfaringen.<sup>188</sup>

Kunsterfaringen inngår i vår alminnelige, subjektive kunnskapsmasse. Men dette betyr ikke at kunstens kvalitet er subjektiv. Erfaringen er ikke noe som finnes i subjektet alene, men er noe som skjer når subjekt og objekt møtes; subjektet og objektet samarbeider om å skape en ny erfaring.<sup>189</sup> For Dewey er det viktig at erfaringen ikke stopper opp, men at den er en fullbyrdelse som lever videre som en individuell erfaring som skjer her og nå, en aktiv hendelse. Erfaring er et resultat, av denne interaksjonen mellom mennesket og dets omgivelser.

---

<sup>184</sup> Dewey 2005:1

<sup>185</sup> *ibid.*:2

<sup>186</sup> Falck 1996: ”erfaren”, *Etymologisk ordbog*.

<sup>187</sup> Dewey 2005:37

<sup>188</sup> Fehr 2001:118

<sup>189</sup> Dewey 2005:152

Dewey vektlegger ikke tekstens strukturelle egenskaper eller kunstverkets formspråk. Hans fokus er at den estetiske erfaringen av et kunstverk er emosjonell og persepsjonell. Men en estetisk erfaring har ingen verdi i seg selv: ”Den har verdi bare så lenge den tjener et formål. Tanken om kunsten som en funksjonell erfaring bryter radikalt med en forestilling om kunsten som autonom.”<sup>190</sup> Dewey skiller klart mellom ”the art product (statue, painting or whatever), and the *work of art*. The first is physical and potential, the latter is active and experienced.”<sup>191</sup> Den estetiske erfaringen er umiddelbar og den estetiske effekten i vår subjektive opplevelse av kunstens kvalitet er ikke gitt direkte i sanseopplevelsen, men representerer en persepsjonell tolkning: ”For to perceive, a beholder must *create* his own experience.”<sup>192</sup> Det å erfare et kunstverk er en aktiv handling fra mottakeren, hvor kunstverket blir skapt på ny hver gang det blir estetisk erfart. Ifølge Deweys teori vil leseren ta med seg sin selvforståelse og sin individualitet inn i teksten. På det grunnlaget transformerer dette til en ny erfaring:

For, in order to perceive esthetically, he must remake his past experiences so that, they can enter integrally into a new pattern. He cannot dismiss his past experiences nor can he dwell among them as they have been in the past.<sup>193</sup>

Mottakeren er både kroppslig og mentalt involvert i en persepsjonell handling. Å lese en teatertekst i Deweys perspektiv er mer enn selve ordene i teksten. Verket oppleves mens det leses og ender opp som en erfaring vi sitter igjen med når vi stopper å fortolke det vi har lest.

## 4.5 En visualisering av språket

Innledningsvis i kapittel tre diskuterte jeg det postantroposentiske teateret hvor mennesket ikke lenger er i fokus, men figurene dekonstrueres til utkanten av scenen. Etter min mening får da teatertekstene visuelle trekk for å kompensere for avindividualiserte figurer, minimalistisk handling og fravær av konflikter. Thies Lehmann bruker Robert Wilsons dramaturgi som eksempel på den visuelle vendingen i dramaet, hvor mennesket og dets

---

<sup>190</sup> Fehr 2001:120

<sup>191</sup> Dewey 2005:168

<sup>192</sup> *ibid.*:56

<sup>193</sup> *ibid.*:144



handlinger ikke lenger er i fokus, men der mottakerens visuelle oppfattelse av det som foregår blir vektlagt. Thies Lehmann snakker om Wilsons postdramatiske ”audio landscape” som ikke representerer mimetiske realiteter, men ”creates a space of association in the mind of the spectator.”<sup>194</sup> Thies Lehmann bruker et uttrykk fra Freuds psykoanalytisk hermeneutikk, en ”jevn og fritt flytende oppmerksomhet”, for å beskrive tilskuerens sansning av en postdramatisk forestilling.<sup>195</sup> Freud bruker denne termen for å beskrive måten den som analyserer hører på den analyserte. Ifølge Thies Lehmann avhenger det her av å ikke forstå med en gang, men heller at persepsjonen forblir åpen for – forbindelser, korespondanser og løsninger i uventete øyeblikk – dermed kommer det som blir sagt i et nytt perspektiv. Meningen blir i prinsippet utsatt: ”Minor and insignificant details are registered exactly because in their immediate non-significance they may turn out to be significant for the discourse of the analysand.”<sup>196</sup> På samme måte er en tilskuer av det postdramatiske teateret etter Thies Lehmanns mening ikke ”prompted to process the perceived instantaneously but to postpone the production of meaning (semiosis) and to store the sensory impressions with ”evenly hovering attention”.”<sup>197</sup> Altså en ”jevn og fritt flytende oppmerksomhet” hvor mening og persepsjon i møte med den postdramatiske verbalteksten eller forestillingen er utsatt. Tilskueren – eller leseren – vil ikke umiddelbart forstå det de opplever, men først senere – i minnet.<sup>198</sup> I essayet ”Nye dramaturgier” sier Elisabeth Leinslie at postdramatiske verk oppfordrer til ”[...] en aksept for at samtidigheten i disse verkene forhindrer at *ett* forståelsesregime inntar verkene.”<sup>199</sup> Verkene stimulerer til en kontemplasjon der tilskueren kan velge å åpne opp for alle inntrykk samtidig eller fokusere på enkeltelementer. Da kan tilskueren akseptere at verkets betydninger ikke trer klart frem med en gang, men at meningen kommer etter hvert, også etter at verket er avsluttet.<sup>200</sup>

I Fosses *tidslandskap* vil det også være problematisk for en leser å erfare tidseffekten og det visuelle samtidig. Sett med Dewey er kunsten en konsekvens av en interaksjon mellom organismens fysiologi og dens materielle omgivelser, der emosjonalitet, energi og den fysiologiske persepsjonen er viktige ingredienser i den estetiske erfaringen.

---

<sup>194</sup> Thies Lehmann 2006:148

<sup>195</sup> *ibid.*:87. ”Evenly hovering attention”.

<sup>196</sup> *ibid.*:87

<sup>197</sup> *ibid.*:87

<sup>198</sup> Fehr 2008:31

<sup>199</sup> Leinslie 2007:19

<sup>200</sup> *ibid.*:19

Hvordan skal leseren respondere på Fosses figurer som kommuniserer via skyggespråk, tomrom, rytmer og tidshopp?

#### 4.5.1 Skyggespråket

Figurene i *Skuggar* møtes i et ubestemmelig grenseløst rom, som de er usikre på om de har vært i før. Det er et sted ingen ønsker å være. Figurene kjenner hverandre, men forhistorien deres har en diffus kausal karakter, det er uklart hva slags relasjoner figurene har hatt til hverandre og hva slags liv de har levd. Handlingen er minimal og figurenes bakgrunn blir aldri forklart. På samme måte som i *Dødsvariasjonar*, vises forskjellige stadier i livet til figurene, slik at fortid og nåtid opererer simultant. Figurene møtes i – et limbo – der de paradoksalt nok har ventet på hverandre. Likevel er de overasket over å møtes. *Mannen* møter igjen sin *Far, Mor og kone (Jenta)*. *Jenta*, som forlot ham, hadde et forhold til barndomsvennen hans, *Kameraten*. Farens elskerinne *Kvinna*, som en gang truet ekteskapet hans dukker også opp. Slik at forholdet mellom *Far* og *Mor* trues av en tredje part *Kvinna* og forholdet mellom *Mannen* og *Jenta* trues av *Kameraten*. Tematisk handler stykket om figurenes sjalusi og utroskap. De møtes igjen i et fortettet rom der de venter, men angsten gjør at de forsøker å søke trygghet i hverandre.

En indikasjon på dette ubestemmelige rommet figurene oppholder seg i, er epigrafen til *Skuggar*. Den er hentet fra diktet *Sprich auch du* av Paul Celan.<sup>201</sup> Fosse har valgt strofen ”War spricht wer Schatten spricht”,<sup>202</sup> noe som indikerer språkets paradokser, mellom å snakke sant og snakke skygge. Ordet *skygge* kan bety ”skyggebilde”, ”spøkelse” og ”kaste skygge”.<sup>203</sup> Videre kan det bety ”sjattering”, ”silhuett” og ”skyggetilværelse”. Et av versene i *Sprich auch du*, lyder:

Se deg om:

Se som det livner omkring deg -

I døden! Det livner!

Den snakker sant som snakker skygge.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> Celan 2005:71. ”Snakk du au”, gjendiktet av Øyvind Berg.

<sup>202</sup> Fosse, 2007:79. (heretter sidetall i parentes) ”Den snakker sant som snakker skygge”.

<sup>203</sup> Falk 1996 ”Skygge” *Etymologisk ordbog*.

<sup>204</sup> Celan 2005:71

Neste vers begynner med: ”Men nå skrumper stedet du står på: Hvor nå, skyggeblottede, hvor?”<sup>205</sup> Celans rom blir som et udefinerbart skyggelandskap. I likhet med Fosse forsøkte Celan i sine sene dikt å tematisere grensene i språket. For dem begge er ordet skygge noe udefinerbart som vi ikke kan ta og føle på. Grensene i språket kan beskrives som paradokset mellom å snakke sant og å gi mening, eller å ”snakke skygge”, som et bilde på det udefinerbare ved språket – en slags bakside av språket. Utsagn i *Skuggar* som: ”det er så kjent her/ og så ukjent”(s.113), gjør teksten motsetningsfull. Den motsetter seg mening. Ingrid Hove sier i hovedoppgaven, *I samtale om det useielege* at Fosse sprenger språklige og erkjennelsesmessige grenser:

Han utforskar språket og korleis ein kan få språket til å vise utover seg sjølv, og på den måten bryte dei grensene det konvensjonelle språket set for menneskeleg samhandling – og dermed også for skaping av mening og auka erkjenning.<sup>206</sup>

Språket til Fosse får en abstrakt karakter. De subjekt-svake figurene – slik de fremstod i *Natta syng sine songar* – er ikke selvstendige individer med meningsbærende dialoger. Også figurene i *Skuggar* kommuniserer på en måte som får språket til å fremstå abstrakt. De snakker et skyggespråk, en bakside av språket, de preges av et ubehag. I kommunikasjonen mellom dem oppstår det tomrom, mellomrom og pauser.

#### 4.5.2 Tomrom i teksten

Med tomrom i teksten mener jeg, der det er en vektlegging av figurenes fravær, som tausheten og pausene mellom det figurene sier. I sidetekstene for eksempel, oppstår det tomrom i teksten etter: ”ganske kort pause”, ”pause” og ”går og stiller seg opp”. Hva gjør disse tomrommene med mottakerens estetiske erfaring? Slik jeg ser det blir tomrommene som oppstår en viktig del av replikkvekslingene. Tekstens rytme genererer tomrom i teksten som leseren aktivt må fylle ut for å finne mening. Resepsjonteoretikeren Wolfgang Iser snakker om tekstens *ubestimmtheiten* og *leerstellen*.<sup>207</sup> Leseren må fylle ut tekstens ubestemtheter og tomrom selv. Hun blir en medskaper av tekstens mening, fordi teksten

---

<sup>205</sup> *ibid.*:71

<sup>206</sup> Hove 2002:7

<sup>207</sup> Iser sentrale verker: *Der implizite Leser* (1972) og *Der Akt des Lesens* (1976). Iser har fokus på hvordan teksten utfordrer leseren til meddiktning, hvor resepsjonestetikken tar vare på tekstens bidrag i den meningsskapende prosessen og samtidig åpner for ulike lesninger avhengig av leserens erfaringsbakgrunn og historiske plassering.

oppfattes som ustabil og ubestemt, uten en fast korrekt mening. Ifølge Iser blir teksten til et verk når den blir lest. Teksten må stimulere til leserens fantasi, slik at leseren blir aktiv og kreativ.<sup>208</sup> Fosses utforskning av språket som motsetningsfylt og udefinerbart fører til at tomrommene som oppstår i kommunikasjonen mellom figurene kan erfares som tidsmessige stopp. Setningenes fragmenterte stopp forsterker ubehaget og mottakeren føler ubehaget kroppslig. Samtidig understrekes tidseffekten ved at stoppene strekker tiden ut, og figurene plasserer seg utover i Fosses *tidslandskap*.

Fosses dramatik med få ord, korte dialoger og få forklaringer, gir ikke så mye informasjon om hva figurene egentlig tenker og føler. De avindividualiserte figurene er sjeldent utstyrt med en bakenforliggende historie, og egne erfaringer hos en leser eller tilskuer kan bli en medvirkende faktor for å kunne forstå og få noe ut av teksten. Niels Lehmann sier i artikkelen "Postfenomenologisk effekt-dramatik", at Fosse "[...] lèt vere å søkje forklaringar på handlingane til skapningane sine. I staden avgrensar dei seg til å skildre framferda deira og overlèt til lesaren å finne veg i eit enigmatisk univers."<sup>209</sup> Fosses prosjekt er å holde seg på overflaten, og han skildrer uten å redusere det skildrete til bestemte forklaringer. Vi kan leve oss inn i figurenes situasjon i Fosses "venterom", selv om han søker vekk fra en tilvant dramatisk måte å beskrive verden på. Dette rommet er ikke ulikt Maeterlincks "venterom" der han kritiserer de klassiske tragedienes fremstillinger av ytre ekstreme hendelser:

Det har hendt at jeg tror en gammel mann som sitter i en lenestol og ganske enkelt venter under lampen, lytter uten å vite det til alle de evige lover som regjerer rundt huset hans, tolker uten å forstå det alt som er i dørenes og vinduenes stillhet og i lysets svake stemme, underkaster seg nærværet av sin sjel og skjebne, bøyer hodet litt uten å betvile at all denne verdens makter griper inn og våker i rommet som oppmerksomme tjenere [...] det har hendt at jeg tror denne ubevegelige gamle mannen i virkeligheten lever et dyptgripende liv, mer menneskelig og mer alminnelig enn elskerinnen som kveler sin elskerinne, hærføreren som vinner en seier, eller "ektemannen som hevner sin ære".<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> Iser 1992:319/320

<sup>209</sup> Lehmann 2004:73

<sup>210</sup> Maeterlinck 1998: 67 (Fra kapitlet: "Le tragique quotidien"/ (det tragisk hverdagslige) i boken *Le Trésor des Humbles* (1896)).

Maeterlinck argumenterer for å beskrive menneskenes liv som gjenkjennbart, ved å fremstille menneskenes ubevegelige liv slik det er i virkeligheten, for å åpne opp for en mer menneskelig refleksjon. Fosses figurer strever med å beskrive følelsene sine, de er i en uvant situasjon, som de ikke er komfortable med. De venter i et stillestående rom og sier: ”vi er her berre”, ”vi må vere her” og ”kanskje må vi vere her alltid”, som om de innerst inne vet at de ikke har noe valg. Vi kan leve oss inn i figurenes situasjon, fordi deres reaksjoner er gjenkjennbare, de er redde. Dette understrekes av at figurene repeterer de samme ordene om og om igjen og det understreker usikkerheten deres. Det hverdagslige språket uten forklaringer genererer tomrom i teksten som åpner opp for det mangetydige. Denne stillstanden åpner opp for nye muligheter til å kunne erfare det som presenteres. Her må leseren bidra med sine egne erfaringer for å forklare og fylle ut tomrommene. Ifølge Iser igangsettes en prosess som får det virelige innholdet i selve teksten til å oppstå: ”För at bära frukt behöver den litterära texten läsarens fantasi som ger form åt den korrelativens interaktion som förebådas i satssekvensernas struktur.”<sup>211</sup> Selv den enkleste historie kan ikke fortelles i sin helhet. Derfor oppstår det utelatelser, mangel på kontinuitet og brudd i teksten. Ifølge Iser er det i ”själve verket bara gjennom oundvikliga utelämnanden som en historia vinner sin dynamiska kraft. På så sätt, när helst flödet avbryts och vi leds bort i oväntade riktningar, ges vi möjlighet att sätta vår egen förmåga att upprätta samband i spel – att fylla luckorna som lämnats av texten själv.”<sup>212</sup> Ifølge Iser inneholder meningsproduksjonen i litterære tekster, både noe uformulert som kan overtas av leserens aktive fantasi, og muligheten til å oppdage det ubevisste. Vi tar frem den del av vårt vesen som vi ikke er helt bevisst, det gir muligheten til å uttrykke det uuttrykte.<sup>213</sup> For eksempel i *Skuggar* der setningene ofte stopper opp i aposiopeser, det vil si at setningen ikke fullføres og bruddet overlater til leseren eller tilskueren å tilegne seg fortsettelsen selv, som da *Mannen møter moren* sin sier han:

Men deg  
Nei det var kjekt  
At eg skulle treffe deg  
her  
ja det

---

<sup>211</sup> Iser 1992: 322

<sup>212</sup> *ibid.*:325

<sup>213</sup> *ibid.*:341

*bryt seg av, kort pause (s.82)*

Det er akkurat som om fortsettelsen av ”ja det” ikke kan sies høyt. Det understrekes at *Mannen* ikke er helt komfortabel med gjensynet av moren sin. I sidekommentaren, ”bryt seg av, kort pause” forsterkes dette og bidrar til brudd og oppstykkethet. Som i *Natta syng sine songar* stopper handlingen opp og dveler ved det usagte. Bruddene i teksten blir ekstra forsterket, fordi resten av teksten er gjennomgående repeterende og rytmisk. Tomrommene blir en viktig del av mottakerens estetiske erfaring av teksten, fordi stoppene bryter med rytmen i teksten

#### **4.6 Deweys rytmebegrep**

Dewey kaller kapittelet om rytme i *Art as Experience* for ”The organization of energies”. En organisering av energier, hvor rytmer er konstante variasjoner av energier “variation is not only as important as order, but is an indispensable coefficient of esthetic order.”<sup>214</sup> En gjentakende rytme blir en estetisk gjentakelse som bringer noe videre. I Deweys erfaringsbegrep ligger det både ”handling eller hendelse og mothandling eller virkning [...og] mellom dem er det en relasjon. Det som skjer i persepsjonen er at den som sanser skaper sin egen erfaring.”<sup>215</sup> Mennesket lever i verden med hele seg, og i følge Dewey ”lives by interaction through a series of related doings and undergoings.”<sup>216</sup> *Doing* er hva du gjør, en aktiv handling og *undergoing* er virkningen, en sansning. I interaksjon med hverandre blir *handling* og *virkning* en rytme. Dewey presiserer at rytmebegrepet ikke skal oppfattes som strukturerende, slik som i den analytiske tradisjonen, men som en estetisk gjentakelse som er vital, psykologisk og funksjonell.<sup>217</sup> Den som erfarer mottar ikke bare, men erfaringen er en *rytme* av hva du gjør (doing) og virkningen av den (undergoing), og dette blir en utveksling i erfaringsbegrepet. ”An experience has pattern and structure, because it is not just doing and undergoing in alteration, but consists of them in relationship [...] The action and its consequence must be joined in perception.”<sup>218</sup> Handlingen og konsekvensen av handlingen smelter altså sammen og persiperes slik at det

---

<sup>214</sup> Dewey 2005:170

<sup>215</sup> Fehr 2001:119

<sup>216</sup> Dewey 2005:108

<sup>217</sup> *ibid.*:176

<sup>218</sup> *ibid.*:46

oppstår en estetisk rytme. Denne rytmen er ifølge Dewey et forhold som summerer opp og bringer forover:

In rhythmic ordering, every close and pause, like the rest in music,[...] is not a blank, but is a rhythmic silence that punctuates what is done while at the same time it conveys an impulsion forward, instead of arresting at the point which it defines.<sup>219</sup>

Med andre ord, pausene som oppstår i et musikkstykke eller i Fosses tekst, *Skuggar*, stopper ikke opp i erfaringen, men danner en impuls fremover og blir en vedvarende variasjon hver gang kunstverket sees eller oppleves. Dette får frem nye stimuli og responser.

#### 4.6.1 Det rytmiske språket

Handling (doing) og virkning (undergoing) blir etter Deweys mening et rytmisk språk. Figurene i *Skuggar* handler ved at de snakker til hverandre og dialogens virkning vil ikke bare påvirke leseren eller mottakeren, men også figurenes erfaring i teksten. Den gjentakende bruken av sidekommentarer i *Skuggar* kan illustrere dette. I motsetning til i *Dødsvariasjonar* – hvor selve verbalteksten fremstår som poetiske vers – er det sidekommentarene i *Skuggar* som gjennom sine rytmiske gjentakelser oppleves som lyriske strofer:

ja så brått  
*ganske kort pause*  
og du så godt det var å sjå deg  
*ganske kort pause*  
brått står du der berre  
*ganske kort pause*  
eg blir heilt lykkeleg  
*ganske kort pause* (s.81)

Disse repetisjonene blir til en monoton rytme, samtidig som teksten får et preg av oppstykkethet. I hver andre linje insisterer sidekommentarene på at språket til figurene må

---

<sup>219</sup> *ibid.*:179

stoppe opp. Flyten i setningene blir brutt opp ved at det insisterende: ”*ganske kort pause*” kommer rytmisk inn mellom det som blir sagt og åpner opp tomrom som etterlater en ubestemthet. Denne hakkete rytmen gir rom for både å stoppe opp, for så å finne en annen rytme. Og ifølge Dewey, som her eksemplifiserer dette i forhold til rytmer i maleriet:

The distortion found in paintings serves the need of some particular rhythm. But it does more. It brings to definite perception values that are concealed in ordinary experience because of habituation. Ordinary prepossession must be broken through if the degree of energy required for an esthetic experience is to be evoked.<sup>220</sup>

Ifølge Deweys kontinuitetsprinsipp må den økende erfaringen være slik at den kreerer spenning og forventning om et resultat.<sup>221</sup> Det stabile i en erfaring, er vanene som ligger ferdig til bruk. Vi bevarer det som er foregått forut for erfaringen. En som verdsetter et verk er en som har brukt tid, vært engasjert i det og har dermed gjennomgått en forandring. Mottakerens møte med verket tvinger henne til å modifisere tidligere vaner. Det nye og det gamle integreres og former et nytt mønster. Da etableres det en ny måte å oppfatte på. Ifølge Dewey oppstår det en spenning som er en form for energi som søker frigivelse, og i tillegg oppstår en kraft som blokkerer. Kampen dem imellom er kilden til spenning. Disse vanskelighetene underveis tjener vi på, ifølge Dewey, forutsatt at disse aktivitetene kommer fra verket selv og ikke utenifra. Dette er et dynamisk spill mellom hva vi bringer med oss til en erfaring og kvaliteten på erfaringen selv. Vaner som holdninger, interesser og ferdigheter, tar vi med oss inn i enhver ny utfordring og mulighet.<sup>222</sup>

Et kunstverk kan endre fastlagte vane. På den måten kan leseren og tilskueren finne ny mening. Slik kan erfaringen av et kunstverk ha en fornyende funksjon. Von der Fehr sier at samtidig som kunsten kan virke vaneendrende, har den en ”fornyende funksjon ikke fordi den tar vanene fra oss, men fordi vaneendringer medfører en bevegelse, en intensitet og en potensialitet i individets liv.”<sup>223</sup> Med andre ord blir vaneendringen en bevegelse og en rytme i erfaringen. Som for eksempel i *Skuggar* der tekstens monotone insistering på å stoppe opp – ”kort pause” – samtidig som fremdriften i dialogen fortsetter. Da blir det også figurenes vaner som settes i bevegelse, og deres estetiske erfaring får en fornyende

---

<sup>220</sup> *ibid.*:180

<sup>221</sup> *ibid.*:168

<sup>222</sup> *ibid.*:168-193

<sup>223</sup> Fehr 2001:121 og Fehr 2002 ss. 723-745



funksjon. I Deweys rytmebegrep møtes subjektet og objektet slik at aktiv og passiv handling møtes i en rytme. I utvekslingen oppstår det en virkning – en estetisk erfaring.

#### 4.7 Vaneendringer og den nye erfaringen

Fosses figurer prøver å nå hverandre gjennom språket, uten helt å få det til. Da figurene møtes etter lang tid og er glade for å treffes igjen, sier de: ”men er du her”, ”brått står du der berre”, ”det er så lenge sidan” og ”du berre blei borte”. Figurene klarer ikke å uttrykke hva de føler. I stedet utveksler de høflighetsfraser: ”det var jo så fint vær” og ”ja alt går godt med dykk”. De har heller ikke evnen til å beskrive sine følelser og ender opp med å si: ”Det er jo berre slikt ein seier, ja når ein treffst” og ” det blir med snakket”. Samtalene holder seg på overflaten og blir fragmenterte, det oppstår pauser. I *Natta syng sine songar* så vi at det oppstod en spenning mellom det som ble sagt og det som forble usagt. I dette aporetiske mellomrommet dannes det en ubestemthet i teksten. Denne ubestemtheten oppstår også i *Skuggar*, og figurene stopper opp. Ifølge Dewey er det nettopp i slike øyeblikk vanene trer frem og danner nye erfaringer. Det enkle språket blir noe som vekker forutliggende vaner og forventninger. På den måten dannes nye erfaringer. I teksten blir det enkle språket en måte å nå frem til hverandre på. Figurene kjenner hverandre og når de møtes trenger de ikke mange ordene for å oppnå kontakt. Spenningen i de fragmentariske utvekslingene danner aporetiske mellomrom i stoppene og i pausene.

Fosse sier selv: ” [...] men vanskeleg kan eg ikkje forstå at eg skriv. Eg prøver tvert imot å skrive så enkelt eg berre kan få det til [...]at eg alt eg kan prøver å skrive meg fram mot det eintydige [...] men i litteraturen føreset det mangetydige det eintydige”.<sup>224</sup> Hove sier at det essensielle og meningsfulle ikke kan gripes gjennom det standardiserte språket vi bruker til daglig, kunsten sin oppgave er å skildre og sette fokus på dette mellomrommet.<sup>225</sup> Fosses prosjekt er å skrive enkelt for ikke å gi et entydig svar, men for å åpne opp for noe mer og mangetydig. Han beskriver menneskenes hverdagslige streving, de kommer til kort ovenfor språket, livet, døden og relasjoner til andre. Gjennom et enkelt og muntlig språk uten forklaringer åpnes det opp for ubestemtheter i teksten. Figurene kommer til kort språklig sett, men kroppslig sett finner de støtte i hverandre. De søker hverandre, holder hverandre og finner mening på tross av få ord. Merleau-Ponty sier at

---

<sup>224</sup> Fosse, 1999b:130

<sup>225</sup> Hove 2002:78

kroppen handler i situasjoner der vi ikke tenker eller er bevisst som reflekterende vesener. Alt nedfeller seg i kroppen, som til sammen er vår helhet av vaner, rutiner, holdninger, smak og stil.<sup>226</sup> Gjennom persepsjon og gjennom kroppen gjenfinner figurene mening.

I kapittel to så vi at hverdagspråket i dialogen mellom figurene i *Natta syng sine songar* hadde maskerte trekk som får samtalen til å virke muntlig. Dette muntlige språket har rytmer som ligger tett opptil daglig talen. For en leser eller tilskuer blir det da lettere å identifisere seg med den dramatiske handlingen. Det bevisste muntlige språket spiller opp til mottakerens vaner og forventninger, og det blir gjenkjent som et direkte nærvær. Bevegelsen fra å stoppe opp i tekstens pauser – slik at bruddene gjør at vi danner nye erfaringer – minner om Viktor Sjklovskijs teori om ”underliggjøring” som dikterisk virkemiddel. Sjklovskij bruker et ”desautomatisert” språk som avviker fra hverdagspråket, som et grep i teksten, slik at det oppstår et brudd i teksten og med vanene våre. Etter min mening er Fosses grep en slags motsatt bevegelse, hvor han bruker et muntlig språk uten forklaringer – et hverdagspråk. Men språkets muntlighet gir bare inntrykk av å være noe primært og nærværende. Dette konstruerte hverdagspråket spiller med mottakerens vaner. Det enkle språket uten forklaringer gjør at teksten blir åpen og gir rom for en mangetydig tolkning som kan åpne opp for vaneendringer og nye erfaringer.

#### 4.8 Tid som virkemiddel - tidseffekt

Tidligere har jeg diskutert tidseffekten i Fosses *tidslandskap*. Jeg skal nå se nærmere på de temporale virkemidlene i *Skuggar*. Tidsperspektivet i *Skuggar* er fragmentarisk, med bruddstykker av karakterenes liv og relasjoner. De tenker tilbake og opplever glimt av livet sitt. De repeterende monologene og dialogenes stadige gjentakelser, glir inn i en monoton rytme som virker sløvende. I veksling med noen få hurtige dialoger, understrekes det at tiden går. I en av dialogene mellom *Jenta* og *Mannen* veksles det hurtig, de snakker til hverandre uten sidekommentarer i mellom:

JENTA

Ja kvifor trur du ikkje det

MANNEN

---

<sup>226</sup> Nilsen 2008:16

Nei ikkje noko

JENTA

Ikkje noko

MANNEN

Nei (s.99)

Den hurtige dialogen skaper forventninger om at noe skal skje. Men det er bare tilsynelatende. Temposkiftet indikerer et brudd, men handlingsmessig skjer det ingenting. Hovedsakelig er det de monotone dialogene som dominerer i *Skuggar*. Tematisk understreker den monotone rytmen også figurenes venting. De vet ikke hva de venter på, de er usikre og denne usikkerheten gjør at de gjentar og spør om det samme:

FAR

Eg kjenner meg ikkje heilt igjen

Har vi vore her før

MOR

Nei eg veit ikkje

FAR

Du veit ikkje

MOR

Nei

*Ganske kort pause*

Nei eg veit ikkje kvar vi er

*Kort pause*

Gjer du (s.124)

Mottakeren kan identifisere seg med dette enkle språket, fordi figurene kommuniserer med hverandre på et hverdagsspråk som er lett å forstå. Men fordi ingenting skjer – og handlingen er minimal – blir tiden oppløst og figurenes venting understrekes og tydeliggjøres gjennom det avventende språket.

#### 4.8.1 Simultan tid

Akkurat som i *Dødsvariasjonar* fremstilles figurenes liv i *Skuggar* i forskjellig tid simultant på scenen. *Mannen* og *Jenta* er i en annen tidssfære enn *Far* og *Mor*, foreldrene til *Mannen* hører dem ikke. De prøver å forstå hvorfor de ikke får kontakt og forklarer det med at det er for mørkt og at de derfor ikke blir sett:

JENTA

Vi må snakke med dei

*Mannen og Jenta går mot Far og Mor*

Hallo

*Kort pause*

Hallo

*Kort pause*

Hallo

*ganske kort pause*

men er det så mørkt

ja at dei ikkje ser oss (s.137)

Først da *Jenta* tar på *Mor* er de inne i samme tidssfære og *Mor* forklarer det med at *Jenta* dukker opp fra intet. Disse forskjellige tidssonene skaper en usikkerhet både hos figurene og hos leseren eller tilskueren. Uroen over å være i samme rom, men ikke i samme tid, er påfallende:

JENTA

Dei står der jo

nett der

MANNEN

Ja

*Jenta går bort og tar Mor i armen, og ho ser opp*

JENTA

Men hei

MOR

Nei er det deg  
Du kom berre (s.139)

Som i *Dødsvariasjonar* er *Skuggar* en sammenhengende tekst, uten inndeling av akter og tiden oppfattes som et slags vakuum. Tidseffekten problematiseres i teksten, og understreker figurenes uvisshet og deres streben etter å forstå hvor de er og hvorfor. Fosses *tidslandskap* brettes ut og kontemplasjonen av det som skjer fremstår fragmentert og usammenhengende, her må mottakeren selv velge ut hva hun skal konsentrere seg om. Hun kan velge ut noen deler, eller bruke en samtidig multiperspektivisk lese måte – der mottakeren ta inn alt som skjer i teksten samtidig – da vil meningen komme i ettertid. De fastlagte vanene snus dermed om og danner vaneendring som kan gi nye erfaringer.

Gjennom hele dramaet har figurene ventet, vært redde for uvissheten, men stilltiende funnet seg i sin skjebne. Etter lange monotone dialoger som: ”vi har alle vore her så lenge”, ”veldig lenge” og ”uendeleg lenge”, skjer det et temposkifte i det monotone og repeterende. Noe kommer tilsyne, et *det* viser seg for dem: ”men sjå”, ”eg ser det” og ”eg ser at det er der” (s.167). Det som åpenbarer seg, gir en forløsende stemning:

ja det er i dykk  
det er dykk  
eg ser det (s.167)

Dette *det* om er *i* figurene og *det er* figurene, det er overalt. Plutselig er det der, som om alle figurene har ventet på noe uten helt å vite hva det er og hvordan det vil vise seg. Figurene har vært på vent de ”*stiller seg opp for seg sjølv, blir ståande og sjå ned*”, ”*kvifor står du der berre*” og ”*Vi kan ikkje gå nokon stad*”. Når ventetiden er over, er *det* både i figurene og i alt rundt. Figurene blir ikke redde, men lettet siden ingenting lenger er uvisst. Dette er ikke en fullendelse, men en løsning på det vakuemet som figurene har vært i. De er blitt vekket ut av dvalen, fordi *det* har kommet for å hente dem. I motsetning til karakterene i Samuel Becketts *Waiting for Godot*, som aldri får svar på den meningsløse ventingen, får Fosses figurer et slags svar. Veningen er over, de er ikke utrygge og redde lenger, de søker hverandre, (*Mor og Far* tar hverandre i hendene) og ”dei går alle sakte ut”(s.169). Men til hva? Er det den fremmede som kommer for å hente dem, slik *Vennen*

henter *Dottera* i *Dødsvariasjonar*? Er dette en plutselig og ulogisk slutt som ender i en epifani, hvor et nærvær av en frelser som alle har ventet på, kommer for å hente dem?

#### 4.9 Det rituelle språket

I tillegg til den dramatiske tekstens repeterende sidekommentarer, kommuniserer også figurene med repetitive ord og setninger. Mange av dialogene mellom figurene blir til ord og setninger som repeteres med bare små forskyvninger. For eksempel når *Kameraten* sier:

ja  
eg blei glad  
på alvor  
eg blei så glad  
over å sjå deg  
det er sant  
eg kjenner rett og slett  
at ei glede tar meg (s.86)

Handlingen kommer ingen vei og får et rituelt preg. Disse gjentakelsene med små variasjoner understreker og fremhever det rituelle. I dette eksempelet, er det *Kameraten* som sier at han er glad for å se barndomsvennen sin igjen. Men det er kanskje ikke en helt overbevisende glede, fordi gleden blir gjentatt så mange ganger, som et refreng.

I *Dødsvariasjonar* så vi at korfunksjonen med de parallelle monologene til figurene hadde et rituelt preg. I tillegg til de repeterende setningene i *Skuggar*, får også pausene og stoppene i teksten et rituelt preg. Erlend Røyset sier i essayet "Inn i skyggene! Om oppføring av Jon Fosses *Skuggar*" at "i ritualet kan man også finne en mulig nøkkel til *Skuggars* problematiske slutt".<sup>227</sup> Med det mener han at i en iscenesettelse av *Skuggar*, med mer fokus på rituelle messende effekter kunne involvere publikum i et rituelt møte med de eksistensielle kjerneproblemene og den absurde tematikken i *Skuggar*.<sup>228</sup> Når figurene søker sammen vil de repeterende setningene kunne oppfattes som musikalske

---

<sup>227</sup> Røyset 2007:68.

<sup>228</sup> *ibid.*:68

rytmer som gir en messende effekt. Et messende kor ikke ulikt ”kor-snakket” i *Dødsvariasjonar*.

Vil det da være mulig som leser å erfare et messende kor-aktig rituale i teksten? Merleau-Ponty snakker om kroppen som handlingsfelt, hvordan vi erfarer verden gjennom kroppen, der den har sin egen form for fornuft. Da er erfaringen mer kroppslig enn kognitiv. Hva med tilskuerens og leserens erfaring? Vi kan tenke oss oppsetningsløsninger som tilbyr ”en rituell gjennomlevning, og en paradoksal katharsislignende overveldende opplevelse, som i ettertid ikke kan glemmes”,<sup>229</sup> men som samtidig er var overfor tekstens potensial, og med mer dominans av det mystiske. Dermed vil publikum gjennom det rituelle bli ”både intellektuelt og kroppslig involvert og medskapende, ikke pasifiserte og gjenskapende overværere i et pseudo titteskapsteater.”<sup>230</sup> På samme måte vil en leser ved å innta en samtidig multiperspektivisk kontemplasjon, være medskapende ved å åpne opp for tekstens mange muligheter og ta inn mange inntrykk samtidig, eller fokusere på noe og akseptere at meningen ikke kommer der og da, men etter avsluttet lesning.

#### 4.9.1 Det nye språket

I *Skuggar*, har ordet skygge, assosiasjoner til døden. Rommet kan sees på som et skyggelandskap, et ubestemmelig rom mellom liv og død. Figurene strever med livet, og de venter på sin endelige skjebne. De er skygge-individer som verken er levende eller døde. Også språket deres er skyggeaktig. Figurenes repeterende ord og setninger fører til en hakkete fragmentarisk fremstilling. Når figurene kommuniserer verbalt, forblir de på overflaten, det blir et mønster og imellom oppstår det pauser som: *ganske kort pause, kort pause, pause*. Dette deler opp kontinuiteten i handlingen og fører til mange brudd. Som når *Mor* sier:

Nei  
*ganske kort pause*  
men likevel  
*ganske kort pause*  
du og eg

---

<sup>229</sup> *ibid.*:69.

<sup>230</sup> *ibid.*:69

no må vi gå  
du og eg  
*Pause* (s.160)

Fosses skrivemåte understreker tomrommene mellom nærvær og fremmedhet, mellom ro og uro. I disse tomrommene eksisterer figurene og de kommuniserer ved å teste ut språkets grenser, rommets grenser og tidsoppfattelsens grenser, hvor døde og levende er side om side.

Zern sier om Fosses måte å skrive på at ”det avgjerande utspeler seg i pausane mellom orda. I det som ikkje blir sagt, i dei stumme rørslene som dannar eit eige språk ved sida av eller like under dei sparsame, ofte gjentekne orda.”<sup>231</sup> I kommunikasjonen mellom figurene oppstår det aporetiske tomrom og det oppstår et nytt stumt språk i tekstens tomrom. Dette gir rom for en tilleggshistorie parallelt med figurenes dialog. Med Dewey kan vi si at det oppstår noe i teksten som både fordrer handling - et nytt språk og en virkning - en tilleggshistorie. For å fylle ut tomrommene i teksten må mottakeren endre fastlagte vaner for å erfare figurenes plasseringer og handlinger i Fosses *tidslandskap*. Det nye stumme språket gir en rytme som repeteres rituelt og erfares som noe mer enn en vaneendring, og blir derfor en ny erfaring. I *Skuggar* blir det stumme språket også en vane som gjentas i rituelle vendinger, der ritualet som erfares gir nye erfaringer. Disse fragmentene av det levde livet blir stykket opp i gjentakelser og blir som rytmer i figurenes erfaring og i vår. Dette genererer ett nytt språk og en ny estetisk erfaring.

---

<sup>231</sup> Zern 2005:45



## Kapittel 5 - Apori og vaneendring i tre teatertekster av Fosse

### 5.1 Oppsummering og konklusjon

Utgangspunktet for denne analysen var at tekster skrevet for teater i dag har endret sitt estetiske uttrykk, og dermed også sin påvirkning på publikum. Jeg har nærlest tre av Fosses teatertekster for å påvise hvordan dagens tekster skrevet for teater har endret seg i forhold til karakterene i tid og rom og hvordan dette påvirker mottakerens estetiske erfaring. Etter min mening er dette endringer som viser at vi trenger ett nytt begrepsapparat for å si noe mer om endringene innen nye tekster skrevet for teater.

I *Natta syng sine songar* påviser jeg at det er et ambivalent forhold mellom det figurene gjør og det de sier. De både vil handle og ikke handle. Handlingene blir ikke videreført, og figurene fremstår som passive og stillestående. Det resulterer i at handlingens gang stopper opp, selv om vi har forventninger om at noe kommer til å skje. Figurene i *Natta syng sine songar* er ikke autonome, selvstendige karakterer, men er avhengig av de andre figurene for å bli forstått. De forblir statiske og uforanderlige gjennom den stillestående handlingen. Videre har ikke figurene en verbal konflikt, men heller en taus, underliggende uløselig konflikt. Dette understreker deres svake subjektstatus. Den mellommenneskelige dialogen kolliderer og handlingen drives ikke videre etter et dialogisk prinsipp. Figurenes mangel på språk og kommunikasjon, fører til at de fremstår som vage og utflytende, de utfordrer aldri hverandre. Fordi konflikten ikke blir spilt ut mellom figurene, oppstår det mellomrom. I dette mellomrommet ligger spenningen og konflikten i *Natta syng sine songar*. Figurene snakker forbi hverandre i parallelle monologer, og disse fremstår som et sentrumsløst vev av stemmer, og forsterker figurenes isolasjon og ensomhet. Imellom parets monologer, oppstår det aporetiske mellomrom som genererer avmakt, stillhet og tomhet og mellomrom som forskyver mening. Spenningen oppstår ikke i handlingens gang eller fordi figurene forklares, men i det aporetiske tomrommet som oppstår mellom figurene, mellom det som sies og det som forblir usagt.

Teksten i *Natta syng sine songar* har maskerte skriftelige trekk som får samtalen mellom figurene til å virke muntlige. Dette vanskeliggjør en iscenesettelse, fordi flere

oppsetninger fortsetter en teksttradisjon som imiterer verbalteksten. I denne tradisjonen forventes det at instruktøren har et budskap eller en fortolkning som fører frem til en entydig sannhet om forestillingen, og det blir et etterlikningsforhold mellom oppsetning og verbaltekst. I slike oppsetninger blir det postmoderne potensialet i teaterteksten borte. Fosses maskerte skriftelige trekk kan gi seg utslag på flere måter, som for eksempel i iscenesettelsen av *Eg er vinden*,<sup>232</sup> der skuespillerne står på scenen og ”spiller språket” i teksten (to menn står stille på scenen og fremsier replikkene sine). Men i forfatterkommentaren står det at stykket skal spilles i en ”tenkt og så vidt illudert båt, og handlingane er også tenkte, de skal ikkje utførast, men illuderast.”<sup>233</sup> Her instrueres det, i forfatterkommentaren, at forestillingen ikke skal være basert på en mimetisk virkelighetsgjengivelse – men at virkeligheten skal bli til på scenen – den skal skje der og da i talen. Da får verbalteksten en ”a priori erkjennelsesteoretisk funksjon”,<sup>234</sup> teksten bestemmer hvordan forholdet til virkeligheten skal være i forestillingen. Teksten får en bestemmende funksjon og blir igjen plassert øverst i verdihierarkiet. Fosses teatertekster har endret estetisk uttrykk, og i dette eksempelet er det sideteksten som insisterer på at det er en erkjenneshandling som skal realiseres i forestillingen, fordi verbalteksten skal illuderes – ikke etterliknes – virkeligheten skal bli til på scenen. Men teaterets oppsetningspraksis baserer seg fortsatt på en etterliknende erkjennelsesteori og da uteblir tekstens potensial – noe som er et ødeleggende element – som ikke er originalteksten verdig.

Målet med å nærlese tre teatertekster av Fosse var å påvise at hans tekster for teater har endret estetisk uttrykk. Disse endringene betyr at vi ikke lenger finner en klassisk epistemologisk erkjennelse på bakgrunn av karakterenes handlinger i tid og rom. Teatertekstens erkjennelsemessige posisjon har forandret seg og vi må se på dagens tekster skrevet for teater på en ny måte. I Kapittel tre spør jeg hva det postdramatiske teaterets underminering av teksten gjør med teksten selv. Vi har sett at dramaets karakterer ikke lenger har en sentral posisjon i dramaet, verken i teksten eller på scenen, men henvises til ytterkantene. Jeg tok utgangspunkt i Fosses doble figurer, fordi det etter min mening er et trekk ved Fosses tekster som tydelig viser hvordan dagens teatertekster har forandret estetisk uttrykk. De doble figurene i *Dødsvariasjonar* opererer simultant på scenen, der vi

---

<sup>232</sup> Et samarbeid mellom Den Nationale Scene i Bergen og Nationalteateret, våren 2007

<sup>233</sup> Fosse 2008:5

<sup>234</sup> Fehr 2008:30

får ett sett med virksomme, snakkende figurer og ett sett med uvirksomme, tause figurer. På den måten blir det tekstuelle og det visuelle likestilt. I mange av Fosses senere teatertekster vises flere ulike dimensjoner av tid samtidig, slik at det oppstår en illusjon om at tiden går. Det oppstår en visuell virkning, der de doble figurene sees i flere faser av livet samtidig. I tillegg dveler figurene ved det emosjonelle. De kommuniserer i repeterende ordvekslinger og i poetiske rytmer, slik at det også oppnås en tidseffekt. Dette fenomenet kaller jeg for Fosses *tidslandskap* etter modell av Gertrude Steins landskapsteorier innen dramaturgi. Hun flytter fokuset fra det tekstlige til det romlige og det kroppslige og gjør dette likeverdig eller overlegen den tekstlige dramaturgien. I Fosses teatertekster skjer det også en slik forflytning, der den dramatiske handlingen erstattes med visuelle effekter, med doble figurer som opererer simultant i rommet – selv om de er i forskjellig tid – og tidseffekten som forlenger opplevelsen av tid med poetiske rytmer og overdrevne fortettete repetisjoner. I et slikt *tidslandskap* oppstår det en rituell effekt som flyttes ut i teaterrommet.

En rituell deltagelse forutsetter at deltakeren har en viss forkunnskap, en viss viten om de koder som ritualen benytter seg av. Dessuten kreves en viss erfaring med formen.<sup>235</sup> I en rituell deltagelse blir tilskuerens resepsjon en viktig del av konteksten i teaterrommet. I ritualen vil opplevelsen av fellesskapsfølelse og katarsis medføre mange ulike fortolkninger, som kan generere nye erfaringer, som blir viktig for egen livspraksis. Denne effekten er avhengig av mottakerens oppfattelser av hva som for eksempel er vakkert, stygt, sublimt og så videre. Thies Lehmann mener at dette kollektive perspektivet er en form for persepsjon som er samtidig og multiperspektivisk. I kapittel fire ser jeg på leserens perspektiv og spør hvordan en leser av teater teksten *Skuggar* kan erfare tidseffekten og det visuelle i Fosses *tidslandskap*. Vi så at det er problematisk å sette opp Fosses stykker, fordi det i tekstene hans er en skriftlig imitasjon av det muntlige. Da forsvinner det udefinerbare og abstrakte ved teksten. I resepsjonen av Fosses *tidslandskap* kan det være utfordrende å respondere på alle de likestilte elementene som foregår på en gang. De mange postdramatiske elementene i Fosses sene dramaer fører til at vi må bruke lese måter som tar høyde for disse nye tekstelementene.<sup>236</sup> Jeg foreslår å se på Fosses dramaer som heteronome verk som er avhengig av utenforliggende referanser for å bli

---

<sup>235</sup> Skjoldager-Nielsen 2008:48

<sup>236</sup> Leserens rolle i kommunikasjonen mellom tekst og leser er et klassisk leser-respons spørsmål og er et veldig aktuelt perspektiv innen det postdramatiske tekstfeltet. Jeg skal ikke drøfte det her, fordi det vil sprengte rammene i denne oppgaven.

erfart. Da må fokuset dreies mot leserens perspektiv og leseprosessen i lesningen av teaterteksten. John Deweys teorier om estetisk erfaring og rytmer, sammenfaller med dette synspunktet, fordi han ser på erfaring som noe som ikke finnes i subjektet, men som er en konsekvens av en interaksjon mellom objektet og subjektet, der erfaringen oppstår i samarbeidet. En estetisk erfaring har ingen verdi i seg selv, men har bare en verdi så lenge den er funksjonell og tjener et formål i subjektets livsverden.

I et leserorientert perspektiv vil fokuset være på leserens bidrag i form av egne erfaringer. Jeg har påvist at i Fosses tekster for teater kommuniserer figurene via et skyggespråk, en bakside av språket, et språk uten forklaringer som genererer aporetiske tomrom, som åpner opp for et mangetydig fortolkningsrom. I leseprosessen må leseren bidra med egne erfaringer, fordi språket er uten forklaringer. Da vil mottakerens vaner som: holdninger, interesser og ferdigheter tre frem. Dermed kan kunstverket endre fastlagte vaner og danne nye erfaringer. Når Fosses *tidslandskap* brettes ut, må mottakeren selv velge ut hvilke elementer hun skal konsentrere seg om. Dette fremtvinger nye valg og vaneendringer. Det er ikke gitt at slike valg får virkning umiddelbart, men virkningen utsettes, og kommer i ettertid. Da kan fastlagte vaner snus om og vaneendringen kan åpne for nye erfaringer. Det oppstår noe nytt i Fosses teatertekster, som utfordrer fastlagte vaner, fordi effekten av det udefinerbare og abstrakte ved språket og figurenes simultane plasseringer og handlinger i *tidslandskapet* skaper et nytt estetisk uttrykk.

Hva kreves det av mottakeren for at hun skal motta og erfare et teater som utfordrer tradisjonell metafysisk forventning om at forestillingen skal forstås entydig? Skjoldager-Nielsen spør hva tilskueren skal gjøre for å oppleve forestillinger, som i sin presentasjonsform stiller krav til sitt publikum. Han foreslår at der publikums posisjon som tilskuer må oppgis, må de gå inn i forestillingsrommet. Da blir ”processualiteten *performativ*: publikum skal *gøre noget* for overhovedet at kunne oppleve forestillingen; tilskueren må træde i karakter som en aktør.”<sup>237</sup> En aktiv deltagelse får avgjørende konsekvenser for fortolkningen, avhengig av hva tilskueren gjør eller ikke gjør. Men hva skal tilskueren gjøre? Ved å bruke kroppen som handlingsfelt, hvor vi erfarer verden gjennom kroppen – som for eksempel gjennom et rituelteater – der tilskuerne både er intellektuelt og kroppslig involvert og medskapende og ikke pasifiserte og gjenskapende,

---

<sup>237</sup> Skjoldager-Nielsen 2008:11

vil det kunne påvirke opplevelsen og fortolkningen av forestillingen. Vaneendringer – slik en leser av Fosses teatertekster kan oppleve – krever også medskapning. Ved å åpne opp for tekstens mange muligheter kan leseren velge å ta inn alle inntrykkene simultant eller fokusere på noen utvalgte ting. Eller ta inn det som skjer der og da og akseptere at ikke meningen kommer med en gang, men senere i erfaringen. Effekten kan bli at det oppstår en erfaring på det kroppslige plan og ikke nødvendigvis på det kognitive.

## Appendiks

Fosses dramaer i den rekkefølge de ble skrevet:

Tidlige dramaer:

1992 *Nokon kjem til å komme*. Uroppføring på Det Norske Teateret i 1996

1993 *Og aldri skal vi skiljast*. Uroppføring på Den Nationale Scene i 1994

1994 *Namnet*. Uroppføring på Den Nationale Scene i 1995

1994 *Gitarmannen*. Uroppføring på Cinnober Teater i Gøteborg i 1998

1995 *Barnet*. Uroppføring på Nationalteateret i 1996

1996 *Mor og barn*. Uroppføring på Nationalteateret i 1997

1996 *Sonen*. Uroppføring på Nationalteateret i 1997

**1997 *Natta syng sine songar***. Uroppføring på Rogaland Teater i 1997

Mellomperiode:

1997 *Ein sommars dag*. Uroppføring på Det Norske Teateret i 1999

1998 *Draum om hausten*. Uroppføring på Nationalteateret i 1999

1999 *Medan lyset går ned og alt blir svart*. Uroppføring på Teater Ibsen i 1999

1999 *Besøk*. Uroppføring på Den Nationale Scene i 2000

1999 *Sov du vesle barnet mitt*. Uroppføring på Théâtre de Folle Pensée i 2000

1999 *Vakkert*. Uroppføring på Det Norske Teater i 2001

2000 *Vinter*. Uroppføring Rogaland Teater i 2000

2000 *Ettermiddag*. Uroppføring på Teaterhögskolen i Stockholm i 2000

**2000 *Dødsvariasjonar***. Uroppføring på Nationalteateret i 2001

2001 *Jenta i sofaen*. Uroppføring på Royal Lyceum Theatre i Edinburgh i 2002

2002 *Lilla*. Uroppføring Royal National Theatre i London i 2003

2003 *Suzannah*. Uroppføring NRK Fjernsynet i 2004

2003 *Dei døde hundane*. Uroppføring på Rogaland Teater i 2004

2004 *Sa ka la*. Uroppføring på Aarhus Teater i 2004

Senere dramaer:

2004 *Svevn*. Uroppføring på Nationalteateret i 2005

2005 *Varmt*. Uroppføring Deutches Theater i Berlin i 2005

2005 *Rambuku*. Uroppføring Det Norske Teateret i 2006

2006 ***Skuggar***. Uroppføring Den Nationale Scene i 2006

2007 *Eg er vinden*. Uroppføring Den Nationale Scene i 2007

2008 *Desse augo*. Uroppføring Rogaland Teater/Lundsneset i 2008

## Litteraturliste

Andersson, Hege Holde. 2003. *Jon Fosse con text*. Hovedoppgave i teatervitenskap, UiO.

Aristoteles. 2004. *Om diktekunsten*, oversatt av Sam Ledsaak. Cappelen: Oslo.

Bjørneboe, Therese. 2003. ”- Avskjed med det politiske teatret” i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr.2, ss.41-43.

Bøe, Ola E. 2007. ”- Ein god teatertekst får tausheita til å snakke” i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr. 2-3, ss.62-65.

Derrida, Jacques. 1993. *Writing and Difference*, oversatt av Alan Bass. Routledge: London.

Derrida, Jacques. 2006. *Dekonstruksjon, klassiske tekster i utvalg*, oversatt av Karin Gundersen. Spartacus: Oslo.

Celan, Paul. 2005. *Etterlatt*, gjendiktet av Øyvind Berg. Oslo: Kolon.

Dewey, John. 2005. *Art as Experience*. Penguin: New York.

Fehr, Drude von der. 2001. ”Kunst er erfaring, handling og hendelse” i *Litteratur og erfaring*, Reinton, Ragnhild og Irene Iversen (red.). Spartacus: Oslo, ss.111-137.

Fehr, Drude von der. 2002. ”Art et Instinct” i *Question de semiotique*. Hénault, Anne (ed) Presses Universitaires de France: Paris, ss. 723-745.

Fehr, Drude von der. 2004. ”Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov” i *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Fehr, Drude von der og Jorunn Hareide (red). Det Norske Samlaget: Oslo, ss. 314-330.



- Fehr, Drude von der. 2008. "Skattekiste uten teoretisk bunn?" i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr. 1, ss.29-31.
- Fosse, Jon. 1999a. *Teaterstykket 1*. Det Norske Samlaget: Oslo. *Natta syng sine songar* ss. 627-743 og *Og aldri skal vi skiljast* ss. 85-176.
- Fosse, Jon. 1999b. "Negativ mystikk" i *Gnostiske essay*. Det Norske Samlaget: Oslo, ss.123-135.
- Fosse, Jon. 2005. *Teaterstykket 3*. Det Norske Samlaget: Oslo. *Dødsvariasjonar* ss. 435-544.
- Fosse, Jon. 2007. *Rambuku, Skuggar, To skodespel*. Det Norske Samlaget: Oslo, ss. 75-169.
- Fosse, Jon. 2008. *Eg er vinden*. Det Norske Samlaget: Oslo.
- Fuchs, Elinor. 1996. *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press: Bloomington og Indianapolis.
- Gladstø, Svein m.fl. 2005. *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Universitetsforlaget: Oslo.
- Hammer, Anita. 2007. "Når det førmoderne møter det postmoderne. En introduksjon til Richard Schechners performance-teori" i *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift* nr. 1, ss. 19-23.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2001a. "The philosophy of Fine Art", oversatt av F.P.B. Osmaston i *Hegel on Tragedy*. Utgitt av Anne og Henry Paolucci. Griffon: Smyrna, ss. 1-96
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 2001b. *Hegel: On The Arts: selections from G.F.W. Hegel's Aesthetics, or the philosophy of fine art*, oversatt av Henry Paolucci. Griffon: Smyrna.

Helland, Frode og Lisbeth Pettersen Wærp. 2005. *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Universitetsforlaget: Oslo.

Haagensen, Olaf. 2007. "Hva er det med Jon Fosse?". [www.universitas.no/index.php?sak=4800](http://www.universitas.no/index.php?sak=4800). 29.09. 2007.

Hove, Ingrid. 2002. *I samtale om det useielege- en analyse av den dramatiske dialogen i Jon Fosse sitt drama Draum om hausten*. Hovedoppgave i nordisk litteratur, UiO.

Iser, Wolfgang. 1992. "Läsprosessen. En Fenomenologisk Betraktelse" oversatt av Cecilia Hansson i *Modern Litteraturteori. Från Rysk Formalism till Dekonstruktion 1*. Entzenberg, Claes & Hansson, Cecilia (red), ss. 319-341.

Jacobsen, Rolf Nøtvik. 2005. "Vakkert eller boring? Ein resepsjonshistorisk tilgang til Jon Fosses dramatik" i *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Gunnar Foss (red). Høyskoleforlaget: Bergen, ss. 199-219.

Johnsen, Kai. 2000. "Nokon kjem til å komme. Noen punktwise nedslag i Jon Fosses teaterspråk" i *Vinduet* nr.2, ss. 27-35.

Johnsen, Kai. 2007. "Det som gjør Fosse til Fosse" i *Morgenbladet*, 25. Mai-1. Juni, ss. 38-39.

Langås, Unni. 1998. "Intet er hans stoff. Om Jon Fosses dramatik" i *Edda*, hefte 3. ss. 197-211.

Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic theatre*, oversatt av Karen Jürs-Munby. Routledge: London.

Lehmann, Niels. 1996. *Dekonstruksjon og dramaturgi*. Aarhus Universitetsforlag: Århus.

Lehmann, Niels. 2004. "Postfenomenologisk effektdramatik. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest" i *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Fehr, Drude von der og Jorunn Hareide (red). Det Norske Samlaget: Oslo, ss. 42-92.

Lehmann, Niels. 2005. "Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker" i *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Gunnar Foss (red). Høyskoleforlaget: Bergen, ss. 145-175.

Lehmann, Niels. 2008. "Bokanmeldelse: Jon Fosse EG ER VINDEN" i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr. 2, ss. 60-62.

Leinslie, Elisabeth. 2007. "Nye Dramaturgier" i *Scenekunst nå. Teaterscenen som Arena for Samtidskunsten*. Scandinavian Academic Press/Spartacus: Oslo, ss.17-68.

Leirvåg, Siren. 2007. "Fra "dramaets krise" til postdramatisk praksis" i *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift* nr. 2-3, ss. 76-77.

Maerterlinck, Maurice. 1998. "Maurice Maeterlinck. Det statiske teater" oversatt av Jan Olav Gatland i *Teaterteori. Klassiske og moderne tekster*. Gatland, Jan Olav (red). Pax: Oslo, ss. 65-69.

Merleau-Ponty, Maurice. 2000. *Øyet og ånden*, oversatt av Mikkel B. Tin. Pax: Oslo.

Nilsen, Håvard. 2008. "Verden gjennom kroppen " i *Klassekampen* 14.03.2008, ss.16-17.

Røyset, Erlend. 2007. "In i skyggene. Om oppføring av Jon Fosses *Skuggar*" i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr. 2-3, ss. 66-69.

Pfister, Manfred .1988. *The Theory and Analysis of Drama*, oversatt av John Halliday. Cambridge University Press: Camebridge.

Sartre, Jean-Paul. 1993. *Eksistensialisme er humanisme*, oversatt av Carl Hambro. Cappelen: Oslo.

Sartre, Jean-Paul. 1995. *For lukkede dører. Fangene i Altona*, oversatt av Bernt Vestre. Aschehoug: Oslo.

Schechner, Richard. 1993. "The Future of Ritual" i *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. Routledge: London, ss. 228-265.

Shusterman, Richard. 2000. *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Rowman & Littlefield Publishers: New York og Oxford.

Skjoldager-Nielsen, Kim. 2008. *Tilskueren som actør. Interaktivitet som dramaturgisk strategi eksemplificeret ved SIGNA-produktioner*, Speciale i teatervitenskap. Københavns Universitet.

Stehlíková, Karolína. 2006. *Language Used in Drama at the End of the Twentieth century*. Masarykova Univerzita: Czechia.

Stein, Gertrude. 1998. "Gertrude Stein. Se eller høre et skuespill" oversatt av Jan Olav Gatland i *Teaterteori. Klassiske og moderne tekster*. Gatland, Jan Olav (red). Pax: Oslo, ss. 131-134.

Szondi, Peter. 1991. "Det moderne dramaets teori", oversatt av Lars Sætre i *Moderne litteraturteori. En antologi*, Atle Kittang m.fl. Universitetsforlaget: Oslo, ss. 149-170.

Szondi, Peter. 1972 (1956). *Det moderne dramaets teori*, oversatt av Kerstin Derkert. Wahlström & Widstrand: Stockholm.

Saanum, Kari. 2006. "Forfattermøte med skygger" i *Det norske Shakespeare- og teatertidsskrift*. nr. 2, ss. 6-9.

Velure, Hallfrid. 2007. "Er kulturdepartementet på høyde med utviklingen?" i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr. 2-3, ss. 78-80.

Zern, Leif. 2005. *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatik*, oversatt av Eldbjørg Hovland. Det Norske Samlaget: Oslo.

## Oppslagsverk

Falk, Hjalmer og Alf Torp. 1996. *Etymologisk Ordbog, over det norske og det danske språk*. Oslo: Bjørn Ringstrøms Antikvariat.

Kruken, Kristoffer og Ola Stenshaug. 1995. *Norsk Personanamnleksikon*. Det Norske Samlaget: Oslo.

Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget: Oslo.

Lübcke, Paul (red) 1996. *Filosofileksikon*. Zafari: Oslo