



**Høgskolen
i Innlandet**

Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk

Anne Larsen

Masteroppgave

Noko vridd?

En nærlesning av Jon Fosses *Sterk vind. Eit scenisk dikt.*

Something twisted?

A close reading of Jon Fosse's *Strong Wind. A scenic poem.*

Master i kultur- og språkfagenes didaktikk

2MIKSAVH2

Høstsemesteret 2023

Så godt å kjenna vinden

mot andletet

mot kjakane

i håret

Så godt berre å stå

slik i vinden

(Jon Fosse, *Sterk vind*)

Innhold

Forord.....	3
Sammendrag.....	4
Abstract	5
1.0 Innledning.....	5
1.1 Bakgrunn	9
1.2 Problemstilling og forskningsspørsmål	10
1.3 Metode.....	10
1.4 Oppgavens struktur.....	11
2.0 Jon Fosse	11
3.0 Fosse-forskningen	13
3.1 Postdramatisk teater	13
3.2 Postfenomenologisk effektdramatikk	16
3.3 Scenisk poesi	22
3.4 Forskningen oppsummert:	29
4.0 Innledning til nærlesningen av <i>Sterk vind. Eit scenisk dikt.</i>	30
4.1 <i>Sterk vind</i> og det sceniske.....	31
4.1.1 Handlingen	32
4.1.2 Karakterene	33
4.1.3 Tiden.....	45
4.1.4 Stedet: et rom i fjortende etasje.	49
4.1.5 Oppsummert: det sceniske i <i>Sterk vind</i>	52
4.2 <i>Sterk vind</i> – et dikt?	53
4.2.1 Poetisk drama / scenisk dikt	56
4.2.2 Poetiske bilder og Fosses motivkrets.....	57
4.2.3 Poetisk språk.....	61
4.2.4 Stillhet, pauser og cesurer.....	74
4.2.5 Det fjerde meningsplanet: den uforståelige resten	76
5.0 Avsluttende refleksjoner.....	81
Litteraturliste:	86

Forord

Da Wergeland bodde i Grotten, plasserte han blant annet en globus og en liten figur som skulle forestille en astronom inne i selve grotten, under huset. Så lekte han kanskje med tanker om den lille astronomens utforskning av universet og himmellegemenes baner; den bittelille astronomen og det uendelige universet. I ungdommen skrev han det ikke så lite ambisiøse diktverket *Skabelsen, Mennesket og Messias* (Wergeland, 1830) med, ifølge ham selv, en *Pensel dyppet i Solen*¹. Og det slår meg at *Skapelsen, mennesket og Messias* faktisk også kunne tjent som en overskrift til en studie av forfatterskapet til dagens beboer i Grotten, Jon Fosse. Skapelsen, fordi verkene hans sirkler om fødsel, liv og død. Mennesket, fordi karakterene hans er dypt allmennmenneskelige. Messias, fordi tekstene hans gjerne etterlater religiøse, åndelige eller metafysiske refleksjoner.

Jon Fosses forfatterskap omfatter lyrikk, prosa, dramatikk og essayistikk, men det er særlig som dramatiker han har blitt internasjonalt kjent og anerkjent. Nå høster han også gode kritikker for storverket *Septologien* (2019-2022). Han dypper kanskje pennen litt i solen, Fosse også.

Det har vært en stor glede å få dykke ned i hans forfatterskap. Det har vært berikende. Det har vært lek og alvor:

MANN

Alt er ein lek

KVINNE

Og alt er eit alvor

¹ Brev fra Henrik Wergeland til Elise Wolff, datert Eidsvoll 10.sept. 1828, hentet fra dokpro.uio.no. 1.BIND: BREV, d.V,b.1,s.60

MANN

Alt er ein alvorleg leik

KVINNE

No var du flink

MANN

Alt er ein alvorleg leik

(Draum om hausten, s.139)

Takk kjære gode venner og studievenner – og takk til Kamilla Aslaksen for stødig veiledning!

Sammendrag

Sterk vind av Jon Fosse utkom i 2021 etter en lengre dramatisk pause. Jon Fosse uttalte i intervjuer at det var *noe vridd* med dette stykket. En tydelig forskjell er at *Sterk vind* har undertittelen *scenisk dikt*. Det har ingen av de tidligere stykkene hans og heller ikke hans siste stykke, skrevet to år etter *Sterk vind: I svarte skogen inne* (2023). I denne masteravhandlingen undersøker jeg hvorvidt det er noe vridd i *Sterk vind*, om stykket stikker seg ut fra Fosses øvrige dramatik og i så fall på hvilke måter. Jeg undersøker den skrevne teksten og ikke den iscenesatte forestillingen eller tekstens sceniske potensiale. Avhandlingens første del er en gjennomgang av forskningen på Fosses dramatik. I del to foretar jeg en nærlesning av *Sterk vind* og trekker inn forskningen og andre dramatiske stykker av Fosse for å belyse min lesning. Denne avhandlingen er dermed et litterært tekststudium med nærlesning som metode.

Abstract

Strong Wind by Jon Fosse was published in 2021 after a dramatic break. In interviews, Fosse said that *Strong Wind* was written with a certain twist, different from his other playwrights. One clear twist is the subtitle *scenic poem*. None of his other plays has that subtitle, nor his latest *Inside the Black Forest* (2023). In this master thesis, I investigate whether there is something different in *Strong Wind* compared to Fosses other plays and how. I study the written text and not the performance or the texts scenic potential. The first part of the master thesis is a review of existing research on Fosses dramatic plays. In the second part I do a close reading of *Strong Wind*, where I also pay attention to the research and to his other plays to substantiate my reading. The thesis is therefore a literary study, using close reading as a method.

1.0 Innledning

Er litteraturteoriens dager talte? spør Mads B. Claudi i etterordet i sin litteraturteoretiske innføringsbok, *Litteraturteori* (Claudi, 2013) – og svaret er selvsagt nei, men det viktigste poenget handler om litteraturteori i dag – og, at den for det første ikke er preget av det teoretiske hegemoniet som kjennetegner litteraturvitenskapens historie, men av mangfold, tverrfaglighet og – og dette er det kanskje viktigste poenget til Claudi:

De ulike perspektivene på litteraturteorien illustrerer dessuten en av litteraturteoriens viktigste innsikter, som nettopp bør være et teoretisk fundament i ethvert slikt tekststudium, nemlig at leserens blikk bestemmer hvordan landskapet ser ut. Ens eget ståsted er avgjørende for hva man ser. Vi kan lese slik eller slik, interessere oss for dette eller hint, men vi kunne alltid også ha lest annerledes, lest noe annet, sett etter andre ting. (Claudi, 2013, s. 257).

Denne subjektivistiske innsikten kan også leses ut av *Sterk vind* – for hva er virkelig? Er ekteskapet mellom han og henne over eller ikke? Karakterenes blikk, ståsted og oppmerksomhet er ikke de samme, like lite som lesernes, tilskuernes og litteraturforskerens. Jon Fosses dramatik har blitt omtalt som metafysisk og metafysikken henger nært sammen med ontologien og erkjennelsesteorien, fordi de har virkeligheten og de store, dype grunnlagsspørsmål om den, som felt. Felles for alle disse fagfeltene er at de arbeider med virkeligheten med språket som verktøy – slik vi alle gjør – studenter og forskere, barn og poeter – og språket og virkeligheten er ikke samme sak, like lite som kart og terreng er det. Denne innsikten trer så klart frem i Fosses litteratur. Karakterene bærer i seg en usikkerhet til virkeligheten og deres erkjennelse av den: stemmer det jeg tenker? Husker jeg riktig? Hva var det egentlig som skjedde? Ser ikke du det samme som jeg? Og i Fosses univers er ikke poenget for eksempel å vise hvem som har den rette virkelighetsforståelsen og hvem som ikke har det, slik Ibsen for eksempel viser oss hvordan noen kan lulle seg inn i livsløgner eller benekte sannheten for å redde seg selv. Usikkerheten knyttet til språket og til virkeligheten bare er der, ikke som noe det skal nøstes opp i, forhandles om eller oppklares. Det lar seg ikke oppklare. Denne usikkerhetens poetikk kan kanskje forstås som noe forsonende. Vi er bare mennesker. Det er ikke alt vi forstår. Men kunsten kan kanskje på sitt beste være et sted som rommer og utforsker menneskelig tilkortkommenhet? Så er spørsmålet hvilke teoretiske posisjoner som er de mest fruktbare og hensiktsmessige å bringe inn i lesningen:

Dramaforskningen knytter seg fremdeles til Aristoteles poetikk, til det greske drama og den franske klassisismens drama som Peter Szondi (1929-1971) omtalte som absolutt drama og Hans-Thies Lehmann (1944-2022) som det klassiske drama. Jeg har holdt meg til Lehmanns begrep; det klassiske drama. Det klassiske drama skulle, i sin reneste form, være enhetlig i tid, sted og handling. Hans-Thies Lehmanns teori om det postdramatiske teater beskriver dramatikens ulike brudd med konvensjonene for det klassiske dramaet som foregikk fra 1970-tallet. Teorien om det postdramatiske teater må også ses i lys av postmodernismen, som insisterte på sjanger- og konvensjonsbrudd i kunsten – og avstandstagen fra god og dårlig smak, høy og lav kultur osv. Jon Fosses dramatik har blitt utforsket i lys av både det postdramatiske og postmodernismen, men hans særegne teatertekster har også invitert litteratur- og teaterforskere til å søke andre begreper og teorier i arbeid med hans tekster. Professor Hans-Thies Lehmann og Kristian Lykkeslet Strømskag, dramaturg og dramatiker, plasserer Fosse innenfor en postfenomenologisk effektdramatik; en estetisk-filosofisk teori

som de utvikler med Fosses dramatikk som utgangspunkt. Drude von der Fehr knytter Fosse til en postantropologisk effekt-dramatikk, mens Szofia Domsa, førsteamanuensis i Nordisk litteratur ved NTNU, har utforsket Fosse-dramatikkens lyriske preg. Felles for disse er at de forsøker å formulere det som virker erkjennelsesmessig særegent i Fosse-dramatikken. Det dreier seg blant annet om hvilken innstilling og hvilke forventninger vi som tilskuere eller lesere møter hans dramatikk med og hvilken effekt den har på oss. Det fenomenologiske blikket vil erfare det som trer frem for oss, slik det fremtrer, mens det antropologiske blikket vil studere mennesket. Et lyrisk-poetisk blikk vil møte og ta til seg tekst på en annen måte enn om man er på jakt etter det klassisk dramatiske med handlingsdrevne plot og spenningskurver, hindre som skal overkommes og kamper som skal utkjempes. Fosses litteratur utfordrer sjanger- og språkkonvensjoner. Hvor lite drama kan et dramatisk stykke inneholde før det slutter å være dramatikk? Begrepet tilstandsdramatikk tilbyr en løsning og betegnelse på den handlingsfattige dramatikk. Men i utforskningen av det tilstandsmessige søkes andre begreper og teorier i tillegg til de rent litteratur- og teatervitenskapelige. Fosse-forskningen henvender seg til eksistensfilosofien, språkfilosofien, metafysikken, mystisismen, gnostisismen og det religiøse. Den går i dialog med omfattende felt med lange historiske tradisjoner. Jeg har måttet nøye meg med et lite utvalg fra Fosse-forskningen. Denne vil jeg diskutere med etter beste evne i en tematisk nærlesning av stykket *Sterk vind*.

Dette er resultatet av fire fine år på Høgskolen i Innlandet, på studiet *Master i kultur- og språkfagenes didaktikk*, et studium innrettet mot lærere. Men hvordan er Fosses plass i skolen? Dag Skarstein og Inger Vederhus utga i 2020 den fagfelleverderte antologien *Jon Fosse i skulen* på Fosses forlag gjennom hele forfatterskapet, Samlaget. Den gir gode didaktiske perspektiver og idéer til hvordan vi kan jobbe med Fosse i skolen. Det er ingen grunn til å holde Fosse utenfor norske klasserom. De korte tekstene er overkommelige med tanke på tidspresset i skolehverdagen. De er gode utgangspunkt for arbeid med nynorsk. Det enkle språket er tilgjengelig, men også underfundig. Det inviterer til refleksjon. Stykkene hans kan enkelt la seg dramatisere i klasserommet. Dag Skarstein bidrar i antologien med artikkelen *Nokon kjem til å komme – didaktisk blikk på Fosses dramaturgi* (2020, s. 36-61). Der viser han til forskning som forteller at det at skolen i stor grad tilbyr tekster som er ment å engasjere barn og ungdom spesielt, kan virke mot sin hensikt når det gjelder å skape motivasjon for å lese og jobbe med tekster. Han tar til orde for betydningen av å tilby

litteratur som utfordrer unge på andre måter og mener at Jon Fosses litteratur er velegnet til dette:

Fosses karakterar er ikkje magnetar for empati eller identifikasjon, konfliktane er ikkje barnlege, og tekstane kan lesast som meiningsoppløysande når det gjeld gjengse førestillingar om kjærleik og språk. Å arbeide med slike tekstar inviterer lesarane inn i et «ekspertfelleskap» av teksttolkarar og tenkjarar som forventar noko anna enn berre medrivande opplevingar i møte med litterære tekstar. Arbeid med utfordrande tekstar ber nemleg i seg lovnader om innsikt i ei verd som vaksne deler. Det lovar større kompetanse – ikkje kompetanse i å vere ung – men større kompetanse i møte med utfordrande oppgåver, kunnskap og innsikt som gjev tilgang til andre fellesskap enn dei barne- og ungdomsbøker eller populærkulturelle tekstar gjev. (Skarstein, 2020, s.60-61).

Den danske litteraturforskeren Martin Blok Johansen drøfter i artikkelen *Kunst som modstand* (2018) de didaktiske mulighetene som ligger i flertydige tekster. Han mener at slike tekster kan utfordre en allmennmenneskelig hang til å ville finne entydige meninger i tekster. Han siteres i *Jon Fosse i skulen*:

«Som mennesker har vi tilsyneladende en ufortøvet trang til, at tingene skal finde deres sande løsning. En slags hermeneutisk instinkt., som sociologen Henrik Dahl har kaldt det (Dahl, 1999), hvor man alltid vil jage en bagvedliggende mening og tillægge den afgørende betydning. Det skal gå op» (s.238). Kunstverk som motset seg ein konkluderande bodskap, øver altså motstand. Når unge lesarar møter slike tekstar, blir dei minna på «at verden de ferdes og er i, ikke er en projeksjon av barnets eget sinn, men at verden har si egen uavhengige eksistens» (Blok Johansen 2018, 240. (Skarstein&Vederhus, 2020, s.8).

Etter arbeidet med denne avhandlingen ser jeg frem til å arbeide didaktisk med både *Sterk vind* og andre Fosse-tekster i klasserommet, ikke minst med henblikk på det å utfordre elevenes leserrolle gjennom blant annet samtaler om flertydighet. Fortolkning må ikke dreie seg om å finne den ene riktige meningen eller nøkkelen til teksten. Den kan like gjerne dreie seg om å forsøke å få øye på det ambivalente, det motsetningsfylte, det forvirrende, sammensatte og meningsløse. Det å kunne bryne seg på mer utfordrende litteratur, sammen

med elevene, er alltid spennende. Og når vi vier Ibsen så mye tid som vi gjør; hvorfor skulle vi ikke bruke tid på «den nye Ibsen» og vår største internasjonale dramatiker siden Ibsen.

1.1 Bakgrunn

Sterk vind (2021) kom som en overraskelse på mange ettersom Fosse selv hadde uttalt at han var ferdig med å skrive for scenen. Da stykket hadde urpremiere på Det Norske Teatret høsten 2021, var det 27 år siden dramatikerdebuten og syv år siden hans forrige scenetekst, *Hav* (2014).

Urpremieren på *Sterk vind* gikk av stabelen under den andre Fosse-festivalen; en arena for fremføring og utforskning av Fosses dramatik, men også av andre internasjonale dramatikere. Fosse er en internasjonal dramatiker. Han spilles stadig på scener over hele verden og slik har det vært i mange år. Fosse er norsk eksportvare. Han har betydd mye for norsk og internasjonal scenekunst. Han er blant våre mest prisbelønte forfattere og med *Septologien* (2019-2022) ble han i 2022 nominert til Den internasjonale Booker-prisen.

Fosses forfatterskap, og frem til nå særlig dramatikken, har vært gjenstand for interesse og utforskning i litterære forskningsmiljøer, nasjonalt og internasjonalt. Det er mange mulige perspektiv å innta når man skal kaste seg inn i Jon Fosses dramatik. Hans litteratur er utforsket fra mange perspektiver; det religiøse, det metafysiske, det dramaturgiske, postdramatiske og poetiske. Det er forsket på hans navnløse karakterer, hans flytende omgang med tiden, hans overskridende behandling av livet og døden. Komparative studier av Fosse og Ibsen har nærmest blitt en egen gren innen Fosse-forskningen, naturlig nok, ettersom Fosse er den første norske dramatiker til å høste en internasjonal oppmerksomhet som kan sammenliknes med den Ibsen mottok.

Sterk vind er imidlertid så nytt at det foreløpig ikke er så grundig omtalt eller utforsket. Derfor er det i seg selv interessant å utforske stykkets plass i forfatterskapet. Hvor befinner det seg i forhold til de andre scenetekstene hans? Hvordan står tidligere forskning på Fosses dramatik seg i forhold til *Sterk vind*? Er Fosses dramatiske forfatterskap i ferd med å bevege seg i en ny retning?

1.2 Problemstilling og forskningsspørsmål

«Det var noko vridd som eg ikkje har hatt i dei andre stykka» sa Jon Fosse om *Sterk vind* i et intervju under den siste Fosse-festivalen (Det Norske Teatret, 2021, 00:50). Hva er dette *vridde*? Finnes det en ny vri i dette stykket? På hvilken måte? Det er min problemstilling.

Jeg vil foreta en analyse og nærlesning av teksten i bokform, uten å ta hensyn til scenefremføringen på Det norske Teater som jeg hadde gleden av å se i april 2022. Fordi stykket er så nytt, er det foreløpig ikke gjennomstudert i forskningsmiljøet. Jeg har ikke funnet noen avhandlinger om *Sterk vind* hittil. Det gjør det ekstra spennende. Samtidig foreligger det etter hvert mye forskning på Fosses dramatikk. Jeg vil diskutere stykket opp mot tre ulike grener innen forskningen; den postdramatiske, den postfenomenologiske og den poetisk-lyriske. Jeg vil også, der det er relevant, peke på forbindelser og motsetninger mellom *Sterk vind* og andre scenetekster av Fosse. Men masteravhandlingen er først og fremst en nærlesning av *ett* verk, *Sterk vind*. Forskningsspørsmålene blir:

Hvordan fungerer *Sterk vind* opp mot forskningen på Fosses øvrige dramatikk?

Finnes det trekk ved *Sterk vind* som forklarer hvorfor akkurat dette stykket betegnes som et scenisk dikt mens alle de andre stykkene hans betegnes som skuespill?

1.3 Metode

Nærlesning som begrep har sitt opphav i nykritikken, med dens insistering på å undersøke tekst og verk autonomt, løsrevet fra historisk kontekst, forfatterbiografier og -intensjoner og andre teksteksterne faktorer. Min lesning vil ikke være strengt nykritisk, og det er heller ikke Fosse-forskningen, som både finner forbindelser til dramahistorien, til forfatterens religiøse erfaringer, til landskapet på Vestlandet, til forfatterens filosofiske og litteraturteoretiske interesser og orientering og også til vår samtid som menneskelig vilkår. Jeg har likevel gjort et forsøk på å nærlese *Sterk vind* så autonomt som jeg har funnet det hensiktsmessig. Det er den skrevne teksten som er under lupen.

De metodebøkene jeg har anvendt i analysearbeidet er Frode Helland og Lisbeth Pettersen Wærps *Å lese drama. Innføring i teori og analyse* (2011) og *Litterær analyse. En innføring* (2012) av Andersen, Mose og Norheim. I tillegg har Drude von der Fehr og Jorunn Hareides *Tendensar i moderne norsk dramatikk* (2004) gode metodiske eksempler på hvordan man kan kombinere analyseverktøy fra både litteratur- og teatervitenskap i analysearbeidet. De inviterer til å bryte mer med de tradisjonelle faggrensene mellom litteratur- og teatervitenskapen. I arbeid med Fosses tekster er dette relevant, blant annet fordi dramatikken hans har mange lyriske kvaliteter.

1.4 Oppgavens struktur

Min forskning i denne oppgaven vil være å forsøke å undersøke *Sterk vind* gjennom metoden nærlesning og i dialog med tidligere forskning. I kapittel tre gjennomgår jeg tre ulike retninger innen Fosse-forskningen: den postdramatiske, den postfenomenologiske og de poetisk-lyriske lesningene av Fosses dramatikk. I forskningskapittelet kan flere av arbeidene jeg omtaler også kalles teorier, som for eksempel det som omhandler postfenomenologisk effektdramatikk, postantropologisk dramatikk og polyvokal dramatikk. Kapittel fire, analyse- eller nærlesningskapittelet, har jeg delt i to. Den første delen knyttes til det sceniske og den andre til det lyrisk-poetiske. Inndelingen tar utgangspunkt i dramaets undertittel *scenisk dikt*: hvor og hvordan er stykket scenisk og hvor og hvordan er det dikt? Og, ettersom stykket har en annen sjangerbetegnelse enn alle de andre Fosse-stykkene: hvor og hvordan stikker det seg ut?

Etter gjennomgangen og sammenfatningen av forskningslitteraturen i kapittel tre og nærlesningen av *Sterk vind* i kapittel fire, vil jeg foreta en avsluttende refleksjon og svare på problemstillingen i det siste kapittelet; kapittel fem.

2.0 Jon Fosse

Jon Fosse debuterte i 1983 med romanen *Raudt, svart* og drøyt ti år senere debuterte han som dramatiker med *Og aldri skal vi skiljast* (1994). Det grundigste og mest omfattende verket om Jon Fosse er Cecilie Seiness' *Jon Fosse: poet på Guds jord* (2009). Seiness skriver:

Fosse vert støtt framstilt som uvanleg taus, som ein av desse nynorskdiktarane, desse tenkjande, skrivande gubbane som held seg for seg sjølve, på fjellet eller ved havet, og held kjeft. Den same myten finst om Olav H.Hauge. Men Hauge skal ha snakka og snakka dei gongene Fosse møtte han. Det same gjer Fosse. Han må berre koma i gang, så kan han snakka i timevis. Han stiller alltid svartkledd med briller i snor kring halsen. Alltid presis, alltid som ein levande del av den litteraturen han skriv.

«No er det slik at alle gode forfattarar har sin eigen skriftlege rytme, det går faktisk an, i nokre tilfelle, å kjenne igjen, sjå igjen, ein persons bevegelsar, hans rytmar, i det levande livet, i dei skriftlege rytmane hans. Det er eit underleg fenomen,» skreiv Fosse i Vindaugget i 1989. Og visst er det underleg. Fosse snakkar som han skriv, han rører seg som han skriv, han er som han skriv. Når ein ser han koma, ser han gå, høyrer han snakka, er det då heilt sjølvstøtt at han skriv som han skriv. (Seiness, 2009, s.11-12).

Fosses skuespill har blitt betegnet som, i tillegg til poetisk drama, «realistiske, psykologiske, absurde, allegoriske, symbolistiske, mystiske og religiøse» (Figueiredo, 2014, s.453). Selv kaller Fosse dette siste stykket ikke skuespill, som all tidligere dramatik han har skrevet, men et scenisk dikt.

Alle står på skuldrene til noen og inngår i ulike former for sammenhenger og tradisjoner, om de er aldri så nyskapende. Fosse er en nyskapende dramatiker, han har påvirket teatret, men han har også blitt påvirket. Ivo de Figueiredo, som har skrevet det store verket om norsk scenedramatik fra Ibsen til Fosse, *ord/kjøtt. Norsk scenedramatik 1890-2000* (2014), mener der at Fosse er «en tilbakeskuende fornyer av det europeiske drama» (s.457) og peker som flere andre på innflytelsen fra blant annet Samuel Beckett, Harold Pinter, Anton Tsjekhov, Henrik Ibsen, August Strindberg og Maurice Maeterlinck (s.457-458). Som vestlending og målmann står han dessuten i gjeld til den nynorske litteraturtradisjonen.

Jon Fosse er også litteraturviter og har skrevet om sitt syn på språk, litteratur og skrivekunsten i essaysamlingene *Frå telling via showing til writing* (1989) og *Gnostiske essay* (1999b). *Når ein engel går gjennom scenen og andre essay* (2014a) er et redigert utvalg av disse to essaysamlingene.

I essayet *Omgrep, generalisering, kunst* i samlingen *Gnostiske essays*, skriver Fosse:

Forfatterskapet mitt har fått ord på seg for å vere prega av ei sterk litteraturteoretisk interesse. Det er sant og det er ikkje sant, for eg vil påstå at eg er den personen eg kjenner til som er mest skeptisk til teori (...) Eg er berre opptatt av teori fordi eg ønskjer å komme meg bort frå dei teoretiske avgrensningane av livet og litteraturen'. (Fosse, 1999b, s.62)

Dette ønsket om å komme bort fra livets og litteraturens avgrensninger er imidlertid i aller høyeste grad også en teoretisk posisjon. Det er kanskje nettopp den posisjonen som gjør Jon Fosses litteratur så interessant. Han har et ambisiøst prosjekt.

3.0 Fosse-forskningen

Fosse har på mange måter oppnådd status som en forfatterens forfatter; en forfatter som skriver litteratur av spesielt høy kvalitet, - og dermed har han kanskje også, i større grad enn mange andre samtidige forfattere, vekket litteraturforskernes interesse. Men hvordan leser de Jon Fosse? Har det utviklet seg en felles konsensus i det litterære forskningsmiljøet – eller er lesemåtene og innfallsvinklene sprikende og motsetningsfylte? I det følgende vil jeg peke på noen ulike retninger, perspektiver og posisjoner innen den skandinaviske og engelskspråklige forskningen på Fosses dramatik.

Fosse-forskningen er stor og mangfoldig, og det er ikke lett å få øye på tydelige posisjoner eller skillelinjer, men jeg mener tre hovedretninger kan identifiseres, 1) den postdramatiske etter Hans-Thies Lehmann, 2) den postfenomenologiske etter Niels Lehman og 3) den poetisk-lyriske lesningen. I det videre vil jeg gjøre rede for hvordan disse kan sies å danne de tre hovedretningene innen Fosse-forskningen akkurat nå.

3.1 Postdramatisk teater

Hans-Thies Lehmanns teorier om det postdramatiske teateret og dets brudd med de klassiske teaterkonvensjonene har inntatt en sentral posisjon innen teatervitenskapen etter utgivelsen av *Postdramatic Theatre* i 1999. Fosse-forskningen forholder seg også til Lehmann og anvender hans tenkning i utforskningen av Fosses dramatik. Det postdramatiske teateret kjennetegnes av radikale formmessige og dramaturgiske endringer, men knyttes også, som postmodernismen, til en moderne livsfølelse.

Hans Thies Lehmann har spilt en svært viktig rolle innen teatervitenskapen og med boken *Postdramatic Theatre* (1999) gjorde han rede for og innførte begrepet postdramatisk teater som en betegnelse på tendensene i samtidsdramatikken. Disse tendensene dreide seg blant annet om en sidestilling av alle de ulike teaterkomponentene, deriblant teksten, og en avvisning av den konvensjonelle dramatiske regelpoetikken som kjennetegnet det klassiske drama og arven etter Aristoteles. Helland og Wærp (2020) definerer det postdramatiske slik: «Begrepet postdramatisk beskriver en teaterpraksis som ikke lenger er orientert mot fabelens etterlikning av handling, med dramatiske personer preget av indre motivasjon, dybde eller sammenheng, hvor tiden er ordnet som kronologi og rommet framstår som fysisk gjenkjennelig.» (s.50).

Det postdramatiske teateret er med andre ord et brudd med det mimetiske idealet og den narrative fabelkomposisjonen. Lehmann skisserte elleve ulike tendenser som han mente å finne i samtidens postdramatiske teater:

1. Parataxis/non-hierarchy
2. Simultaneity
3. Play with density of signs
4. Plethora
5. Musicalization
6. Scenography/visual dramaturgy
7. Warmth and coldness
8. Physicality
9. "Concrete theatre"
10. Irruption of the real
11. Event/Situation

(H.T.Lehmann, 2006, s. 86-107)

Denne postdramatiske vendingen på scenekunstheltet innebar en tendens i retning av et mer teatralt og mindre mimetisk teater. I norsk teatersammenheng trekker Helland og Wærp (2020) frem Lene Therese Teigen, Finn Iunker og Arne Lygre som representanter for det postdramatiske teateret. Men de peker også på noen postdramatiske trekk hos Fosse:

Fosse passer i mange stykker godt til definisjonen på en postdramatisk teaterdiker. Men man vil ikke finne det omtalte opprøret mot tekstens autoritet i skuespillene hans, selv om de også er preget av stor åpenhet. I hans dramatik møter vi fortsatt dramatiske personer – i en viss forstand abstrahert til «Mannen», «Kvinna», «Jenta» osv. – med klart definerte stemmer, selv om vi ikke lenger befinner oss innenfor en psykologisk realisme. I flere av hans dramaer er stedet nokså abstrakt mens tiden kan fremstå som ikke-kronologisk eller med abrupte skifter mellom ulike tidsplan, som i *Draum om hausten* (1999). Han forener det absurde teaterets dyrking av meningstomheten, med en nesten metafysisk lengsel etter dyp mening – i en dramaform som er lyrisk i sin utnyttelse av språkets rytmer og gjentakelser. (Helland&Wærp, 2020, s. 51-52).

Det siste, rytmen og gjentakelsene, kan tjene som eksempel på det Lehmann kaller ‘musicalization’ og flere har tatt til orde for musikaliteten i Fosses språk selv om Lehmanns begrep også vil omfatte helt konkret bruk av musikk i fremføring på scene.² Rytmen og gjentakelsene i Fosses dramatiske språk resonnerer med Lehmanns påstand om at det foregår en musikalisering i det postdramatiske teateret. Den samme språklige kvaliteten kan kobles til Lehmanns tredje punkt: ‘density with signs’. I Cecilie Løveids dramatik gir dette gjenklang i form av hennes voldsomme tegntetthet. I Fosses tilfelle er det stikk motsatt en sparsomhet med tegn. Fosse-forskningen vier hans stiliserte, gjentakende, minimalistisk-poetiske språk stor oppmerksomhet, og tegnspeilet knyttes også til dekonstruksjonen slik Derrida formulerte den. Lehmann kommenterer *effekten* av dette tegnspeilet: «The play with the density of signs, aims to provoke the spectator’s own imagination to become active on the basis of little raw material to work with” (H.T.Lehmann, 2006, s.90). Det gir gjenklang i begrepet effekt-dramatik som ofte anvendes som betegnelse på Fosses dramatik. Det sparsomme «råmateriale» og åpenheten i tekstene kjennetegnes også av de minimale sidetekstene som også forsterker tegnreduksjonen ytterligere gjennom alle pausehenviingene.

² I oppføringen av *Sterk vind* på Nationaltheateret høsten 2021 i Johannes Holmens Dahls regi, var det plassert en platespiller på scenen, som eneste rekvisitt, uten at denne er nevnt i teksten.

Måten Fosses stykker rommer mening og meningsløshet diskuteres i ulike deler av Fosseforskningen, men i sammenheng med Lehmanns elleve punkter om det postdramatiske teateret, kan det meningsløse og meningsfylte kobles til varme/kulde-dikotomien:

For someone who expects the representation of a human – in the sense of psychological – world of experience, it can manifest a *coldness* that is hard to bear. It is especially alienating because in the theatre we are dealing not just with visual processes but with human bodies and their warmth, with which the perceiving imagination cannot avoid associating human experiences. (H.T.Lehmann, 2006, s.95).

Selv om Lehmann her skjeler til de varme kroppene på scenen, vil den samme virkningen kunne tre inn i lesningen når forventningene om det psykologiske mennesket, slik vi kjenner det gjennom egne erfaringer, ikke blir innfridd. Meningsløsheten, eller meningsoppløsningen, kan skape en slik kuldeeffekt.

Scenetekstens betydning blir redusert og sidestilt i en ikke-hierarkisk dramaturgi i det postdramatiske teateret. I Fosses scenetekster skjer ikke dette. Tvert imot gjenreiser han tekstens betydning. Fosse er opptatt av at alle hans stykker også skal utgis i bokform. I flere av stykkene er dessuten stedene, husene og rommene, realistiske virkelighetsrepresentasjoner. På den annen side er det flere postdramatiske trekk ved Fosses dramatik, som for eksempel flytende tidsplan og karakterer som fordobles, altså former for dramaturgisk simultanitet. Samtidig har det meldt seg behov for å finne andre begreper og teorier i utforskningen av Fosses dramatiske forfatterskap. En annen Lehmann betegner Fosses dramatik som postfenomenologisk effektdramatik.

3.2 Postfenomenologisk effektdramatik

Den danske litteraturprofessoren Niels Lehmann utvikler det fenomenologiske perspektivet mot en *postfenomenologisk* estetikk ut fra Fosses dramatik. I artikkelen *Postfenomenologisk effektdramatik* (N.Lehmann, 2004) anvender han Alain Robbe-Grillet's fenomenologiske romanpoetikk, Richard Rorty's pragmatisme og Niklas Luhmann's konstruktivisme som utgangspunkt for å definere en ny postfenomenologisk estetikk. Denne nye estetikken

anvender han i lesningen av Fosses *Nokon kjem til å komme* (1996) og Marguerite Duras' *Savannah Bay* (1982) (N.Lehmann, 2004). Det fenomenologiske aspektet knytter han til forsøket på å skildre fenomenene som de er - og å unngå forklaringer av det slaget vi for eksempel finner i det psykologisk-realistiske drama. Også epistemologiens sannhetssøken bør unngås ifølge Lehmann. Lehmann lener seg til Rortys pragmatisme og teorier om sterk og svak tekstualisme: «Sterk tekstualisme er ein gjennomført pragmatisme som oppfordrar oss til å vurdere kva vi får ut av menneskelege meiningsdanningar, framfor å uroe oss for om ei vitskapleg utsegn, ein filosofisk konstruksjon eller eit kunstverk uttrykkjer sanninga» (N.Lehmann, 2004, s.46)

Det dreier seg med andre ord om en føring på resepsjonen, med hvilken innstilling og forventning man møter teksten med; fenomenologiens fordomsfrie ideal og pragmatismens vidåpne holdning blottet for epistemologisk sannhetssøken.

I Niklas Luhmanns konstruktivisme mener Niels Lehmann å finne en åpning for en mer retorisk forståelse av det han omtaler som skildringer, i motsetning til forklaringer. I lesningen av *Nokon kjem til å komme* mener Lehmann å finne en utpreget stillferdig konstruktivisme i form av en distansert, implisitt forteller som tilkjennegir seg gjennom skildringene, gjentakelsene og det han kaller tvilsmål – og alt dette skaper en særegen effekt som han sammenlikner med den virkningen som dogmefilmer skaper med håndholdte kameraer. Lehmann mener dette skaper en umiddelbarhetseffekt som forsterker innlevingspatosen i stykket (s.89). Det er den retoriske *virkingen* snarere enn epistemologiens erkjennelsessøken som den nye dramatikken generelt, og Fosses spesielt, inviterer til, ifølge Lehmann.

Selv skriver Fosse i essayet *Dramatisk innsikt* at et godt stykke, for ham, ikke «kan vera skrive med politisk eller moralsk, eller i vid tyding engasjert, overstyring frå ein meinande dramatikars debatterande vilje» (Fosse, 2014b, s.97-98). Slik sett gir han Niels Lehmann rett i beskrivelsen av en distansert fortellerinstans. Lehmann skriver om karakterene og den ikke-menende fortellerinstansen i *Nokon kjem til å komme* og *Savannah Bay*: «Blikket på karakterane er stort sett (men altså nettopp berre stort sett) nøytralt. Vi har såleis ikkje å gjere med tekstar som berre forskyv anagnosis til lesaren. Fordi forfattarane har valt å la det bli med å skildre handlingane til figurane, i staden for på psykoanalytisk vis å trengje ned i det indre driftslivet deira, må vi leve med at forklaringane rett og slett ikkje kjem. Fraværet av forklaringer er en konsekvens av den distanserte ikke-menende fortellerinstansen.

Kristian Lykkeslet Strømskag justerer Niels Lehmanns begrep postfenomenologisk dramaturgi i masteravhandlingen *En postfenomenologisk dramaturgi: en nærlesning av Jon Fosses Nokon kjem til å komme* (2005) før han viser hvordan Fosses dramatikkk kan tjene som forbilde for en slik dramaturgi. Han anser altså den postfenomenologiske estetikken som en fruktbar posisjon i arbeid med Fosses dramatikkk, men han formulerer noen innvendinger til Lehmanns argumentasjon. Disse dreier seg om subjektivitet og meningsvilkår. Han kritiserer Lehmanns analyse av *Nokon kjem til å komme* og mener den er springende, som om han mer enn å møte teksten med den innstillingen han selv tar til orde for, forsøker å tilpasse lesningen til egen teori, slik jeg forstår Strømskag:

Hele Lehmanns argumentasjonen synes avhengig av en påstand om at menneskets meninger i sitt ytterste kun er distinksjoner og verdsett. Og med den påstanden forkaster han så hele epistemologien. Denne operasjonen virker noe enkel. Jeg kan ikke skjønne hvor han i sin teoretiske gjennomgang har lagt grunnlaget for en slik vending. Selv om jeg klarer å følge han i hans ambisjoner om å bli kvitt epistemologien i kunsten og erstatte den med en kalkulerende retorikk, blir jeg ikke overbevist i konklusjonen. (Strømskag, 2005, s.14)

Å gå inn i denne diskusjonen krever mer filosofisk kompetanse enn jeg har, men jeg mener det er på sin plass å nevne Strømskags innvendinger, ettersom jeg vil benytte hans bidrag og begreper om den postfenomenologiske dramaturgien herfra. Han argumenterer for at ny dramatikkk tilbyr mening på en annen måte, - og dette får igjen følger for persepsjonen:

Et av hovedpoengene med den revitaliserte dramaturgien er å overskride en åpen/lukket-motsetning, kjennetegnet av en enten/eller-logikk, som jeg påstår har vokst frem i vår vestlige dramatradsisjon. Jeg kommer til å hevde at i nyere dramatikkk kan en oppløsende og en restaurerende bevegelse fungere side om side innenfor det samme verket. Og i forlengelsen av dette vil jeg påstå at ny dramatikkk igjen, til tross for at den på den ene siden jobber mot oppløsning, på den andre siden tilbyr mening. Denne meningen skapes i dramaet og i møte med leserne. (Strømskag, 2005, s.8).

Han kobler den oppløsende tendensen i dramatikken til oppløsning i samfunnet for øvrig; en tanke som Szondi gjorde rede for allerede i 1956 i *Theorie des modernen Dramas*. Det moderne samfunnet skapte behov for å tematisere moderne problemer i dramatikken og det nye, moderne innholdet skapte et press på de gamle, tradisjonelle formene fra det aristoteliske

dramaideal. Strømskag tar tak i Szondis begrepstriade *nåtidig interpersonal handlingsgang* (som betegnet det klassiske drama) og lanserer en ny begrepstriade til anvendelse på den postfenomenologiske dramatikken: *fortidig intrapersonal ikkehandling*. (Strømskag, 2005, s. 31). I nærlesningen av *Nokon kjem til å komme* argumenterer han for at det temporale, det intrapersonale og ikkehandlingen både tematiseres som innhold og virker som form: «Tematikken går over fra å være tematisk styrende til å bli formalt styrende i det den blir uttrykt i gjentatte formale kategorier, eksemplifisert i repetisjonene.» (Strømskag, 2005, s.55). Her støtter han seg til Lars Sætre, professor i allmenn litteraturvitenskap og forfatter av en rekke artikler om Jon Fosses forfatterskap:

[...] kvar gong dramaet arbeider i retning av å opne for motiverande og forankrande samanhengar i fortida *for* nåtid og framtid, blir desse potensielle eksistenssamanhengane støtt brotne. Vi får difor samstundes kjensla av å bli ståande att med umenneskelege, ikkje-fenomenale repetisjonsstrukturar, som ikkje evnar å løyse mellom-menneskelege kriser og problem ved motivert inngripande handling av korkje karakter eller dramatar i eit eksistensielt, meningsfullt rom. Repetisjonsstrukturane er difor ambivalente. Dei er paradoksale eller «ironiske» figurar. [...] Denne «formingsviljen» representerer eit vesentleg subjektivt utsyn, ei vinkling, som arbeider heilande og forsonande overfor eit forsoningslaust univers. Slik har dramaet ei skjør meining og dannar ein samanheng. Det gir ein gjenopprettande impuls (Sætre, 2001, s.162). (Strømskag, 2005, s.72).

Strømskag kobler «blikket og subjektets rettethet» (s.59) til den postfenomenologiske dramaturgien. Fordi beskrivelsene foregår på overflaten, dreier det seg om en postfenomenologi snarere enn en fenomenologi som setter seg fore å forklare, slik Niels Lehmann presiserer. Hans postfenomenologiske begrep forutsetter, og legger som premiss, hans forståelse av fenomenologien. Leif Zern, svensk teaterkritiker og forfatter av *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatik* (2005) anvender betegnelsen fenomenolog om Fosse og begrunner det nettopp med fravær av forklaring: «Det biletet som tidlegare er teikna av Fosse som mystikar og gnostikar, må kompletterast med ein tredje påstand: Fosse er fenomenolog. Nøyaktig i kva form er ikkje heilt lett å fastslå», skriver Leif Zern (Zern, 2005, s.121). Han begrunner likevel denne tredje fenomenologiske veien med blant annet fraværet av tolkninger og psykologiske årsaksforklaringer, med det ikke-hierarkiske persongalleriet og med hvordan karakterer og gjenstander skildres og trer frem uten å tolkes eller dømmes (s.121).

Postfenomenologisk effekt-dramatikk, slik den er formulert av Niels Lehmann og videreutviklet av Kristian Lykkeslet Strømskag, tilbyr en løsning på det dramaturgiske problemet som Szondi utpekte; moderne tematikk utfordret de tradisjonelle formene i det klassiske teateret. Strømskag foreslår å erstatte den nåtidige, interpersonale handlingen med fortidig intrapersonal ikkehandling. Begrepene egner seg til å utforske Fosses omgang med flytende tidsplan, eksistensielle og psykologiske erfaringer og livsbetingelser og den handlingsfattige dramatikken, ytre sett, som også betegnes som tilstands-dramatikk. Strømskag viser, med støtte i Lars Sætres forskning, hvordan tematisk innhold blir til form gjennom Fosses dramatiske språk og spesielt gjentakelsene. Hadle Oftedal Andersen, professor i nordisk litteratur, påpeker også i sin bok *Ikkje for ingenting: Jon Fosses dramatikk* (2004) at meningstap og meningsdanning opptrer side om side i Fosses dramatikk. Mens meningen vokser ut av det meningsløse hos Ibsen, lener de seg mot hverandre hos Fosse, skriver han:

Fordi eg oppfattar det slik at tanken om meiningsløysa og meininga lener seg opp mot kvarandre går gjennom alt Fosse har skrive. Derfor er det naturleg, slik eg ser det, at han peikar mot Ibsen. For Ibsen lar òg meininga veksa ut av det meiningslause. Det er mellom anna derfor han blir rekna som ein av pionerane innanfor forståinga av det umedvitne. (Oftedal Andersen, 2004, s.18-19).

Både Lehmann og Strømskag foretar også en avgrensning til det postmoderne fordi den nye dramaturgien eller den postfenomenologiske effekt-dramatikken i motsetning til postmodernismen tilbyr mening, ikke som noen endelig epistemologisk sannhet, men som en utsatt mening (og her skjeler de til Derrida og dekonstruksjonen), et spill med, eller i, språket, som en evig jakt på, og et håp om, mening.

Drude von der Fehr, professor emerita i allmenn litteraturvitenskap, har skrevet en rekke artikler og bøker om Fosses dramatikk. I *Tendensar i moderne norsk dramatikk* (2004) beskriver hun i artikkelen *Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov* Fosses dramatikk som postantropologisk teater. Hun argumenterer for at det postantropologiske teatret forsøker å besvare det spørsmålet som den filosofiske antropologien stiller, nemlig 'hva er mennesket?' (Fehr, 2004, s.316). Hun gir Niels Lehmann rett i at Fosses dramatikk motsetter seg det epistemologiske erkjennelsesbehovet som tidligere dramatikk ivaretok, men hun velger en annen vei enn Lehmann, - og hennes vei går tilbake til Nietzsches tragediepoetikk. *Tragediens fødsel* utkom i 1872. Verket dreier seg både om hvordan den greske tragedien ble til og om hvordan kulturens – altså Nietzsches samtidskultur – forfalt –

og det tragiske knyttet til dette, slik Nietzsche oppfattet det. Det dionysiske ble forsømt til fordel for det appollinske, mente han. Det som Von der Fehr tar tak i fra Nietzsche er hans tanker om individualiserte karakterer og individuell subjektivitet som hinder for god dramatik. Von der Fehr forklarer at «Det individualiseringen stenger for hos Nietzsche er sammenhengen mellom mennesket og universelle, psykiske krefter» (s. 315). Denne sammenhengen mener hun å finne i Fosses dramatik, nettopp på grunn av de avindividualiserte karakterene. Hun peker på den simultane tiden og de avindividualiserte karakterene i *Dødsvariasjoner* (2002) og viser hvordan Fosse der evner å tematisere tid på et universelt og eksistensielt plan som kan svare på den antropologiske filosofiens spørsmål om hva et menneske er. «Gjennom sin rytmiske gjentakelse får disse eksistensielle mønstrene en rituell karakter som bringer oss tilbake til et dionysisk teater i Nietzsches ånd» skriver hun (s.316).

Hun gir Lehmann rett i at Fosses drama er *effektdrama*, fordi denne teaterformen kan påvirke tilskuerne på et eksistensielt plan:

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. Riten aktualiserer eksistensen for den enkelte, samtidig som den, som i gresk drama, øker fellesskapsfølelsen mellom mennesker. (Von der Fehr, 2004, s. 319).

I boken *Dramatik og metafysikk* (2021) foretar hun en lesning av Fosses dramatiske tekster ved hjelp av Hannah Arendts filosofi, som hun fremholder som en fruktbar nøkkel for å forstå «metafysikken i Fosses dramatik» (Fehr, 2021, s. 9). Hele Fosses dramatiske forfatterskap handler om menneskets livsvilkår, mener von der Fehr: «Jeg har kommet til at bare når man stiller helt grunnleggende spørsmål til tekstene – spørsmål som det primært er filosofien som stiller – kan man få svar på hva de egentlig handler om» (s.7). Det finnes en tendens til å lene seg til andre fagfelt i tillegg til det litterære i Fosse-forskningen: religion, metafysikk, filosofi og psykologi. Når Drude von der Fehr anvender Arendts filosofi i lesningen av Fosse, benytter hun Arendts begreper om menneskets livsvilkår, om det aktive og det kontemplative livet. Det aktive livet deler Arendt inn i henholdsvis arbeid, fremstilling og handling. Mens *arbeidet* er knyttet til gjentakende praktiske gjøremål og *fremstilling* knytter seg til gjenstander og praktiske livsbetingelser, utgjør *handling* individenes ulike bidrag til den fellesmenneskelige verden, men handlingen er likevel ikke individuell, men intersubjektiv;

den skjer mellom og blant menneskene. Drude von der Fehr argumenterer for at disse ulike livsbetingelsene er truet eller mangler i Fosse-karakterenes tilværelse; den sultne gutten i *Namnet* (1995) får aldri mat (det representerer *arbeid* som forsømmes), huset i *Nokon kjem til å komme* (1996) truer paret med all sin fortid (tissepotta blir en *fremstilling*) og når kvinna åpner døra for naboen, foretar hun en *handling* som truer kjærlighetsforholdet. Slik blir det eksistensielle i Fosse-dramatikken tydeliggjort. Mens det psykologisk-realistiske Ibsen-dramaet innfrir et krav om årsaksforklaring, forklares Fosse-karakterenes tilværelse ut fra (manglende) livsbetingelser som er intersubjektive og avindividualiserte. Von der Fehr skriver:

Husets værharde plassering skulle antyde at det er den ytre verden som primært er truende for mennesker, men slik er det ikke i *Nokon kjem til å komme*. Trusselen mot menneskelivet ligger allerede latent i psykologien og i mennesket selv. Huset kan ikke beskytte mot den faren som ligger i menneskets indre. Huset kan heller ikke beskytte mennesket mot døden. Døden bor allerede i mennesket. Det huset gjør er å gjeninnsette mennesket i tiden og vekke angsten for stagnasjon og død, men det gjeninnsetter også muligheten for den friheten som ligger i det intersubjektive. (Fehr, 2021, s. 23)

Begrepet intersubjektivitet rommer i større grad relasjonene sammenliknet med det intrapersonale som Strømskag introduserer, men subjektiviteten og de universelle menneskelige erfaringene fanges opp i både det postfenomenologiske og det postantropologiske.

3.3 Scenisk poesi

Szofia Domsa trekker inn teori på tvers av de litterære sjangrene og utforsker lyriske og poetiske trekk i *Eg er vinden* (2008) i avhandlingen «*Og det er ikkje vits i å seie noko*» - om Jon Fosses «*Eg er vinden*» (Domsa, 2018) og i Fosses tidlige dramatikk i doktorgradsavhandlingen *Vakkert, stygt og sårt. Om Jon Fosses tidlige dramatikk* (2009)

Fosse benevner scenetekstene sine som skodespel, stykke, monolog og dialog, med ett unntak: *Sterk vind*, med sjangerbetegnelsen scenisk dikt. Da skulle man tro at stykket skiller seg ut fra

de andre dramatiske stykkene hans, men det er utvilsomt et gjenkjennelig Fosse-stykke. At det betegnes som et scenisk dikt kan forstås som en tekstens oppmuntring til lesere og publikum; les meg som et dikt. Det skaper en poetisk innstilling. Ibsen gjorde det samme med *Brand* og *Peer Gynt*; der er undertitlene *dramatiske dikt*.

Fosses stykker har imidlertid blitt omtalt og utforsket som poetiske og lyriske helt fra hans første stykke. Ivo de Figueiredo, forfatter av boken *ord/kjøtt. Norsk scenedramatikk 1890-2000* (2014), påpeker en poetisk utvikling gjennom Fosses dramatiske forfatterskap: «Draum om hausten er det første skuespillet der Fosse bruker fraværet av akter og sceneinndelinger som et tydelig grep, eller mer presist: Som et skritt på utviklingen mot et særegent poetisk drama» (Figueiredo, 2014, s.436). Gir forskningen ham belegg i denne påstanden? Ikke på den måten at det foreligger noen konsensus om at stykkene hans har beveget seg jevnt og trutt i retning av 'et særegent poetisk drama', men at de har poetiske trekk og kvaliteter, i større eller mindre grad, det er ikke kontroversielt.

Fosses dramatik er versdramatik. Linjeavslutningene, pausene, gjentakelsene, rytmen, musikaliteten og det poetiske språket skaper et lyrisk uttrykk. Zsofia Domsa mener at Fosse i *Eg er vinden* beveger seg «ut av teatret og inn i et grenseland mellom tanke og handling; den manifesterer en ekstremt fysisk tilstedeværelse der elementer fra Fosses diktning kommer tydeligere frem» (Domsa, 2018, s.103). De dramatiske bruddene med det klassiske drama er med andre ord så radikale at hun stiller spørsmål ved om stykkene hans lenger er teater. Er det like mye lyrikk? Men da hun skrev sin doktorgradsavhandling i 2009, mente hun at det først og fremst var hans to første stykker, *Nokon kjem til å komme* og *Og aldri skal vi skiljast*, som utmerket seg i en poetisk retning:

[...] begge tekstene er nemlig preget av en framtrepende lyrisk karakter som skiller dem fra de senere stykkene: den suggestive repetisjonen fører til at tekstene overskrider hverdagsspråkets enkelhet og får en lyrisk flyt. Med andre ord kan vi si at begge stykkene er skrevet i grenselandet mellom litteratur og teater. (Domsa, 2009, s.40)

Hennes avhandling er en grundig analyse av Fosses dramatiske forfatterskap med hensyn til teatralitet og litteraritet, - og Fosses utforskning av dramatikens mulighet i spennet mellom disse. Litterariteten knytter seg ikke nødvendigvis til det poetiske eller lyriske, det kan like gjerne dreie seg om episke trekk som fungerer mer litterært enn dramatisk.

Domsa finner et poetisk billedspråk med lyriske konstellasjoner i Fosses dramatik, - og mener at han skiller seg ut på denne måten fra annen samtidig dramatik som hun mener preges av en 'dramatisk hverdagstale'. Hun knytter det lyriske hos Fosse til tilstandsdratikken; det at det er så sparsommelig med dramatisk handling. Det handlingsfattige, dramatisk sett, i Fosses stykker, mener Domsa, bidrar til en form for 'lyrisk sjangeroverskridelse' som potensielt sett kan stå i veien for det dramatiske, men hun mener at det likevel ikke gjør det fordi tekstene hans «alltid inneholder 'nok' av spenningspunkter, menneskelige relasjoner og situasjoner som er nødvendig for at teateret skal kunne bygge dynamikk rundt dem i tid og rom» (s.194-195). Men nettopp i dynamikken i Fosses omgang med det tidlige og romlige, og handlingsgangen, beveger dratikken seg mot et eksistensielt nullpunkt som får Domsa til å stille spørsmål ved om Fosse er i ferd med å nærmest skrive seg ut av dratikken som sjanger eller om han er i ferd med å søke «et nytt teateruttrykk hvor grenseoppgangen mellom det dramatiske og det lyriske blir utvisket» (s.109).

I artikkelen *Og det er ikkje vits i å seie noko* (2018) undersøker hun «poetiske innslag som effektmidler» i stykket *Eg er vinden*. (Domsa, 2018, s.103). Ett eksempel på slike poetiske innslag er metaforer for eksistensielle tilstander, som vinden, som opptrer som døden og den døde (s.110). I den aller siste replikken i *Eg er vinden* (2008) sier Den eine: «No er eg borte / No er eg borte med vinden / Eg er vinden» (Fosse, 2019, s.513).

Et annet poetisk innslag, mener Domsa, er utviskingen av grensen mellom samtale og enetale og fraværet av entydig mening:

Grensen mellom samtale og enetale utviskes og underbygger også denne tendensen som ikke bare forutsetter en postdramatisk tolkning fremfor den klassiske dramatiske tradisjonen, men i fraværet av en entydig mening inviterer til en lesning av stykket som poesi. «Diktet blir dermed en annen type erkjennelsesform og henvendelse enn romanen eller dramaet, fordi det – foruten sine formelle sætrekk – har en tendens til å nærme seg det utsagte, det utsigelige og gåten» (Janss og Refsum 2013: 83). (Domsa, 2018, s.110).

Hun knytter dermed det erkjennelsesteoretiske til lyrikksjangeren i stedet for, som Lehmann, å løse det med en ny form for dramaturgi. Hun påstår sågar at stykket må forstås og leses som et dikt og oppfordrer på den måten til en helt bestemt persepsjon. Det er interessant fordi det i grunnen er et innspill til en diskusjon om sjangerforventningene:

Handlingen foregår i språket, likevel er det ikke den episke tendensen som Peter Szondi formante det moderne teateret om, som gjør seg gjeldende i stykket, men en bevegelse mot et lyrisk ytterpunkt. Dette nye perspektivet forutsetter en forståelse av stykket som et dikt. Med Northrop Frye kan vi komme fram til at «den lyriske diktningen aktiviserer et gåtefullt forhold mellom sansbarhet og refleksjon, mellom verden og språket som ‘bilde’ av verden» (Janss og Refsum 2013: 83). (Domsa, 2018, s.114).

Handlingen foregår altså *i språket*, som har en diktfunksjon i form av å kunne aktivere refleksjoner om noe gåtefullt og usigelig. Domsa mener at det nynorske, enkle og gjentakende språket bidrar til denne lyriske effekten:

Fosses nynorske, repetitive språk er et av de mest iøynefallende av disse virkemidlene. Det er et poetisk ladet, ‘nyenkelt’ språk som sammen med den eksistensielle tematikken skaper en lyrisk sjangeroverskridelse i dramatikken. Det er denne spennende overgangen fra en dramatisk hverdagstale til et poetisk billedspråk som skaper rom for at de ontologiske spørsmålene stilles som reelle problemstillinger og ikke som patetiske klisjeer på grensen til det latterlige og det banale. (Domsa, 2009, s.7-8).

Slik knyttes form og innhold, språk og tematikk, uløselig sammen, men innenfor en sjangerrefleksjon; det er de poetiske virkemidlene, eller det poetiske vesenet, i språk, bilder og tematikk, som opprettholder en form for lyrisk alvor. Domsa påstår ikke at Fosses skuespill er dikt, men at han nærmest sprenger eller overskrider dramasjangeren med lyriske trekk, - og at stykkene hans også inviterer til en lyrisk persepsjon (Domsa, 2009, s.13).

Dikt henvender seg på en annen måte enn andre sjangre. Det er denne formen for henvendelse til noe fraværende som Jonathan Culler løfter frem som et sentralt trekk ved lyrikksjangeren i essayet *Apostrophe* (1981/2001). Det Culler gjør, er å utvikle en ny apostrofeteori som tillegger lyrikken en ritualistisk dimensjon i tillegg til den fiktive (som foregår i en fiktiv verden; litteraturens, om den aldri så mye handler om virkeligheten). Det ritualistiske knytter han til performativitet; altså performance, fremførelse; det som skjer i det leseren leser. (Eller teaterpublikummet overværer eller tar innover seg gjennom forestillingen. Performance-teorier er ikke i seg selv nytt i forskningslitteraturen om dramatik). Det som er Cullers

poeng, er at det er det rituelle ved lyrikken som gjør at et dikt kan, i fremførelsen eller lesningen, gi seg til oss og slik oppstå som noe som angår oss og vår verden mer direkte. Apostrofen, eller apostrofiske dikt, henvender seg indirekte til et du som ikke kan svare. Ifølge Culler er dette et sentralt lyrisk sjangertrekk (Heggdal, 2018, s.111). Emma Helene Heggdal forklarer blant annet dette i sin artikkel om Cullers lyrikkteori i *Nordisk Poesi, Tidsskrift for lyrikkforskning*:

Culler hevder at jo mer unaturlig kommunikasjonen fremstår – jo mer «ikke-svarende» det tiltalte er – desto mer fremstår diktet som en ren trope, et språklig konstrukt som han kaller «voice-events» eller «voicing», hvor diktet som skrift byr seg frem for leseren til å ta til seg dets stemme og la diktet «repeatedly present itself» (Culler, 2015,223). Det er dette Culler forstår som så særegent med apostrofen som figur – at den «makes its points by troping not on the meaning of a word but on the circuit of communication itself» (2015,223). Apostrofen viser frem kommunikasjonens kretsløp, den demonstrerer språkets språklighet. Sagt annerledes manifesterer apostrofen den språklige vendingen – den er figuren som vender stemmen bort – men den vendes samtidig alltid mot en mulig mottaker: leseren. (Heggdal, 2018, s. 112).

Apostrofen løser altså ordene fra deres meningsinnhold og knytter dem tettere til språket som språk, til «språkets språklighet». Denne formen for bortvendthet, eller henvendelse, retter seg mer mot leseren enn for eksempel, i vårt tilfelle, hvor det er snakk om apostrofisk språk i dramatik, mellom karakterene.

Selv har Fosse sammenliknet det å skrive med det å be. At Jon Fosses dramatik har et poetisk språk, er det bred konsensus om. Men kan det poetiske virke på andre måter enn de rent språklige? Her er Cullers lyrikkteori interessant, ikke minst fordi Fosses dramatik av flere omtales som effektdramatik, som dramatik som gjør noe med den som ser eller leser den, på en helt særegen måte. Men er det noe nytt i dét? Gjør ikke all god litteratur dette med lesere som ønsker, og åpner for, å bli rørt, beveget eller forandret?

Drude von der Fehr argumenterer for at det poetiske språket i Fosses tekster, gjennom å være nettopp poetisk språk og ikke dagligspråk, åpner for metafysisk tenkning. Med Heideggers tanker om kunstens potensiale for erkjennelse i *Kunstverkets opprinnelse* (1950), utforsker hun det poetiske språket i *Skuggar* (2007):

I kunstverket kommer sannheten til syne – det skjer i det poetiske språket. Jenta fornemmer noe som er nærværende for henne, kanskje en sannhet i menneskenes liv, men fordi hun bare har dagligspråket til rådighet, kan hun ikke formulere dette. Derimot, kunstverket sier – på sitt poetiske vis – det jenta føler er nært, men som hun ikke kan uttrykke. (Fehr, 2021, s.101).

Det poetiske språket, som karakterene ikke har tilgang til, trer altså frem i kunstverket som et eget språk, tilgjengelig for den (leseren eller tilskueren) som åpner seg for det, men altså ikke i form av dagligspråk. Slik blir det poetiske språket hos Fosse betraktet som et språk som kan utsi det som for dagligtalen er usigelig. Avra Sidiropoulou, gresk regissør, har skrevet om iscenesettelse av Ibsen og Fosse i avhandlingen *Staging Henrik Ibsen's and Jon Fosse's Mental Landscapes* (2018). Hun peker også på dette usigelige som utsies gjennom det poetiske språket, men hun knytter det til den stiliserte rytmen og hvordan det musikalske språket utløser ikke-språklige følelser:

The manipulation of rhythm creates a musical score of alternating gasps, monosyllables and silences, to the extent that it introduces «a condition of non-verbal feeling that reaches towards something from outside human discourse and lies in silences or the unspeakable. (Sidiropoulou, 2018, s.192)

Mens Sidiropoulou griper tak i det rytmiske og musikalske og Von der Fehr utforsker det poetiske språket i forhold til det hverdagslige, grep Domsa tak i blant annet metaforene og det uklare skillet mellom dialog og enetale. Alle lander sin argumentasjon i det samme perspektivet; de lyriske kvalitetene i Fosse-dramatikken inviterer til metafysisk refleksjon om eksistensielle grunnlagsspørsmål om tid, ensomhet, fødsel og død. Drude von der Fehr går grundig inn i dette i boken *Dramatikk og metafysikk. Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden* (2021). Det samme gjør Leif Zern i *Det lysande mørket* (2005): «For å forstå Fosse er det som om ein iblant kunne trenge å ta fri frå teatret» skriver han (Zern, 2005, s.12) – og viser, om ikke en metafysisk innstilling, så kanskje et slags hjertesukk som handler om at teaterteorien og dramatikkenes analyseverktøy ikke strekker til; man må *ut* av teatret for å forstå Fosse:

Det at verdien av det han skriv, har så lite med det institusjonelle teatret å gjere, er ein del av vågespelet. Eg tenkjer sjeldan på andre dramatikarar eller teatertradisjonar når eg ser tekstane hans på scenen, men dess meir på mitt eige liv, på filosofiske spørsmål og – mest påfallande av alt – på filmar eg liker.

Estetikken hans er uvanleg på teatret. «Kameraarbeidet» hans minner meg meir om filmene til blant andre Robert Bresson, Roberto Rossellini og Yasujiro Ozu.» (Zern, 2005, s.12).

Litteraturkritiker Tom Egil Hvervens *Å lese etter troen* (2022) utforsker både det metafysiske, mystiske og religiøse i Fosses forfatterskap. Han mener å finne en kritikk av den modernistiske tradisjonen som insisterer på sekularisering og vanntette skott mellom litteratur og religion i Fosses (senere) forfatterskap: «Fosses insistering på at noe «guddommelig» ligger til grunn for litterær kvalitet, for skrivingen, er en kritikk, ikke bare av hans eget tidlige forfatterskap, men av hele den modernistiske tradisjonen han står i» (Hverven, 1999, s.98). Slik rettes det metafysiske perspektivet mot selve skriveprosessen og mot holdningen til kunst.

Hverven belyser dessuten lyrikkens betydning i Fosses forfatterskap. Han mener at Fosses lyriske produksjon forgrener seg ut i de andre sjangrene han skriver: «Selv om han utgir både romaner, dramaer, dikt, kortprosa og essayliknende tekster, flyter poesien inn som del av formen, nær sagt overalt» (Hverven, 2022, s.98). I Hvervens lesning av *Septologien* (2019-2022) påstår han sågar at verket «antyder at teologiens grunnlag er poesien, litterære tekster, bygget på menneskers erfaring» (Hverven, 2022, s.151). Hverven trekker frem Friedrich Hölderlin, en poet og filosof Fosse har vært opptatt av, og spesielt Hölderlins formulering «poetisk bor / mennesket på denne jorden». Hvervens utlegninger omkring dette tar utgangspunkt i Heideggers foredrag om Hölderlin, som han mener må ha inspirert Fosse: «Fosses tanker om å ha språket som et hjem i tilværelsen, er åpenbart inspirert av Heidegger» (Hverven, 2022, s.91). Hverven gjentar mange av Zerns betraktninger om Fosses litteratur når det gjelder det gnostiske tankegodset, det poetiske språket, mystikken og det eksistensielle slik det blant annet kommer til uttrykk gjennom dikotomiene lys/mørke og liv/død.

Også Jan Inge Sørbø, professor i nynorsk skriftkultur, knytter det poetiske språket til mystikken og dette usigelige, som så mange forsøker å sette ord på i arbeid med Fosses dramatik:

Det er i første omgang ein mystikk gjennom språket, som ein dimensjon når ein skriv seg langt nok inn – eller ut. Men det knyter seg etter kvart også til meir tradisjonell religiøs språkbruk. Privat har Fosse utvikla seg frå ein ateistisk, opprørske posisjon i ungdommen, via ein språkleg mystikk og kvekardom over til katolisismen. Det er likevel ikkje det religiøse standpunktet det handlar om i lyrikken, men om å

bruka språket på ein måte som løyser det frå dei vanlege, referensielle tydingane og opnar opp for noko som språket ikkje kan formulera, berre lytta til eller antyda, som lyset i bileta til Hertervig. (Sørebø, 2018, s. 523)

3.4 Forskningen oppsummert:

Dramaforskningen dreier seg fremdeles i stor grad om å undersøke hvordan dramatikken plasserer seg i forhold til det klassiske eller det postdramatiske teater. Jon Fosses dramatikkk utfordrer imidlertid dramasjangeren og -persepsjonen, enten man setter ham opp mot den klassiske eller den postdramatiske teatertradisjonen. Den postfenomenologiske effekt-dramatikken som Lehmann og Strømskag tar til orde for, markerer et brudd med et epistemologisk kunstsyn som har dominert siden romantikken. Samtidig tar de avstand fra postmodernismens resignasjon og åpner for en ny og restaurerende *mening*. De språkfilosofiske, eksistensielle og metafysiske refleksjonene som Fosses dramatikkk inviterer til, ser ut til å skape et behov for å anlegge andre analyseverktøy, som den antropologiske filosofiens begreper, slik Drude von der Fehr demonstrerer, eller ved å henvende seg til en helt annen sjanger, nemlig lyrikken. Szofia Domsa illustrerer hvordan Fosses dramatikkk tidvis befinner seg helt i utkanten av dramasjangeren, på grensen til lyrikken. Det råder en bred konsensus om at Fosses dramatikkk har sterke lyriske trekk, men Domsa ser ut til å være blant dem som går lengst i å argumentere for at stykkene hans bør leses som dikt. Denne sjangerrefleksjonen løser lesningen av Fosses tekster på en annen måte enn for eksempel Niels Lehmann og Kristian Lykkeslet Strømskag som tar til orde for en ny dramaturgi og slik løser Fosse-lesningen innenfor teatervitenskapens rammer – om så ved å utvide rammene. Det er vanskelig å peke ut vidt forskjellige fortolkningstradisjoner innen Fosse-forskningen. Tendensen er at litteraturforskerne går ulike veier, lener seg på ulike disipliner, teorier og litterære og filosofiske tradisjoner, men at de alle ender opp ved det *egenartede* og *gåtefulle* i Fosses dramatikkk. Den spesielle *virkingen* eller *effekten* Fosses dramatikkk skaper, er det også bred enighet om. Lehmann kobler virkingen til retoriske mønstre, mens Domsa forklarer den med lyrikkens særegne måte å henvende seg på. Drude von der Fehr er kanskje den som klarest artikulere *hva slags* virkning Fosse-dramatikken skaper. I norsk sammenheng har særlig Tom Egil Hverven utmerket seg med tanke på å gå mer personlig inn i virkingen og

effekten av Fosses dramatikk. I boken *Å lese etter troen* (2022) skriver han tidvis svært personlig om egne tanker og følelser som Fosse-leser.

4.0 Innledning til nærlesningen av *Sterk vind. Eit scenisk dikt.*

Det at Fosses dramatikk blir omtalt som handlingsfattig tilstandsdramatikk betyr ikke at det ikke finnes handling. Men det er ikke noe plott som driver stykkene til Fosse fremover og derfor er det heller ingen omtale av noen spenningskurve i min nærlesning. Spenninger er det likevel: mellom det som er innenfor og det som er utenfor vinduet, mellom Kvinna og Mannen og Mannen og Den unge mannen og mellom tiden og rommet. I de følgende kapitlene skal jeg nærlese *Sterk vind* og gå inn i enkelte utvalgte temaer tilknyttet forskningen jeg har gjennomgått. Analysen er dermed paradigmatisk, ikke kronologisk, og den tar for seg stykket som tekst, ikke som iscenesatt forestilling. Opplevelsen jeg hadde da jeg så stykket oppført på Det Norske Teatret har jeg lagt til side, men den er selvsagt ikke slettet fra hukommelsen og hvor sikker kan jeg være på at ikke inntrykk fra forestillingen siver inn i analysen? Første gang jeg leste stykket var det jeg selv som lagde bildene, men etter at jeg så forestillingen ble scenen og skuespillerne med meg videre i lesningen. Jeg fortsatte å se for meg Anne Marit Jakobsen som Kvinna.

Går det an å komme til kjernen i en dramatikk som forsøker å nærme seg det usigelige og hvordan gripe tak i et effekt-drama uten å faktisk gå inn på hva slags effekt teksten hadde på meg.

Jon Fosse har i flere sammenhenger nevnt det ungarske teateruttrykket om en engel som går over scenen, blant annet i *Gnostiske essay* (2004):

Kva engel er det snakk om? Kan ein jo spørje, og skal eg prøve å seie noko om kva som skjer i dei magiske glimta, i dei privilegerte augneblinkane då eitt eller anna uforklarleg oppstår i møte mellom scene og sal, så ser det for meg ut til at enkle ord i enkle menneskelege gjerne tarvelege situasjonar, noko svært konkret, då blir så enkelt, ja så materielt, at det opphevar sin eigen materialitet og blir til ei slags brå djup ny innsikt som ikkje er omgrepsleg, men emosjonell. Ei innsikt som faktisk, innanfor

teatrets ritualitet, ikkje er individuell, men kollektiv, det oppstår eit slags sårt menneskeleg fellesskap, som lar seg merke og då er heller aldri latteren langt unna. (Fosse, 2004, s.242).

Slike epifane eller magiske øyeblikk som Fosse beskriver her lar seg vanskelig artikulere. At *en engel går gjennom scenen* er et poetisk forsøk. Det er dessuten først og fremst knyttet til teateropplevelsen av den iscenesatte teksten. Men Fosse sier noe om hva han mener skaper, eller kan skape, slike øyeblikk. Det er det enkle, det konkrete og menneskelige.

Når Fosse kaller *Sterk vind* et *scenisk dikt*, er det interessant å studere både det sceniske og det lyriske ved stykket. Analysen er derfor delt i to. Først undersøker jeg de elementene i teksten som jeg har koblet til det sceniske, som karakterene, tiden og rommet. Deretter leser jeg med et lyrisk-poetisk blikk for å se hva i teksten som eventuelt gjør den til et dikt.

Tittelen *Sterk vind* og undertittelen *Eit scenisk dikt* er en del av bokens *paratekst* og fortjener oppmerksomhet hver for seg og i forbindelse med hverandre. Kamilla Aslaksen skriver om forholdet mellom tittel og undertittel i avhandlingen *Amtmannens døtres liv. En bokhistorisk undersøkelse av Norges første moderne roman* (2019). Paratekster «har interesse fordi de fungerer som «formidlere» mellom bok og leser» skriver hun (s.208). Hun argumenterer for at titlene foruten å være «bærere av sjangermessige og tematiske betydninger» også kan sende «visse konnotative signaler» (s.209). Fordi undertittelen *Eit scenisk dikt* signaliserer på den ene siden tekst skrevet for scene og på den andre siden tekst som dikt, har jeg delt nærlesningen i to deler ut fra disse: det sceniske og det poetisk-lyriske.

4.1 *Sterk vind* og det sceniske

Ordet *scene* defineres i *Det norske akademis ordbok* som: (*forhøyet*) *gulyplan hvor skuespill, forestilling e.l. fremføres for publikum* (noab.no). Men det sceniske elementet forsvinner ikke selv om et stykke *leses* i stedet for å oppleves i teaterrommet. Per Thomas Andersen og Sten-Olof Ullström skriver om scenerommet som et fantasirom i *Litterær analyse. En innføring* (2012): «Samtidig er dette scenerommet, på samme måte som tekstverdenen i en roman, et fantasirom, et forestilt rom; en stue, en gate i Oslo, en landsby i Spania. Noen stykker foregår i ett fantasirom, de fleste skifter litt, noen skifter svært mye» (s.106).

Begrepet scenisk i stykkets undertittel forstår jeg her som både et signal om at dette er en tekst som kan fremføres på scene og som et signal om at teksten er et dikt, nærmere bestemt et *scenisk* dikt, altså en spesifisering av diktets undersjanger.

I lesningen videre vil jeg forholde meg til det sceniske som *fantasirommet* og det som foregår der, høyt oppe i kanskje fjortende etasje. Det er i dette rommet handlingen utspilles og det er her karakterene oppholder seg og monologene og dialogene utsies. Men jeg vil også undersøke tittel og undertittel som et ledd i kommunikasjonen mellom forfatter og leser, hvor blant annet undertittelen *scenisk dikt* også utgjør en form for henvendelse og oppfordring til leseren.

4.1.1 Handlingen

Handlingen i *Sterk vind* kan beskrives slik:

Sterk vind (2021): En mann kommer hjem til kona han ikke har sett på lenge, - og hennes nye, unge kjæreste. De snakker med og forbi hverandre før mannen faller eller hopper ut av vinduet og dør.

Omtrent så kortfattet kan man sammenfatte handlingen i de fleste av Fosses teaterstykker:

Og aldri skal vi skiljast (1994): En dame dekker bord og skjenker vin til seg selv og mannen som har forlatt henne for en yngre dame.

Nokon kjem til å komme (1996): Et kjærestepar ankommer huset de har kjøpt og engster seg for at noen skal komme og forstyrre tosomheten deres. Naboen kommer og forstyrrer.

Ein sommars dag (1998): En dame står og ser ut av vinduet og tenker på mannen som forsvant på havet. En venninne kommer på besøk.

Eg er vinden (2008): To menn om bord i en tenkt båt ser tilbake på livet. Den ene har tatt livet sitt ved å hoppe ut fra båten.

Hverdagslige mennesker møtes, blir sammen, får barn, svikter og bedrar hverandre, tar livet sitt eller dør på andre måter. I *Sterk vind* er det sjalusi- og trekantdramaet, med dødelig utgang, som utgjør den ytre handlingen:

Mannen har kommet hjem fra en lengre reise og finner ut at Kvinna *kanskje* har flyttet og at hun har funnet en annen; Den unge mannen. Hele stykket forløper som en dialog mellom de tre, mellom to og to – men hovedsakelig som monologer fra Mannen. Han vender seg stadig mot vinduet som åpnes mer og mer før det synker ned og blir borte – og Mannen lener seg så langt ut der vinduet var at Kvinna og Den unge mannen blir bekymret for om han vil falle ut. Han faller. Det blir mørkt. Kvinna skriker *nesten* og: «*Ein svært sterk vind høyrest lenge. Stilt*» (s.76).

Teksten er en enakter, hvilket er vanlig i moderne dramatik, men det at den tradisjonelle aktinndelingen er fjernet kan også bidra til å skape et poetisk uttrykk. Hele handlingen utspiller seg på den samme scenen gjennom hele stykket, i det samme rommet, i en leilighet høyt oppe, kanskje i fjortende etasje. Scenen er altså denne leiligheten, eller mer presist et rom i leiligheten. «Jeg kan ta en hvilken som helst tom plass og kalle det en naken scene. Alt som da skal til er å la en mann gå tvers over denne plassen mens en annen ser på, og så har vi en teaterhendelse» skrev Peter Brook (Helland & Wærp, 2020, s.137). Helland og Wærp forklarer: «Dette er åpningssetningene i boken *The Empty Space*, og Brook beskriver her det man kan kalle dramaets minimumssituasjon, bestående av de tre basale kategorier person, tid og rom» (Helland & Wærp, 2020, s.137). La oss se nærmere på hvordan disse tre kategoriene fremstilles i *Sterk vind*:

4.1.2 Karakterene

Karakterene i stykket er Mannen, Kvinna og Den unge mannen. Det finnes en fjerde karakter som er fraværende, men som omtales, og som spiller en viktig rolle i form av sitt fravær, nemlig barnet, som ikke er nevnt i rollelisten.

De navnløse karakterene kjennetegner de fleste av Fosses dramatiske stykker. Det at de er navnløse forsterker det avindividualiserte preget. Fosse har også selv gitt uttrykk for at han ikke skaper karakterer i tradisjonell forstand. I et intervju med Knut Hoem i NRK Kultur i 2001, sa han: «Eg innbiller meg at relasjonane mellom menneska er moderne. Eg lagar ikkje i første rekkje karakterar, men sensibilitetar» (Hoem, 2001). Det vitner om en dreining fra dramatiske karakterer til mer lyriske stemmer eller stemninger. Den første karakteren eller sensibiliteten som kommer til orde i *Sterk vind* er Mannen.

4.1.2.1 Karakterenes dialoger og monologer

Mannens åpningsmonolog fyller de første seksten sidene i stykket og starter slik:

MANNEN

Der er det vindauga eg plar sitja

og sjå ut gjennom

Han peikar. Pause

Og det har eg gjort

kort pause

nei ikkje veit eg i kor mange år

snøgt

men mange det er det

altfor mange

altfor altfor mange

mange mange år

Kort pause

Ved det vindauga der

Nett ved det vindauga

Kort pause

Eller kanskje er det ikkje ved det vindauga

eg har sete

ganske kort pause

eller kanskje heller stått

i alle desse år

stått eller sete der

kort pause

eller kanskje er det ved eit anna vindauga

kort pause

eg har stått eller sete og sett ut

kort pause

ved eitt eller anna vindauga

snøgt

ja slik må det vera

eg har sete

og berre sjeldan stått

ved mange ulike vindaugo

for eg har då budd så mange stader

(s.9-10)

Monologen er en lang refleksjon som setter tonen i stykket som eksposisjon og som stikker seg ut i Fosse-dramatikken både ved lengden og den eksplisitte refleksjonen. Først dreier den seg om en tilbakevending eller hjemvending; her har jeg vært før. *Mannen entrer sin egen fortid*. Deretter melder tvilen seg om hvorvidt det var her han var eller et annet sted, for han har «budd så mange stader» (s.10). Deretter utvikler monologen seg til en refleksjon om tiden og øyeblikket (som jeg vil omtale nærmere om litt). Mannen blir stående å blunke og gjenta, frenetisk, ordet *nå*. Det fremstår komisk og infantilt, som når det går opp for barn at de kan si *NÅ!* også stemmer det bare akkurat den korte tiden det tar å si *nå* før det blir fortid og et nytt *NÅ!* uttrykker et nytt nåtidsøyeblikk. Samtidig er det en dypt alvorlig og eksistensiell refleksjon som Mannen funderer over: tiden, øyeblikket, evigheten – og dermed livet og døden.

Mannen ser seg selv og situasjonen utenfra: «Og eg ser eit husvære/ det er to rom/ Eg er i det eine rommet/ Og der er óg ho eg elskar/ Eg har vore på reise ei tid/ har vore borte/ og no er eg komen tilbake» (s.21). Mannens fravær og nærvær er flytende og lagvis; han er begge deler, fraværende og nærværende. Det kan styre lesningen i retning av at Mannen er død. Det kommer vi også tilbake til. Nå dukker Kvinna opp, og hun må ha hørt ham, for hun svarer «Kvar trivst du ikkje» (s.24). De to fører en dialog om det nye husværet og flyttingen frem til Den unge mannen kommer (s.28) og da blir Mannen som luft for Kvinna som bare enser Den unge mannen.

Domsa hevdet at skillet mellom monolog og dialog, eller enetale og samtale, ble utvisket i *Eg er vinden* (Domsa, 2018, s.110). Det er interessant, for de to mennene om bord i båten i *Eg er vinden*, Den eine og Den andre, fører samtaler hvor de lytter til hverandre og responderer

adekvat, i motsetning til store deler av dialogen i *Sterk vind*. Mannen sier til Kvinna at hun vel ikke kan flytte sammen med en annen når det er de to som er gift: «ja vi er jo gifte/ vi er gifte folk/ *ganske kort pause*/ og vi elsker jo kvarandre», men Kvinna svarer ikke, hun enser ham ikke, og neste replikk er Den unge mannens: «*mot Kvinna*/ Det var godt å koma heim att» (s.32). Mannen henvender seg altså til Kvinna, men hun opptrer i det ene øyeblikket som om han er der og de snakker sammen, og i neste øyeblikk som om han ikke er der. Det samme gjør Den unge mannen. Det er når dialogen slutter å være dialog og går over til å bli ubesvart enetale, at lesningen styres i retning av å tenke på Mannen som død. Selv om de døde er kroppslig fraværende kan de også oppleves som nærværende når de gjenlevende tenker på dem. En liknende veksling mellom fravær og nærvær finnes i *Og aldri skal vi skiljast*. Det vekslende nærværet og fraværet får følger for dialogene. Dialogene er dialogiske når karakterene er nærværende og blir monologiske og ubesvarte når en av karakterene er fraværende.

Dialogen, eller replikkene, utgjør dramaets hovedtekst. En analyse av hovedteksten krever også at man retter oppmerksomheten mot sideteksten og spillet mellom hoved- og sidetekst. I motsetning til for eksempel Ibsen, er Fosses sidetekster kortfattede, - og gjentakende; det er de samme setningene eller instruksene som går igjen i hele stykket, - og i alle stykkene. De dreier seg i hovedsak om pauser. Men de kan også si noe om de talendes rettethet eller henvendelse, som når Kvinna henvender seg til Den unge mannen: «*mot Den unge mannen*» eller Mannen til Kvinna: «*mot Kvinna*» (s.32).

Mannens første monolog varer altså helt fra stykkets første side frem til side 24. Først da kommer kvinnen til orde, men hun henvender seg ikke direkte til ham, for hun «*ser rett framfor seg, ikkje mot han*» (s.24). Sideteksten markerer således avstanden mellom de to. Da Den unge mannen kommer henvender hun seg derimot med en direktethet og imøtekommenhet: hun går mot ham og sier «Der var du» (s.28). Dialogen mellom Kvinna og Den unge mannen fremstår som dialog, mens mannens replikker fortsetter som undrende, monologisk skildring som ikke henvender seg til de to andre i rommet:

Dei kysser kvarandre
 Ho eg har levt saman med
 og han der
 ja den unge mannen der

ganske kort pause, han peikar mot Den unge mannen

han der

og ho eg lever saman med

kona mi

ja dei står der og kysser kvarandre

(s.28)

Eller han henvender seg til dem, men får ingen respons; han blir oversett eller ikke-sett – og er han egentlig der da? Disse scenene er smertefulle:

MANNEN

Nei du er saman med meg

Det er du og eg

Det er vi som er gifte

Kort pause

Og kvar er barnet vårt

Kort pause

Du lever saman med meg

og det er meg du elsker

og eg elsker deg

KVINNA

mot Den unge mannen

Endeleg var du der

Kom

Ho rekkjer handa si mot han

MANNEN

Men kva er det som skjer

Og nett no

Og for alltid

Nett no
no
og for alltid

DEN UNGE MANNEN

Du og eg for alltid

KVINNA

I all æve

(s. 32-33)

4.1.2.2 Ikke-hierearkisk persongalleri

Lars Sætre skrev om hvordan eksistenssammenhengene brister og karakterene hos Fosse fremstår som ute av stand til å «[...] løyse mellom-menneskelege kriser og problem ved motivert inngripande handling [...]» (Sætre, 2001, s.162). Karakterene er mer eller mindre hjelpeløse. Mannen i *Sterk vind* er som en tilskuer uten handlekraft. Han kan ikke dra, han kan ikke bli, han kan ikke foreta seg noe. Det er klaustrofobisk. Det er ikke mer handlekraft hos Kvinna eller Den unge mannen. Hun ber riktignok Mannen gå, men uten nytte. Den unge mannen gir uttrykk for en slags forsoning med situasjonen: han og hun elsker hverandre, men Mannen vil ikke gå. Den unge mannen foreslår at de kan bo sammen alle tre. Også kan de to mennene ligge med henne de elsker annenhver gang.

Et sentralt element ved Aristoteles' mythos-begrep er det upåvirkelige skjebnebestemte; karakterene styrer ikke handlingen, menneskene er offer for begivenheter de ikke rår over. Mannen, Kvinna og Den unge mannen forsøker å avklare sin egen og hverandres vilje, men viljen glipper, endres, kommer og går som vinden, tiltar og avtar – men avklares ikke – og skjer aldri. Det ikke-hierarkiske persongalleriet hvor karakterene mangler handlekraft kan minne om den formen for religiøs overgivelse og forsoning med egen skjebne som vi finner i Matteusevangeliet: «La din vilje skje» (Matteus 6:9-10). Menneskene styrer ikke skjebnen selv, det gjør Gud. Troen på fri vilje og evnen til å ta kontroll på sin egen skjebne kjennetegner sekulær tenkning i motsetning til religiøs. Dramahistorisk underordnes etter

hvert mythos til fordel for ethos – i det mennesket og dets vilje styrer handling (om de ikke blir handlingslammede – men da er det dét som på sett og vis også styrer) – og ikke skjebnen eller Gud. Dette er et sentralt trekk ved postdramatisk teater. Men ikke minst er det et sentralt trekk ved moderne tenkning.

Den italienske dramatikerer Gian Maria Cervo har skrevet om Fosse-dramatikken polyvokalitet i *Polyvocality and Jon Fosse* (Cervo, 2019, s.16). Begrepet polyvokalitet innebærer en flerstemmighet; at flere stemmer kommer til orde samtidig. I polyvokal dramatik, hevder Cervo, er forholdet mellom karakterene og språket omvendt: «Now the characters become a function of their language» (s. 18). Cervo mener dette grepet er en lingvistisk nyskaping, at stykkene hans går i dialog med både karakterene og språket og at forholdet stemmene imellom «shapes the play as an act of discovery. Language becomes structure.» (s.18). På bakgrunn av dette mener Cervo at Fosses dramatik er polyvokal. «In his theater, the character exists, is there somewhere, but is led on his own evolutionary path, whether vast or small, by linguistic invention, rather than by plot.» (s. 18). Det lingvistiske perspektivet som Cervo anlegger i det polyvokale kan gi gjenklang i Cullers lyrikkteori med vekt på apostrofen, men også i det avindividualiserte og ritualiserte som Drude von der Fehr argumenterte for.

Når karakterene tømmes for individualitet og kanskje fremstår som sensibiliteter snarere enn dramatiske karakterer, blir ingen heller skyldige eller ansvarlige. Det er ikke vesentlig hvem sin skyld det er om Kvinna har funnet en annen eller om hun ikke lenger elsker Mannen. Den unge mannen er ikke egentlig noen antagonist. Han bare er der. Det bare er sånn. Hvorfor blir irrelevant. Kristian Lykkeslett Strømskag forklarte karakterfremstillingene ut fra et fokus på en *innvendighet* i den intrapersonale dramatikken:

Det intra(internt)personale retter i sin definisjon søkelyset inn i mennesket, mer enn mot relasjonene mellom menneskene. [...] Med dette nye begrepet kan jeg, i tillegg til å undersøke det mellommenneskelige, altså vende stetoskopet inn mot mennesket. Med dette siste bildet ønsker jeg å vise at interessen rettes både mot en psykisk-mental, men i tillegg mot en fysisk-kroppslig, innvendighet. Hovedforskjellen mellom Szondis interpersonale og mitt intrapersonale, kan forstås ved å se på subjektets rettethet – ved å se på forholdet mellom subjekt og objekt. (Strømskag, s.53)

Det intrapersonale bidrar til å skape tilstandsdramatikk snarere enn handlingsdramatik. Selv om det foregår en ytre handling, er det ikke denne som opptar fokus, men Mannens apatiske

tilstand av forvirring og rådløshet. Ifølge Niels Lehmann kjennetegnes Fosses dramatikk av den retoriske virkningen den skaper. Stykkene inviterer ikke til å vurdere hvorvidt de sier noe som er sant eller ikke (Lehmann, s.89). Og det er akkurat her, i måten Fosses stykker *gir seg* på, ved å skape en effekt eller virkning hos leseren, at Strømskag finner det meningssskapende.

4.1.2.3 Fravær av forklaringer

Mannen lukker vinduet og øynene. Han lurte på om de (han, kona, barnet) har flytta og han lurte på hvor barnet er. Undringen foregår bak lukket vindu og med lukkede øyne, som om han søker *innover* etter svar og forklaring, ikke ute i en synlig virkelighet. Men forklaringene gir seg ikke bak lukkede øyne heller; tvilen melder seg straks en tanke tenkes eller replikk utsies. Det ene er ikke riktigere enn det andre. Han nøler og er forvirret eller *forsakt*.

Der Ibsens retrospektive teknikk ville nøstet opp fortidens hendelser og tilbudt (psykologiske) forklaringer, forblir familiedramaet her uforklart. Vi så at Leif Zern pekte på det fenomenologiske ved Fosses dramatikk. Han begrunnet dette med blant annet fraværet av (årsaks-)forklaringer. Niels Lehmann utviklet begrepet postfenomenologisk estetikk eller effektdramatikk. Han argumenterte for dette blant annet ved å vise hvordan fortellerinstansen med implisitt distanse skildrer snarere enn å forklare. I Drude von der Fehrs Fosse-forskning vektlegges de filosofiske grunnlagsspørsmålene som nøkler til å forstå hva stykkene hans handler om. Dermed blir ikke *forklaringen* på *hvorfor* karakterene handler som de gjør relevante, men de inviterer til å reflektere rundt spørsmål som filosofien befatter seg med. I den grad Fosses karakterer forklares, er det gjennom det intersubjektive og avindividualiserte og de (manglende) livsbetingelsene, slik Von der Fehr argumenterte for i lesningen av *Nokon kjem til å komme* ved hjelp av Hannah Arendts filosofi. Fosses egne tanker om karakterene, eller ikke-karakterene, understøtter langt på vei en slik forståelse.

Fraværet av forklaringer kan dessuten knyttes til den poetiske kvaliteten ved Fosses dramatikk, fordi diktet, slik blant annet Domsa argumenterer for, erkjenner og henvender seg på en annen måte, mot det gåtefulle og uutsigelige (Domsa, 2018, s.110). Dette kommer jeg tilbake til.

I boken *Avmaktens dramatikk: Bergensprosjektet på Den nationale scene 1986-1996* (1996) skriver Carl Henrik Grøndahl om hvordan avmakt preget karakterene i den samtidsdramatikken som ble skrevet og satt opp gjennom Bergensprosjektet, deriblant Jon Fosses stykker. Om *Namnet* (1995) skriver han: «Faren lever sitt liv utenfor fellesskapet, er den siste som får vite at datteren er gravid og er alltid i ferd med å trekke seg tilbake». (Grøndahl, 1996, s.146). Grøndahl anvender Northrop Fryes modusmodell for hvordan dramatiske karakterer gjennom historien speiler utviklingen i en europeisk jeg-følelse. Fra mytiske karakterer (som er bedre enn oss), via eventyrlige, tragiske og realistiske karakterer, til de avmektige, ofrene, de hjelpeløse. Det er her, i den femte modusen, Grøndahl plasserer samtidsdramatikken og Fosses dramatikk, i tillegg til i en sjette modus som Grøndahl foreslår: de fraværende (Grøndahl, 1996, s.117). Mannen i *Sterk vind* er like uinnvidd som faren i *Namnet*; han vet ikke om de – eller bare hun – har flytta, han vet ikke hvor barnet er eller hvordan barnet har det. Han vet ikke hvor han er eller hvor han skal – og han vet ikke hva han skal gjøre; bli eller gå, men ingenting ser ut til å kunne løses ved avgjørelser eller handlekraft; han er ute av stand til å handle. Han er i en tilstand av absolutt avmakt. Livet utspiller seg helt uten hans kontroll. «Vi er bio-psykososiale dyr, ikke primært rasjonelle, bevisste og viljestyrte sjeler, og derfor gjør mennesker ofte merkelige ting», skriver psykolog Sissel Gran i kronikken *Fri som fuglen. Fanget som fuglen* i Morgenbladet 24.april 2014. Men *Sterk vind* tematiserer ikke den frie viljen eller mangelen på denne. Det er snarere avmakt som tilstand som skrives frem, og kanskje som en beskrivelse av en form for moderne lidelse. Om vi forstår Mannen som død, eller som gammel, tar imidlertid lidelsen og avmakten en annen form. Da dreier den seg mer om det å se tilbake på livet og det som var. Stemningen i *Sterk vind* er imidlertid ikke forsont eller tilbakeskuende melankolsk. Mannen har ikke, om han er død eller levende, funnet ro eller fred: Kvinna og Den unge mannen er oppslukt av hverandre og enser ikke Mannen som i dyp fortvilelse og avmakt protesterer mot situasjonen med gjentatte aldri-aldri-aldri og ikkje-ikkje-ikkje:

MANNEN

Og nett no

no

Og dei kan ikkje stå der

ikkje no

og eg kan ikkje stå her

ikkje no
 ikkje her
 og sjå i mot dei
 nett no
 nett her
 For det er ikkje slik det er
 ikkje no
 aldri no
 aldri slik
 aldri no
ganske kort pause
 ikkje her
 aldri her
ganske kort pause
 for det er eg
 som lever saman med henne
 det er vi som elsker kvarandre
 og så lever barnet vårt
 saman med oss
 (s.34-35)

Han benekter, gjentakende og gjentakende, det som utspiller seg foran ham. Og til slutt har han bare ønsketenkningen igjen; ønsket om at realiteten var en annen, at de levde sammen, elsket hverandre og levde sammen med barnet deres, eller ønsket om å kunne skru tiden tilbake.

Barnet i *Sterk vind* utgjør en eneste stor, skrikende taushet. Det at det finnes et barn som ingen helt vet hvor er, når kommer, om det kommer, hvordan barnet har det; hva gjør det? Barnet har ingen rollekarakter. Men fraværet av barnet er høyst nærværende. Det forklares aldri; nøstes ikke opp, barnet dukker aldri opp. Men barnet bidrar til stykkets klangbunn og nettopp her er Von der Fehrs lesninger av Fosse med Hannah Arendt spesielt relevante. Barnet er forsømt; dets manglende livsbetingelser, forsømmelsen, oppleves som et eksistensielt,

skrikende, fraværende nærvær, eller nærværende fravær, som legger ytterligere smerte til den fortvilelsen som råder. Barnet er dessuten fortiden; Mannens og Kvinnas barn:

Og kvar er barnet vårt

Ganske kort pause

Nei dét vågar eg i alle fall ikkje å spørja om

nei ikkje det

ikkje om kvar barnet vårt er

ganske kort pause

for det er vel på ein skule

ja på skulen går eg ut ifrå

Pause

Eller barnet tyder liksom ikkje noko

Kort pause

Eller kanskje er det barnet som tyder alt

(s.22-23)

4.1.2.4 Ja

Fosses bruk av interjeksjonen *ja* i dialogene fortjener oppmerksomhet. Hele 135 av verslinjene i stykket begynner med et *ja*. Det bekreftende *ja*-ordet virker dobbelt. Det skaper et muntlig hverdagstalepreg som gir en realistisk effekt. Samtidig forsterker det tvilsmålet, nølingen og usikkerheten, som om den som utsier *ja*-et søker bekreftelse eller forsøker å overbevise, ikke bare andre, men også seg selv:

MANNEN

Skjønar du ikkje det

Det er eg som bur her

Eg og kona mi

ja

ganske kort pause

ja eg og ho

(s.49)

Ja-ene virker både muntlige, dagligdagse og stiliserte på samme tid. De åpner for en tvil og blir dermed en negasjon av seg selv og en ironisk figur. De replikkene som begynner med et ja ville vært de samme uten ja-et, - og de ville ikke vært de samme. Det interjeksjonene tilfører, er tosidig. De blir både en understreking og bekreftelse på det som sies – og de åpner for en tvil rundt det som sies. Dessuten spiller de også en formmessig rolle for rytmen og musikaliteten; de fungerer som ansats, opptakt – eller de gir assosiasjoner til instrumentalister som trekker pusten før neste blås. Den hyppige bruken av ja er imidlertid ikke noe særegent for *Sterk vind*; den går igjen i alle stykkene hans.

4.1.2.5 Sideteksten

Det er minimalt med sidetekst i Fosses skuespill. Men anvisninger og instruksjoner om pauser, mimikk og bevegelser opptrer i kursiv i hovedteksten. Dermed kan disse både anvendes som instruksjoner for regissører og skuespillere ved iscenesettelser og også inngå som en del av den litterære hovedteksten, som poetiske bilder og bevegelser i lesningen.

I noen av stykkene hans finnes tydeligere sidetekst i begynnelsen av stykkene, som for eksempel i *Og aldri skal vi skiljast* (1994) som begynner slik:

Svart. Ei kvinne ler, svakt, så sterkare, så svakare igjen. Gradvis lysare. Kvinna, omtrent førti år, sit i ein sofa, støtta til det venstre armlenet, ho ler og ler. Brått held ho opp med leinga, ho ser rundt seg, opp mot taket, så ned mot golvet, ho blir så sitjande slik ei stund og sjå ned. Begynner så å le igjen, ganske kort denne gongen, så blir ho igjen berre sitjande og sjå ned mot golvet. (Fosse, 1994, s.10)

Eller i stykket *Slik var det* (2020): «Ei seng. Ein stokk står stødd mot senga. Attmed fotenden står ein gåstol, attmed hovudenden ein rullestol. Ein eldre mann ligg på rygg i senga og ser rett framføre seg. Han seier» (Fosse, 2020, s.7). I *Sterk vind* er det ingen slike sidetekster, men

anvisningene i hovedteksten går inn i monologene og dialogene i kursiv. De er frem til side 40 disse: *Kort pause, ganske kort pause, pause – og snøgt* (2021, s.9-40).

En del av sidetekstene gir instruksjoner om bevegelser: *Han peikar, han peikar igjen, han byrjar/sluttar å blinka med augo, han ristar på hovudet, han slår ut med armen, han ser rett framfor seg, han byrjar å gå, han stoggar, ser rundt seg, held fram, ei kvinne kjem inn, stiller seg opp, han ser mot kvinna, ein ung mann kjem inn, og Kvinna går mot han, Dei omfamnar kvarandre, kysser kvarandre, ho stryk han over håret, mot Mannen/Kvinna/Den unge Mannen/dei, ho rekkjer handa si mot han, ser på klokka si, dei tek kvarandre i handa, dei byrjar å gynga armene imellom kvarandre* (s.9-76).

Noen av sidetekstene legger føringer på stemmebruken: *Ropar nesten, bryt seg av*. Mens andre styrer mimikken: *Spørjande, ser lurt på Kvinna/han, læst som om ho ikkje ser han* (s.9-76).

Selv om Fosses stykker, så også *Sterk vind*, er åpne og dermed gir regissørene stor frihet, så er det samtidig klare dramaturgiske føringer, ofte knyttet tett til skuespillernes utførelse.

4.1.3 Tiden

«[...] det eneste Aristoteles har å si om tiden, er strengt tatt at «hva omfanget angår, så vil gjerne tragediehandlingen utspille seg innenfor et solomløp»» (Helland & Wærp, 2020, s.144). Handlingen i *Sterk vind* utspilles godt innenfor et solomløp, men tiden spiller en avgjørende rolle som stykkets sentrale tematikk. De dramaturgiske virkemidlene som bidrar til å tematisere tiden har Fosse allerede lagt grunnen for i tidligere dramatik. Når mannen kan forstås som fordoblet, tilbakeskuende, og kanskje allerede død, legges dette til de eksplisitte tidsrefleksjonene han anlegger.

4.1.3.1 Fortidig intrapersonal ikke-handling

I *Sterk vind* blir tiden gjort til gjenstand for refleksjon og tematisering allerede i eksposisjonens åpningsmonolog. Mannen ankommer det som kanskje var hans og konas tidligere hjem eller som kanskje er konas nye hjem. Han har vært bortreist og nå ankommer han på sett og vis nåtiden, fra fortiden, men han forstår ikke hva han har kommet til; han forstår ikke om han har kommet tilbake, om han har vendt hjem igjen, - eller om det som en gang var hjemme tilhører fortiden og ikke lenger finnes nå. Var det her de bodde eller ikke? Var det dette vinduet han satt ved eller ei? I flere av stykkene sine plasserer Fosse karakterene erindrende ved et vindu. Så også i *Sterk vind*. Men det nye i dette stykket er at vinduet ikke lenger bare er et sted for erindring og refleksjon, men at det knytter seg et tvilsmål til selve vinduet og hvorvidt det er det gamle, kjente vinduet han sto ved før eller om det er et helt nytt, fremmed vindu. Det er *her* og *nå* som betviles, ikke av Kvinna eller Den unge mannen, men av Mannen. I *Sterk vind* er fortiden fortid for Kvinna, men for Mannen er fortida det livet han vil vende tilbake til, men som ikke er der lenger:

MANNEN

Men du kan ikkje berre flytte saman

med ein annan mann

med han der

Det går ikkje an

for du og eg

ja vi er jo gifte

vi er gifte folk

ganske kort pause

og vi elsker jo kvarandre

(s.31)

Han har vært lenge borte. Når han kommer hjem igjen er alt forandret. *Her* og *nå* er ham fremmed. Det ligger et fravær mellom Mannen og nuet. I *Ein sommars dag* (1998) og *Septologien* (2019-2022) befinner fortiden seg i erindringen. I *Sterk vind* er ståsted og perspektiv vridd; Mannen befinner seg ikke helt her og nå, men betrakter nuet fra et usikkert sted og en usikker tid. Han har mer tilgang til fortiden enn til nåtiden og nuet blir mer og mer

ubegripelig for ham: «Og er det ikkje merkeleg/ for ikkje før er no sagt/ så er det over /er forbi/ så er det fortid» (s.17).

Mannen *ér* på sett og vis fortiden i det hjemmet han ankommer, for Kvinna har funnet en ny. Han blir fortiden som kommer og forstyrrer nåtiden (for Kvinna) og på den måten er han antagonist. Men det var jo Kvinna og Mannen som hørte sammen, som elsket hverandre, og da må det vel være Den unge mannen som er antagonist? Men det er ikke egentlig antagonister eller protagonister i Fosses stykker, for *hvem* som ødelegger spiller ingen rolle. Mannen er først og fremst forundret og forvirret over at ingenting lenger er slik det var før.

Som et forsøk på å forstå eller gripe nåtiden, gjentar mannen ordet *nå*, om igjen og om igjen (s.16). Niels Lehmann knytter fokuset på nåtiden til et ønske om å *fastholde* i hans lesning av *Nokon kjem til å komme*. Det nyinnflytta paret vil være «åleine saman» og ikke bli forstyrret av noen: «Den forbløffande eintydige fokuseringa på notida i Nokon kjem til å komme blir understreka av at det er eit klart avteikna og framoverretta prosjekt som driv handlinga framover, nemleg ønsket om å vere åleine saman» skriver Lehmann (N.Lehmann, 2004, s.77-78). Men vi forstår at det er for sent; forstyrrelsen er like uunngåelig som døden. Nokon kjem til å komme. I *Sterk vind* har han kommet. Nokon kom. Det som har potensiale til å bli handlingsdrivende i *Sterk vind* er spørsmålet om hvem som må gå; Mannen eller Den unge mannen. Den som kjenner til Fosses tekster er imidlertid også kjent med hans flytende tid, der ulike tidskategorier legges lag på lag eller glir over i hverandre, eller der flere karakterer er den samme personen i ulike faser av livet. Dermed kan man også tenke seg at mannen i *Sterk vind* er den aldrende utgaven av seg selv, som erindrer seg selv som ung, attraktiv – og seksuell.

Men har ikke Kvinna også blitt eldre? «Og ho eg elsker har lagt mykje på seg/ Og håret hennar som tidlegare var ganske mørkt/ ja det har no vorte blondt» (s.23). «Og du har så mørkt fint hår» sier Kvinna til Den unge mannen (s.29). Mannen ser det samme: «Ho seier at ho elsker han/ og han har så kort hår/ svart kortklipt hår» (s.29). Og så er det damen som ligger på bære i korridoren; «Og no ser eg dei koma med/ ja det er ei eldre kvinne/ ho har grått hår/ og ho ligg på ei bære/ og dei ber henne bortetter korridoren» og hun er «ei gråhærd kvinne» (s.63). Vi bærer alle våre aldre med oss hele livet. Erindrende, ved vinduet, står Mannen og betrakter ungdom og alderdom, om vi leser Den unge mannen som en yngre versjon av ham selv, - og kvinnen på bæren kan også tenkes å være Kvinna som gammel og død – og slik blir håret, det korte og svarte og det blonde og gråhærde, katalysator for tiden.

Å tematisere tiden er ganske typisk i modernistisk drama, skriver Helland og Wærp: «Der tid mest var å regne som et slags medium eller en mer nøytral formkategori, er tiden i modernismens drama blitt noe subjektivt og innholdsmessig opplevd, ja, ofte noe av en hovedsak.» (Helland og Wærp, s.158). Leif Zern beskriver hvordan Fosse knytter tiden til eksistensielle grunnlagsspørsmål:

Dette er eit tema som går igjen i teaterstykket til Fosse: Menneska står midt i tidsstraumen og kan ikkje verje seg mot verken fortida eller framtida. Nettopp det vi prøver å unngå, blir skjebnen vår. Det er det som skjer med mannen og kvinna i Nokon kjem til å komme, som trur dei har funne ein stad utanfor tida og rommet – ein ikkje-stad, eit omgrep Fosse snur og vender på – men som blir tvinga til å sjå på korleis denne tilsynelatande namnlause lokaliteten blir invadert av det som har vore, og av det som kan skje. På same måte som huset har ei historie, har alt levande ei framtid, og noet er mest ein fiksjon, eit skrøpeleg vern mot bølgiene som et seg inn mot strendene frå to kantar. (Zern s. 26).

Leiligheten som Mannen ankommer er et minst like skrøpelig vern, for der er både den tapte fortiden og den uutholdelige nåtiden og fremtiden hvor Mannen er dumpet for en yngre mann. Eller kanskje Mannen betrakter seg selv som ung. Kanskje er han allerede død. Kanskje dreier det seg om nok en fossesk vending av «ikkje-staden». Blikket rettes mot denne smertefulle tilstanden og verken tiden eller rommet tilbyr utganger eller løsninger. Det fortidige virker i det nåtidige og det framtidige i en flytende temporalitet. Kjærlighetssviket som utspiller seg kan like gjerne være fortid, noe Mannen erindrer, og det virker ikke vesentlig om det skjer nå eller har skjedd før. Og om Den unge mannen er en yngre versjon av Mannen kan det fortsatt være snakk om et kjærlighetssvik, men med en annen vending; for han var kanskje lettere å elske som ung? Det fortidige virker ikke *fortidig*, men som *fortid i* nåtid. Og all fortid og all nåtid går inn i en evighet: «Og æve/ Noko utan byrjing og utan slutt/ utan fortid og framtid/ kanskje æve minner om/ minner om/ ja kva er no det for eit ord/ for eit snakk/ minna om/ men altså/ ja kanskje æve minner om eit forlengt/ ja eit utdrege/ no/ og da må altså no ha æve i seg» sier Mannen (s.19-20). Det er som om han holder en sokratisk samtale, om tiden, med seg selv.

4.1.4 Stedet: et rom i fjortende etasje.

Rommet i *Sterk vind* stikker seg ut fra de andre stykkenes hus og rom. Høyden er ny. Det at han ikke slipper ut av rommet før han hopper ut av vinduet er vesentlig. Det er ikke mulig å slippe unna, - den eneste utgangen fra dette rommet er vinduet, kan det virke som, - altså døden. Det er da også den eneste måten å slippe unna livet på. De vil gå, ber hverandre gå, men det er umulig. De er innelukket i dette rommet og slik kan rommet leses som livet. Det dramatiske rommets funksjon som allegori bringer metafysikken inn i stykket. Slik semantiseres scenerommet.

Rommet i *Sterk vind* blir estetisk markert i form av sin nærmest svevende plassering i stykkets landskap og i Fosse-dramatikken generelt. Det er ingen fjell, skoger eller sjøer, ingen omkringliggende hus, ingen veier, ingen naust eller vestlandsnatur. Befinner vi oss på en slik *ikkje-stad* som Fosse skriver om i essayet *Ikkje-staden* (1994). Der knytter Fosse refleksjoner om sted og ikke-sted, via en negativ mystikk-logikk, til et litteratursyn, men også til helt konkrete fremmede steder og hjemlige steder. Et hjemlig sted tar ikke plass, lager ikke støy og krever ikke oppmerksomhet som sted og dermed blir det i form av å være minst mulig sted, altså et ikke-sted, til et godt sted å være. Fosse mener at den gode litteraturen også er et slikt sted, slik jeg forstår ham:

Men utan staden, det bestemte, kan ikkje ikkje-staden finnast til. Det gløymer den dårlege forfattaren eller kunstnaren. For i dårleg litteratur er det berre eit ikkje som finst, staden finst ikkje, dermed heller ikkje ikkje-staden, meininga finst ikkje, dermed heller ikkje ikkje-meininga, heilskapen finst ikkje og dermed heller ikkje ikkje-heilskapen, innhaldet finst ikkje, dermed heller ikkje ikkje-innhaldet, forma finst ikkje, dermed heller ikkje ikkje-forma og så vidare. I god litteratur finst ikkje-staden. Og i ikkje-staden finst forsoninga, den forsoninga den gode litteraturen og kunsten trass alt byd oss som glipa der kropp og sjel møtest, form og innhald, der liv og død møtest. Og for min del kan ikkje-staden godt kallast for ein stad, eg har sjølv gjort det. Men ikkje-staden er ikkje nokon stad. (Fosse, 1994/2014, s.62).

Ikke-stedet er altså *ikke* et sted i egenskap av å være *hjemlig* og *ikke stikke seg ut som sted*. Leiligheten i fjortende etasje stikker seg ut som sted slik at dens stedlighet gjør den mindre hjemlig og mer fremmed. Leiligheten er ikke et trygt, hjemlig ikke-sted for Mannen. Det er et sted med motstand, med en skrikende stedlighet som Mannen ikke hører hjemme i.

Rommet høyt oppe i (kanskje) fjortende etasje er bare omgitt av vinden og etter hvert absurde innslag som glassveggen og korridoren. Det forsterker fremmedheten i tillegg til at Mannen sår tvil om det er et sted som var hjemme for ham en gang eller om det slett ikke er det.

Samtidig er det stedfaste innslag som gjør stedet til sted, som kommoden, for eksempel, som tilhører *det som var hjem*. Fosses poeng er at ikke-stedet forutsetter et sted, - og at ikke-stedet er hjemlig, mens stedet ikke er det. Slik kan stedsmotivet og hjemløshetsmotivet også knyttes til en poetisk refleksjon. Samtidig er det helt konkret og overflatisk i *Sterk vind*; det som var hjemme er ikke lenger hjemme og ikke-stedet har for Mannen blitt et sted mens det kanskje er et hjemlig ikke-sted for Kvinna og Den unge mannen.

Det er ingen sceneskifter i stykket, men scenen endrer seg når vinduet åpnes og glir ned og *blikket* til Mannen skifter, slik at snart ser vi inn i rommet, snart ser vi ut gjennom vinduet.

Om vi leser stykket som en selvbiografisk og metapoetisk refleksjon kan vi se for oss dramatikerens Fosse som har vært lenge borte fra teateret og som kommer tilbake med *Sterk vind*. Er det det samme teateret han vender tilbake til? Eller er noe forandret? Han entrer scenen, går bort til vinduet, stedet for erindring og refleksjon, og henger ut av vinduet, i utkanten av scenen, dramarommet, på vei ut til vinden - eller lyrikken! Det er mulig å lese stykket på denne måten også. Men jeg lar dramatikerens tilbakevending til teateret ligge og ser nærmere på Mannens tilbakevending:

4.1.4.1 Hjemløshet: et eksistensielt nullpunkt

Stykket starter med Mannens hjemkomst. Det er mange hjemkomster i Fosses stykker og de er alltid vanskelige, som i *Sonen* (1997), for eksempel, - som også ender med dødelig utgang. *Nokon kjem til å komme* (1996) kretser også om et hjemkomstmotiv med kjæresteparet som ønsker å skape seg et hjem for bare de to. I *Namnet* (1995) er det den gravide datteren som kommer hjem. Hjemkomst og hjemløshet anvendes også som bilde på dypt eksistensielle følelser; følelsen av hjemløshet, å være hjemløs i verden, å være rotløs, ensom, mangle tilhørighet og tilknytning; en livsfølelse som gjerne omtales som kjennetegn på moderniteten. I et religiøst perspektiv, og det er et perspektiv som anlegges i store deler av Fosseforskningen, kan vi også snakke om hjemkomst som et sentralt motiv; Jesu gjenkomst er forestillingen om en hjemkomst. I Lukasevangeliets fortelling om den bortkomne sønn, blir

farem et bilde på både en faderlig og guddommelig kjærlighet der han omfavner og kysser sin hjemkomne sønn. Mannen i *Sterk vind* blir imidlertid verken møtt med omfavnelser eller kyss ved sin hjemkomst. Ingen er der for å *ta ham imot*. Hjemmet er ikke lenger hans; han er hjemløs:

Eg trivst ikkje her
Ganske kort pause
 Og det ordet
 her
 nei det likar eg heller ikkje
 eg toler det ikkje
ganske kort pause
 her her her
 Eg likar rett og slett ikkje det ordet
 og eg likar rett og slett ikkje dette nye husværet
 Eg finn meg ikkje til rettes
 i dette nye husværet
 (s.23)

Hjemløsheten er både et poetisk bilde og et eksistensielt nullpunkt. Mannen befinner seg i et hjem som ikke lenger er hans hjem. Men han er (kanskje) i livet. I *Eg er vinden* befinner Den eine seg ikke i livet. Han reflekterer over livet posthumt. I *Sterk vind* står Mannen (kanskje) i livet og reflekterer over øyeblikkenes ubegripelige korte levetid, mens vinden og døden befinner seg utenfor. Den eine i *Eg er vinden* hopper i sjøen mens Mannen i *Sterk vind* hopper ut av vinduet, men begge hopper de ut av livet. Den eine har allerede gjort det i det stykket tar til, mens Mannen avslutter livet på slutten av stykket. Det vil si: Den eine i *Eg er vinden* har allerede hoppet i sjøen da stykket begynner og på slutten av stykket hopper han igjen. Det kan tenkes at Mannen i *Sterk vind* også allerede har hoppet ut av vinduet i det stykket tar til, men det viktigste er, og der skilles de to stykkene, at Mannens tilstand er uutholdelig, klaustrofobisk og håpløs, mens Den eine i *Eg er vinden* uttrykker en mer vemodig innstilling til livet. Begge prøver de å forstå noe gjennom språket. Heidegger, som Fosse har vært klar på at har vært viktig for hans forfatterskap, koblet væren til språket: «Språket er værens hus» sa

han. Hjemløsheten som motiv og bilde, sammen med de verbale forsøkene og gjentakelsene til Mannen, kan også betraktes som en søken etter et språk som kan huse *væren*. Ifølge Domsa beveger det poetiske språket seg med *Eg er vinden* så langt mot det eksistensielle og det lyriske at han *nesten* trer ut av dramasjangeren. I *Sterk vind* kommer vinden til orde, men uten ord, som en stemme som målbærer det usigelige, som snakker et annet språk enn det konvensjonelle, jamfør Hölderlin-sitatet som boken åpner med. Er det døden vinden hvisker om og som?

Mens mange av Fosses stykker kan knyttes til et vestlandsk landskap, er *Sterk vind* løsrevet fra dette – og havet. Det er som om rommet befinner seg i løse luften (selv om vi får vite at det kanskje er i fjortende etasje); som de avindividualiserte (ikke-)karakterene er også huset og landskapet uten individualitet. Den spenningen mellom huset og landskapet som Ellen Rees finner i *Nokon kjem til å komme*, virker også i *Sterk vind*, men her er (ikke-)landskapet utenfor vinduet helt abstrakt. I *Nokon kjem til å komme* representerer havet frihet, sier Rees:

The defined place of the house and the boundless space of the sea function in tense relation to each other in *Nokon kjem til å komme*. The idea of the house by the sea represents a connection to the freedom that the sea represents, while the materiality of the house, works against this freedom, grounding He and She in the very historical and concrete web of human interrelations from which they seek to extricate themselves. This kind of liminal house by the sea is also a recurring motif throughout all of Fosse's oeuvre; we see it again prominently in, for example, *Ein sommars dag*. (Rees, s.210)

Om det er døden som representerer friheten utenfor vinduet i *Sterk vind*, gir det Tom Egil Hverven rett i hans refleksjon i *Å lese etter troen* hvor han langt på vei kritiserer Fosse for å forherlige døden.

4.1.5 Oppsummert: det sceniske i *Sterk vind*

Man kunne tenke seg at enheten i tid og sted i *Sterk vind* utgjør umarkerte elementer, - at de strukturerer stykket uten å påvirke betydningen av det i sterk grad, i form av å være enhetlige. Men tiden og stedet får sin betydning som innhold snarere enn form; de tematiseres som metafysiske kategorier, for livet har eller tar sin bestemte tid og leves et sted og alle livets

faser forblir i oss og også alle stedene, alle hjemmene; all fortid bor i øyeblikkene og alle øyeblikkene blir fortid. Gjennom Mannens monologer og gjennom dialogene mellom ham, Kvinna og Den unge mannen, melder tvilen seg rundt både tid, sted og karakterer. Mannens ankomst kan leses på flere måter:

1. Han kommer hjem fra en lengre reise og finner Kvinna med en ny mann i en nåtid.
2. Han lever, men har blitt eldre og nå står han ved vinduet og erindrer. Det som foregår i rommet er minner. Han konfronterer minnene, men overfor dem er vi avmektige og uten mulighet til å løse, påvirke eller endre noen utfall eller feilsteg.
3. Han er død, men Kvinna merker innimellom nærværet fra ham. Som Den eine i *Eg er vinden* er han tilbake som *gjenganger*, men uten den bevisstheten om at han allerede er død, slik Den eine hadde, - og derfor er han fylt av forvirring og fremmedfølelse; han kjenner seg ikke igjen i det livet som har gått videre uten ham.

Slik splittes den tilsynelatende enheten i tid og sted opp og blir gjenstand for tematisering, men mer på et eksistensielt enn dramatisk plan. På denne måten åpner den sceniske dramaturgien for filosofiske og metafysiske betraktninger.

4.2 *Sterk vind* – et dikt?

Undertittelen i alle de andre stykkene til Jon Fosse er *skodespel*, mens samleutgivelsen med fem av stykkene hans i 2019 har undertittelen *Fem teaterstykke*. Tidligere samleutgivelser har imidlertid undertittelen *skodespel*. Det har også *I svarte skogen inne* (2023) som kom to år etter *Sterk vind*. Det er altså ikke slik at Fosse har gått over til å skrive sceniske dikt framfor skuespill. Derfor er det naturlig å anta at det ligger en sjangerrefleksjon i undertittelen her. Har Fosse med *Sterk vind* skrevet en tekst som skiller seg fra de tidligere scenetekstene hans ved å være mer et dikt enn et skuespill? Det verselignende oppsettet av monologer og dialoger i *Sterk vind* likner Fosses tidligere stykker. Språket er poetisk og på den umiskjennelige «fosseske» måten. Det som tydeligst er nytt er undertittelen i seg selv, som ber oss lese stykket som et scenisk dikt; å ta imot teksten som et dikt. Culler viser hvordan vi møter dikt med en annen innstilling og med forventning om en annen type henvendelse; en henvendelse rettet mot noe(n) som ikke kan svare. La meg gjenta Emma Helene Heggdals sitat fra Cullers lyrikkteori:

[...] jo mer «ikke-svarende» det tiltalte er – desto mer fremstår diktet som ren trope, et språklig konstrukt som han kaller «voice-events» eller «voicing», hvor diktet som skrift byr seg frem for leseren til å ta til seg dets stemme og la diktet «repeatedly present itself» (Culler, 2015,223). (Heggdal, 2018, s.112).

Tittelen *Sterk vind* med undertittelen *eit scenisk dikt* kan, i seg selv, før lesningen tar til, fungere som eksistensielt nullpunkt, særlig for den som kjenner Fosse-dramatikken og dens vindmetaforikk. Tittelen kan fungere som en metafor for en eksistensiell tilstand med tanke på hvordan Fosse har skrevet om vinden gjennom store deler av forfatterskapet, - og ikke bare i dramatikken, men også i lyrikken og essayistikken. Domsa pekte på denne typen eksistensielle metaforer som poetiske innslag som bringer Fosses dramatik på grensen til lyrikk. Hun argumenterte for at dikt inviterer til en annen type erkjennelsesform, - og for at Fosses stykke *Eg er vinden* bør leses som et dikt. I *Sterk vind* kommer den samme oppfordringen fra forfatteren selv. Han lar stykket by seg frem som dikt.

Sjangerbetegnelsen kan også tenkes å peke mot Jon Fosses lyriske forfatterskap. I diktsamlingen *Auge i vind* (2003) finnes flere av motivene som går igjen i *Sterk vind*. Fosse lar ofte tekstene sine gå i dialog med, eller speile hverandre; et dikt dukker opp som et drama, et drama gjenoppstår som roman og en roman som et drama. I diktsamlingen *Auge i vind* (2003) finnes for eksempel dette diktet, med en motivkrets som speiler *Sterk vind* med sirklingen om kjærlighetsrelasjoner, vinduer, vind og tid:

Eit vindauge fortel
 at det aldri før har sett
 det som no
 er å sjå
 dagane har aldri før kjent
 det som no er å kjenne
 Denne kjærleiken
 er for tydeleg
 er altfor lykkeleg
 den er for stor

for det vesle hjartet Ein mann

fortel ikkje lenger sine historier

Han har ikkje fleire å fortelje

Han ser mot vinden

han ser mot himmelen

han lyder til mørkret

og auga ser og ser Han går

og han ser eit andlet

Han ser forsvinnande og komande andlet

framfor seg

i det tomme inkje

nokre riss

små

lysande fnugg av kjærleik

som er der

og forsvinn

i det mørkret som er hans

Di hand er tydeleg

som kjølande vatn mot den varme

som stig frå tangen

og sanden steinane rekveden i fjøra

Den vind vi ser er tydeleg

Og lykkelege som små stjerner

er vi

der vi går

held saman

i den avstand

lufta gir oss

og der vi
 i kvar vår retning
 heilt og fullt begripeleg
 går imot kvarandre
 (Fosse, 2003, s.8-9)

Diktet forteller om en lykkelig kjærlighet og ikke den tapte, som i *Sterk vind*. Mens vinduet kan *se* og *fortelle*. Det er ikke bare noe som noen kan se gjennom eller ut av: det ser selv. Og vinden trer eksklusivt frem for de som elsker, uavhengig av om trykket legges på *vi* eller *ser*: «Den vind vi ser er tydeleg» (Fosse, 2003, s.9).

4.2.1 Poetisk drama / scenisk dikt

Det nynorske poetiske dramaet fra norsk etterkrigstid var, ifølge Ivo de Figueiredo, kjennetegnet av poetiske replikker, symbolisering, stilisering og «at selve dramabygningen funderes på det kontemplative, repetitive og stemningsskapende, snarere enn på handling og realistiske karakterer og miljø» (2014, s.249). T.S. Elliots begrep «poetic prose dramas» (Figueiredo foreslår på norsk poetisk eller lyrisk prosadrama) stilte i tillegg krav til *poetiske emner*, skriver Figueiredo (2014, s. 250). Det er i forlengelsen av blant annet denne tradisjonen, skriver Figueiredo, at Fosse utvikler «et særegent poetisk drama»: «Det poetiske språket har vært der hele tiden, like ens det verselignende oppsettet av monologer og dialoger, med et minimum av skilletegn. Senere skal også sceneanvisningene reduseres, slik at de siste skuespillene nærmest fremstår som dialogiske dikt» (2014, s.436). Når *Sterk vind* får undertittelen scenisk dikt er det med andre ord ikke *helt* «breaking news». Sceneanvisningene, eller sideteksten, og monologene og dialogene, har jeg allerede omtalt. Nå vil jeg rette oppmerksomheten mot stykkets poetiske språk, bilder, motiv og tematikk: er *emnene poetiske?*

4.2.2 Poetiske bilder og Fosses motivkrets

Både vinduene og vinden spiller en viktig rolle i Fosses stykker. De er konkrete og materielle, men samtidig metaforer for eksistensielle tilstander. Vinduene markerer skillet mellom ute og inne, utsyn og innsyn, men de er også gjenstand for erindring, og utgjør slik et sted for tenkning, frem og tilbake i tid. Vinden er en liknende eksistensiell metafor, ofte koblet til døden i Fosses stykker. Slike eksistensielle metaforer kalte Domsa poetiske innslag (2018, s.103). La oss dvele litt ved vinduene og vinden:

4.2.2.1 Vinduene

Vinduene blir et både litterært og dramaturgisk grep som slipper fortiden inn i nåtiden og som bringer erindringens flytende tankestrøm inn i teksten når karakterene blir stående ved vinduene og tenke.

Mens Kvinna og Den unge mannen antakelig kopulerer (de har blitt enige om å prøve å *rekke det* før barnet kommer hjem om en time), går mannen til vinduet:

Pause. Mannen går bort til vindauga, tett inntil det, ser ut

Det var underleg

Ute

ja der ser eg

ja som framfor vindauga

store glasflater

heilt frå bakken og oppover

høgt oppover

er det glasflater

ja det er som om glasflatene

rekk opp i himmelen

(s.41)

Glassflatene bygger ut det poetiske bildet og utvikler vindusmetaforen. De er absurde virkelighetsbrudd og konkrete i sin materialitet. Med Hans-Thies Lehmanns postdramatiske begrep kan glassveggen forstås som «irruption of the real» (H.T. Lehmann, 1999, s.86-107). En fenomenologisk forståelse av glassveggen vil unngå å forklare *hvorfor* den er der, og nøye seg med å beskrive hvordan den trer frem som vegg, som stengsel mellom noe, som gjennomsiktig, hard, glatt og skjør. Glassveggen kan også være en vri på den klisjéfylte metaforen *glasstak*. Den kan dessuten forsterke den klaustrofobiske, innestengte følelsen ved å utgjøre en dobbelt vegg utenfor den innestengte leiligheten – eller, en annen klisjé: står Mannen, Kvinna og Den unge mannen i et glasshus? Glassveggen har en dobbelhet eller motsetning ved seg; den lar oss få øye på noe som den samtidig gjør utilgjengelig.

Mannen åpner vinduet (s.42) én eneste gang gjennom hele stykket. Etter at han har åpnet det, begynner vinduet å åpne seg mer, av seg selv, sakte, til det er helt åpent, er det vinden? undrer Mannen. Senere glir vinduet ned og blir borte. Kvinna ber stadig Mannen om å lukke vinduet.

Vinduet er en tydeligere metafor på nynorsk enn på bokmål og i *Sterk vind* er *vindauga* tett forbundet med nettopp *vinden* og *auga*; øynene som ser ut av vinduet og vinden utenfor vinduet. “As mentioned previously, eyes are a key motif in both plays, and indeed throughout Fosse’s oeuvre”, skriver Ellen Rees (2011, s.203). (De to stykkene hun sikter til er Ibsens *Fruen fra havet* og Fosses *Nokon kjem til å komme*). Vinduet skiller inne og ute, materialitet og immaterialitet, liv og død. Verden innenfor og utenfor vinduet er befolket på vidt forskjellige måter. Innenfor vinduet er det klaustrofobisk og innestengt, utenfor vinduet er det luftig, åpent, friskt, - og både forlokkende og truende; forlokkende for Mannen som lener seg ut, truende for Kvinna som ber ham la være, som ber ham trekke inn og lukke vinduet. Det at vinduet glir ned av seg selv og forsvinner er en absurd drømmespillaktig scene; kanskje den mest absurde så langt i Fosses dramatiske forfatterskap, sammen med korridoren som jeg kommer tilbake til.

Vinduene er dessuten morfologisk knyttet til vinden.

4.2.2.2 Vinden

«Vinden blåser dit den vil, du hører den suser, men du vet ikke hvor den kommer fra, og hvor den farer hen» (Johannesevangeliet 3,5)

Hvem eller hva er vinden? Stykket *Eg er vinden* (2008) begynner og slutter med at Den eine, han som ikke orker leve lenger og hopper over bord og drukner seg, sier «Eg er borte med vinden/ eg er vinden» (s.513). Og før vi går videre, la oss også ta med Fosses dikt *Den døde guden* fra samlingen *Nye dikt* (1997):

Eg ser eit blomstrande auge
 legge seg over fjorden, ei hand
 held eit vindauge ope: ein vind
 frå ei gløymsle
 fortel i sin blåe dis
 at enno finst ein mogleg grønleik
 attom det ein kallar liv og død På krossen enda Gud sitt liv
 og våre liv blei enda På krossen døydde Gud
 På krossen døydde livet
 døydde døden Ein gjenomsiktig grønleik
 spreier seg frå den døde guden
 som ein blå dis
 av liv forvandla i død
 (s.46)

Ja, hva eller hvem er vinden? Vinden tar med seg de som dør, de døde blir vind og vinden kan fortelle om «ein grønleik» bak «det ein kallar liv og død». Liv og død er ord som tilhører språket og bak eller bortenfor finnes noe som vinden kan fortelle om, men som den lyriske stemmen (i diktet) eller den distanserte fortelleren (Niels Lehmann) ikke finner noe annet ord for enn «ein grønleik». Vinden setter det usigelige i spill. Fosses billedbruk er foruten å være poetisk, tett knyttet til det religiøse og metafysiske.

I essayet *Dei store fiskeaugo* (1993) fra essaysamlinga *Når ein engel går gjennom scenen og andre essay* (2014) sammenlikner Fosse livet og skriver-livet med det å være ute i båt på fjorden:

Eg veit ikkje kor gløgg ein slik tanke er, men slik båten og eg er i rytme, frå bølgiene, når eg er i ein båt ute på fjorden, slik skal også skrifta mi vere i ein rytme. Og noko skal kunne skje, vil fisken bite? Ein stor? Ein liten? Kva slags fisk? Og vil det komme til å blåse opp? Vil båten halde i den stormen som kan komme? Vil eg, i så fall, komme meg velberga i land? Og kva vil skje med den eg skriv om? Og fjorden i sitt djup, kva løyner den? Kva løyner seg i litteraturens djup, langt der nede? Og så stilla, den veldige stilla, den stilla som er så stor at den til og med lar mine døde venner igjen bli til for meg. Den stilla vil eg òg gjerne skrive fram i litteraturen min. Og så vinden. (Gnostiske essays, s. 122)

Utdraget kan tjene som en poetikk og som et litterært manifest. Her formulerer Fosse hva han vil; finne ut av hva som gjemmer seg i litteraturens dyp og skrive frem den stillheten som er så stor at de døde trer frem. Og vinden. Det er eksistensielt, det er gåtefullt, poetisk, - og det er en programerklæring. Når litteraturforskerne så skal gyve løs på Fosses tekster og forsøke å forklare dem, i akademisk språkdrakt og med vitenskapelig etterrettelighet, er hovedtendensen den at man sier at nøkkelen til tekstene hans ligger i *virkingen* og *effekten* de har på lesere og tilskuere. Men det er skrevet lite om hva disse virkningene og effektene innebærer.

På hebraisk betyr ordet for ånd, ruach, også vind (wikipedia.no), og selv om vi ikke skal legge Fosses private trosoppfatninger inn i lesningen av hans tekster, er det en kjent sak at han har konvertert til katolisismen og i *Septologien* spiller det katolske en sentral rolle. Dersom vi forstår vinden som Den hellige ånd, legger det føringer for forståelsen av teksten. Den hellige ånd, Spiritus Sanctus, er den tredje instansen i Den hellige treenigheten. I den katolske kirkens katekisme står det: «261: Den Hellige Treenighets mysterium er det grunnleggende mysterium i kristen tro og kristent liv. Gud alene kan gi oss å kjenne det, og Han åpenbarer seg som Fader, Sønn og Hellig Ånd» (Den katolske kirkens katekisme, katolsk.no). Om det er den hellige ånd som er virksom i vinden som blåser gjennom Fosses stykker, er det interessant å studere vindkastene nærmere. For det første er det påfallende hvordan Mannen åpner opp for vinden, mens Kvinna vil stenge den ute: «Kan du ikkje lata att vindauga/ Det blir så kaldt her» (s.50). Men Mannen synes vinden er «god og kjølande» (s.42,50,53,71). Mannen lurar på om det er vinden som åpner vinduet: «kan det vera vinden/ som åpnar vindauga» (s.51). Han

spør om Kvinna kan kjenne vinden: «Og kjenner du kor kjølande og god/ denne vinden er» (s.53). Men hun kjenner ikke det som han kjenner. Hun vil stenge vinden ute, mens han vil ut til vinden: «*Mannen bøyer seg framover i vindauga. Vinden blir sterkare*» (s.74). Vinden tiltar i styrke, Mannen lener seg lenger ut, det blir svart, Kvinna skriker nesten og stykkets aller siste setning er denne kursiverte sideteksten: «*Ein svært sterk vind høyrest lenge. Stilt*» (s.76).

Jeg har foreslått at vinden kan ha med den hellige ånd å gjøre. Samtidig kan Fosses egne essays om hans syn på litteratur og måten han skriver om vinden på i både lyrikk og dramatik, tale for en mindre bastant forståelse av vinden. Kanskje er den mer en klangbunn enn en tydelig allegori eller metafor. Vinden som vind med dens egenskaper er kanskje vel så interessant; dens vekslende nærvær og fravær, måten dens styrke kan tilta og avta og hvordan den både kan være en mild, kjærtegnende bris og komme i bråe kast og som stiv kuling. Med en mer fenomenologisk eller effektdramatisk forståelse av vinden, vil den by på et sanselig inntrykk snarere enn en fortellerstyrt eller tolkningsstyrende metafor.

4.2.3 Poetisk språk

Vi har sett hvordan linjeavslutningene, gjentakelsene og det apostrofiske, eller henvendelsen til noe utenfor, bidrar til å skape et poetisk uttrykk. Karakterenes språk er dessuten, som karakterene selv, avindividualiserte; de snakker ikke på ulike, individuelle måter og dette kan bidra ytterligere til det poetiske uttrykket; det er som om den samme lyriske stemmen taler gjennom hele stykket.

Drude von der Fehr mener at Fosses litterære språk kjennetegnes av en dobbelthet, - på den ene siden ligger det tett opp mot dagligspråket, på den andre siden er det sanselig i sin tone, rytme og vidde. Det første skaper, mener hun, en nærhet til virkeligheten, mens den andre skaper distanse:

Med andre ord, fenomenene i verden påvirker vår erkjennelse like mye som erkjennelsen begrenser vår tilgang til verden. På dette grunnlaget vil jeg si at Fosses dramatiske tekster finner et litterært språk som både er svært likt dagligspråket og slik opprettholder dagligspråkets illusjon om nærhet til virkeligheten

og som samtidig er filosofisk og erkjennelsesteoretisk pregnant. Språkets sanselighet (tone, rytme, vidde) og evne til å skape en avstand mellom oss og verden gir verden tilbake til oss som natur og frihet. (Von der Fehr, s.109).

I lesningen av *Skuggar* peker Drude von der Fehr også på hvordan *verbene* hos Fosse er knyttet til det metafysiske:

Det er fem verb som dominerer i replikkene: vere, komme, gå, sjå og seie. Dette er handlinger som definerer menneskelivet. Vi kommer til syne for hverandre og for oss selv, og vi forlater hverandre og dette livet. Det finnes i menneskelivet en begynnelse, en slutt og en metafysisk tilsynekomst, som den tilstanden som skyggene er i, vitner om.» (Fehr, s. 84).

I *Sterk vind* er det noen veldig få verb om gangen som er sterkt dominerende og som skifter gjennom stykket. I monologen på de første sidene er det *stå*, *sitte* og *se* som er de desidert mest høyfrekvente verbene, deretter overtar *blinke*, *blunke*, *tenke* og *finnes* og når Kvinna kommer, anvender både hun og Mannen de samme dominerende og gjentakende verbene *trives*, *måtte*, *flytte*; begge gjentar det samme verbet mange ganger, deretter dukker et nytt verb opp som begge fortsetter å gjenta med høy frekvens:

KVINNA

Eg måtte jo det

MANNEN

Måtte

KVINNA

Ja måtte

MANNEN

Kvifor måtte du flytta

KVINNA

Eg seier jo det

MANNEN

Kva seier du

KVINNA

Ja at eg måtte

ja flytta til dette husværet

Pause

Og her skjer et taktskifte, eller snarere verbskifte; fra *må(tte)* til *flytte*:

MANNEN

Medan eg var borte

måtte du flytta til eit nytt husvære

til dette husværet

KVINNA

Ja

ganske kort pause

ja når elles

skulle eg ha flytt

for du ville jo ikkje

bryt seg av

MANNEN

Eg ville ikkje flytta

frå husværet der vi budde

KVINNA

Ja nettopp

Du ville ikkje flytta

Pause

MANNEN

Nei eg ville ikkje flytta

(s.25-26)

Det er ingen forskjell på hans og hennes språk. De bruker de samme ordene, samme stil og tone, - og språket avslører ingen alder, klasse, opprinnelse eller andre parametre som kunne bidratt til å fylle karakterene med individualitet. De er likevel ikke two of a kind. De tenker så forskjellig at man får lyst til å både le og rive seg i håret. Han anklager henne for å ha flytta mens han var borte når hun visste at han ikke ville flytte. Hun forstår ikke hva han mener; ettersom han ikke ville flytte, måtte hun jo passe på å gjøre det mens han var borte? Det er både tragisk og komisk, absurd og realistisk. «Scenespråk er noko anna, verken daglegtale eller rein litteratur. Det er snarare ein fridom frå begge delar, der vi kan sjå oss sjølve i ein tredje dimensjon. På same tid nært og på lang avstand» skriver Leif Zern (s.14). Påstanden kan passe fint med den varme- og kuldeeffekten som Hans-Thies Lehmann mente kjennetegnet det postdramatiske teatret, men det kan like gjerne fungere som argument for den postfenomenologiske effekt-dramatikken og for det poetisk-lyriske drama.

4.2.3.1 Hölderlin og snø som faller på kirkeklokker

Sterk vind åpner med et sitat fra Friedrich Hölderlins (1770-1843) hymniske dikt

Friedenfeier: «Sollten aber dennoch einige eine solche Sprache zu wenig konventionell finden, so muß ich ihnen gestehen: ich kann nicht anders». Torgeir Skorgen gjendiktet dette og flere andre dikt av Hölderlin i *Kom no, eld!* (1996) og hans gjendiktning går slik: «Skulle det likevel være nokon som finn eit slikt språk for ukonvensjonelt, så må eg vedgå: Eg kan ikkje anna» (Skorgen, 1996, s.60). Altså: her kommer et *annet* språk, som ikke følger konvensjonene.

Sitatet griper rett inn i en språklig og poetisk refleksjon som hos Hölderlin blant annet handlet om det romantiske diktersynet og protesten mot en rent rasjonell og vitenskapelig forståelse

av verden. Med romantikken ble det religiøse og det mytologiske igjen løftet frem. I essayet *Fosses poesi* (Stueland, kilde uten årstall, avsnitt 3) skriver Espen Stueland om Hölderlins betydning for Fosse. Han bringer inn Adornos lesning av Hölderlin, som peker på de språklige parataksene hos Hölderlin som uttrykk for *forsakthet*. Her mener Stueland at Hölderlin og Fosse har mye til felles:

Personlig synes jeg dette er relevant og interessant i Fosse-sammenheng, for det gir en mulighet til å diskutere det parataktiske språket uten å løpe inn i begreper som er alt for opplagte: «fragmentarisk», «postmoderne» et cetera. Det er jo slik at svært mange, ja kanskje de fleste typene og personene i Fosses litteratur, uansett sjanger, har noe nølende ved seg. Språket som snakkes er en varm potet som kastes fra hånd til hånd og det likner definitivt ikke ordsjongløveri. Det har karakter av forsakthet slik Adorno bruker ordet. (Stueland, uten årstall, avsnitt 3).

Paratakse er en grammatikalsk kategori for sideordnede ord eller setninger. Når det koples til en form for forsakthet, slik Adorno gjør med Hölderlin og Stueland med Fosse, gir det gjenklang i andre utlegninger innen Fosse-forskningen, som det avindividualiserte, det ikke-hierarkiske persongalleriet, fravær av årsaksforklaringer, det usigelige og tvilsmålet. Jukstaposisjonen er også en form for sidestilling, men med en løsere forbindelse enn parataksen. Denne formen for sideordning og ikke-hierarki resonnerer også med tanken om en distansert fortellerstemme.

«Heidegger mener seg i stand til å høre noe i Hölderlins dikt som er uttrykt så lavmælt som var det snø som falt mot en kirkeklokke» skriver Stueland i det samme essayet *Fosses poesi, Essay av Espen Stueland, del 2*. Beskrivelsen likner mange av forsøkene på å beskrive Fosses språk som finstemt musikalsk, poetisk, mystisk- religiøst eller metafysisk; et språk som beveger seg i ytterkanten av språket og et språk som forsøker å skrive frem noe det ikke går an å si: det er så stille som «snø som faller mot kirkeklokker».

La oss igjen se på et lite utdrag fra *Sterk vind*. Mannen har forgjeves bedt Den unge mannen om å gå og han har akkurat fått øye på den forunderlige glassveggen utenfor. Han står ved vinduet:

Så godt å kjenna vinden
mot andletet

mot kjakane
 i håret
 så godt berre å stå
 slik i vinden
 (Sterk vind, s.42)

Replikkene, eller teksten, er stilt opp som et dikt, altså med rett venstremarg og ujevn høyremarg. Linjedelingen bidrar til å skape et lyrisk uttrykk fordi de innfører en lyrisk rytme og fordi de fjerner språket fra hverdagstalen og gjør det høystemt og kunstferdig. Språket er lyrisk og hevet over hverdagsspråket. Det er Mannens ord, men de er ikke henvendt til de to andre i rommet. De er uttrykk for en stemning, en følelse, og som apostrofen vender den poetiske kiasmen seg ut av rommet, til en instans som ikke kan svare. De avbrutte verselinjene likner diktlinjer. De seks linjene skaper et poetisk bilde. Kjærlighetssviket pågår inne i det klaustrofobiske rommet mens Mannen står ved det åpne vinduet og kjenner vinden som er god, kjølede og kjærlig. Domsa pekte på hvordan teateruttrykket til Fosse overskrider skillet mellom dramatikk og lyrikk. I denne scenen er det som om det lyriske diktet utsies ved vinduet, en voice-event (Culler), vendt ut mot verden, mens dramaet samtidig foregår i bakgrunnen, i rommet.

Det er ingen utsikt til havet fra vinduet i leiligheten. Så høyt som den ligger, må utsikten være mest himmel, også er det glassveggen. Mannen sier «Og ser du ikkje/ ja der utanfor vindauga/ ja ser du ikkje at det er/ ja som høge glasflater/ dei går som frå bakken og opp i himmelen/ så høgt eg kan sjå rekk dei» (s.50). Og når den tykke lufta utenfor letner, får han øye på en blokk med «ein lang korridor på utsida» (s.62) som er full av unge mennesker som går frem og tilbake:

og dei går att og fram der
 ja på den lange korridoren
 som heng der
 ja det er som om han heng i lause lufta
 og berre er der
 ja høgt der oppe i lufta

Pause

Og no ser eg dei koma med
 ja det er ei eldre kvinne
 ho har grått hår
 og ho ligg på ei bære
 og dei ber henne bortetter korridoren

ganske kort pause

ja den som er der
 ja som liksom heng i lause lufta

ganske kort pause

ei gråhærd kvinne

ganske kort pause

og det er så mange som ber henne

ganske kort pause

eg hadde aldri trudd at så mange

kunne bera ei bære

Mot Kvinna

Kom

Kom og sjå

Kvinna går og stiller seg opp attmed han

Ser du

(s.62-63)

Kvinna svarer ja, men snur seg og begynner å snakke om det gamle skapet som de kjøpte sammen. Hun har ikke sett det han har sett. Men hva er det han har sett? Eller drømt? Er det døden? Iben Brinch Jørgensen skriver i artikkelen *Steder for død. En vandring gjennom retorisk dødseulogi* (2018) om *eidolopoiia*, en retorisk figur hvor de døde viser seg:

Vi kjenner den igjen i mange fiktive karakterers møte med døde, for eksempel i scenen der gjenferdet viser seg for Hamlet på skansen på Kronborg og kaller seg «din faders ånd». En slik figur vitner om at det finnes en allmenn aksept i kulturen for at det er et sted etter døden, der den døde «kan komme tilbake fra» eller kommunisere til de levende fra et annet sted. (Brinch Jørgensen, 2018, s.12).

Både som syn, retorisk figur, som poetisk bilde og som metafor er korridoren original og gåtefull, men den er fremfor alt estetisk vakker. Den gjennomsluttede korridoren som nærmest henger i løse luften, fungerer som et løsrevet sted og rom. Den kan forstås som eidolopoiia, hvor de døde viser seg. Samtidig er en korridor en forbindelse mellom steder. Korridoren kan minne om en himmelbro. Mannen iakttar den fra en realistisk virkelighet, fra sin side av gaten. Korridoren er *på den andre siden*, et klisjéaktig bilde på døden. Her kommer den andre siden og menneskene der til syne. Korridorens materialitet og form som rom gjør den mindre metaforisk og sterkere som poetisk bilde. Slik kan korridoren minne om både svalgangen og yugen i det japanske no-drama:

Anne Lande, Fosse-oversetter til japansk, oversatte Yukio Mishimas moderne no-drama til nynorsk i en serie med oversatt internasjonal dramatikk som nettopp Jon Fosse var redaktør for. I forordet til denne, *Åtte moderne no-drama* (2005) skriver Lande:

No-teater er ei av dei eldste gjenlevande teaterformene i dag. Det er ei svært stilisert form for teater der alle unødige rørsler og ord er tekne bort. Såleis kan eit skritt bety ei heil reise, og ei hand framfor auga betyr gråt. Scena er ei kvadratisk flate med ein svalgang, ei slags bru, som leiar fram til henne. Det finst ingen rekvisittar, dei eksisterar berre i fantasien til tilskodarane. Svalgangen heiter hashigakari – «brua» - og er symbolet på grenselandet mellom denne verda og den hi sida. Det er som om skodespelarane forlét denne verda når dei kryssar brua og går inn på scenegolvet. (Lande, s.8).

Det stiliserte, det minimalistiske og det metafysiske som kjennetegner no-drama går også igjen som beskrivelser av Fosses dramatikk. Og korridoren i *Sterk vind* kan minne om den japanske, dramatiske himmelbroen *hashigakari*. Vestlig litteratur- og dramaforskning er vestlig orientert, og kunne kanskje oftere vende blikket østover. Nå er det skrevet flere akademiske artikler om Yeats og Becketts forhold til no-drama, men ingen om no-drama og Fosse, så vidt jeg vet. Det finnes et annet element i no-drama som kan være relevant i tilknytning til det effektdramatiske og poetiske hos Fosse, nemlig *yugen*. *Yugen* som dramaturgisk grep og ideal, kan minne om den postfenomenologiske effektdramatikens estetikk:

Det interessante med ei no-førestelling er at høgdepunktet ligg i det som blir kalla yugen – eit punkt av estetisk eufori, estetisk nyting. I vestleg teatertradisjon vil ofte det sterkaste ligge i det innhaldsmessige, i moralen, i det stykket har å fortelje oss, som til dømes hos Ibsen. Der vi i Noreg prøver å trengje inn i den psykologiske situasjonen til personane og trekke ut noko vi kan lære av stykket, prøver japanarane å skape ei estetisk oppleving, å lage noko vakkert. (Lande, 2005, s.8-9).

Det er det estetiske uttrykket og *opplevelsen* av dette, som er poenget med yugen. I *Sterk vind* blir korridoren et slikt estetisk uttrykk som virker på et sanselig plan heller enn som forklarende metafor. Den gir seg som bilde og som et sted for de døde; de som er på den andre siden. Den gamle damen på båren, den som bærer de døde ut av livet, blir båret av mange.

Når tid og rom fristilles og stedet for de døde trer frem rett over gaten for stedet for de levende, oppstår en drømmeaktig effekt. Ifølge Leif Zern er Fosse mer en søvnens enn en drømmens dikter:

Hos han er ikkje draumen ein metafor for livet. Det draumeaktige vi ser i stykka hans, dreier seg snarare om at han løyser opp noet og lét fleire tidsplan gli over i kvarandre. Han er meir oppteken av søvnen enn av draumen. Menneska hans er i ein sovande tilstand, eller dei er trøtte – det er like før dei sloknar. Søvnen er eit leiemotiv i Fosses seinare tekstar for scenen: Søvnen er søster til døden. (Zern s. 31).

Det Zern oppfatter som en sovende tilstand i Fosses dramatikkk kan kobles til forsaktheten Espen Stueland omtalte og de apatiske, hjelpeløse karakterene. I *Sterk vind* opptrer imidlertid bildet av de døde med en klar, om enn absurd, men også vakker, materialitet i korridoren. Samtidig fungerer vinduet og vinden som elementer som trekker Mannen ut av livet:

DEN UNGE MANNEN

Du må vera forsiktig

Det er langt ned

Vinden blir sterkare og sterkare

MANNEN

Ja

KVINNA

Ver forsiktig

Svart

MANNEN

Ja

Pause

KVINNA

nesten skrik

Ikkje

Ei svært sterk vind høyrest lenge

(s.75-76)

Guiliano D'Amico har forsket på spektralitet, altså gjenferd, i Ibsens stykker. Han mener å kunne vise at Ibsen utviklet en spektral estetikk og at en undersøkelse av dette vil kunne åpne for nye og relevante lesninger av Ibsen. Han anvender begrepet slik Derrida brukte det og omtaler det spektrale som gjenferd, bokstavelig talt, men også mindre bokstavelig og metaforisk. Når de døde opptrer blant de levende, overskrides tid og rom; de som hører til i fortiden tar plass i nåtiden. I *Gjengangere* og *Rosmersholm* opptrer gjengangerne eller gjenferdene metaforisk. I *Sterk vind* ser Mannen ut av vinduet og får øye på korridoren full av unge mennesker som bærer den eldre kvinnen på bære (s.62-63).

Mannen mangler tilhørighet til den tiden og det stedet hvor Kvinna og Den unge mannen befinner seg. Han kan leses som en død som opptrer blant de levende og betrakter livet han har forlatt. «Å trekke seg ut av samfunnet, å forlate sitt tidligere liv er et gjennomgående tema i Fosses forfatterskap. Det er en moderne eksodus som behovet melder seg for etter at to ensomme personer blir sammen og føler seg truet av dei andre» skriver Domsa (2009, s.85). Mannen har forlatt sitt tidligere liv og når han oppsøker det igjen, som død eller levende hjemvendt fra en reise, avviser det tidligere livet ham. Fortiden kan ikke bli nåtid om den trer aldri så levende frem som erindring.

4.2.3.2 Det erotiske språket

Foruten mer konvensjonelt hverdagsspråk og poetisk språk, finnes det også et språk knyttet til erotiske drifter i Fosses stykker. Det utfoldes kroppslig i stykkene hans, og i *Sterk vind* inntar noen av de erotiske scenene absurde former, som når Den unge mannen i *Sterk vind* slikker og biter tærne til Kvinna mens Mannen ser på:

MANNEN

Han bit henne

henne eg elsker

og endå om det gjer vondt

ganske kort pause

ja så er det

ja som om ho på eit vis

likar det

Mot kvinna

Kvifor lét du han bita deg i tærne

Det gjer jo vondt

Kort pause

Eller klarer du ikkje å seia

at han skal stogga

at han ikkje skal gjera det

Kvifor lét du han berre halda på

Er det fordi du likar det

Er det fordi du likar

at det gjer vondt

(s.47)

Seksualiteten blir gjenstand for den samme ubegripelige, motsetningsfylte og barnlige refleksjonen som den rundt nået og øyeblikket. Slik nået bærer på både fortid og fremtid og

ikke kan eksistere uten de to, blir seksualiteten bærer av både vondt og godt. Mannen vil vite om det er det ene eller det andre: er det vondt eller er det godt? Eller er det kanskje ikke enten-eller? «Er det fordi du likar/ at det gjer vondt» (s.47). Han stiller spørsmål ved sin egen enten-eller-logikk.

Samtidig er Mannens reaksjon *nesten* u-realistisk; den er ingen troverdig representasjon av virkeligheten fordi Mannens reaksjon er en ikke-reaksjon; den er som et *dikt* omsluttet av kiasmen «Dei kyssar kvarandre» og en *skildring* av det som trer frem for ham:

MANNEN

Dei kysser kvarandre

Ho eg har levt saman med

og han der

ja den unge mannen der

ganske kort pause, han peikar mot Den unge mannen

han der

og ho eg lever saman med

kona mi

ja dei står der og kysser kvarandre

(s.28)

Mannen blir stående som avmektig og forundret vitne til at Kvinna og Den unge mannen holder rundt hverandre og kysser. De enser ham ikke. Han griper ikke inn. Den som har lest flere Fosse-stykker kan fort begynne å lure på om Den unge mannen er Mannens erindring om seg selv som ung; at han ser tilbake på den gangen da de var forelsket i hverandre, da han var ung, attraktiv, erotisk og hadde «mørkt fint hår»; at det er snakk om en fordobling av karakteren, slik Fosse gjør i mange av sine stykker, snarere enn to forskjellige karakterer (s.29).

Erotiske trekantsituasjoner med sjalusi og rivalisering finnes i mange av Fosses stykker; blant annet *Nokon kjem til å komme, Varmt, Og aldri skal vi skiljast, Draum om hausten, Jenta i sofaaen, Vakkert* og *Natta syng sine songar*. Hadle Oftedal Andersen skriver om det erotiske hos Fosse i *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik* (2004). Det er særlig i nærlesningen av

stykket *Vakkert* han undersøker de erotiske elementene, men han mener at de erotiske driftene virker i alle stykkene hans:

Det eg her har skrive om Bataille, og om Erotismen, gjeld for så vidt for alle skodespela. Om det er slik at Fosse tematiserer ting gjennom å peika på den staden der dei på ein påfallande måte er fråverande, merkar ein seg at det i forsvinnande lita grad er tale om moralske skruplar hos desse personane. Dei synest ikkje bare å vera overgjevne til seg sjølv, og til visse drifter mot stadfesting gjennom erotikk, og stadfesting mot å følgja si eiga drift mot døden. I tillegg synest dei å vera opphengde i eit syn på tilværet som set den eigne eksistensen først. Dei er med seg sjølv.

Dette kan ein oppfatta som primitivisme, som ei utheving av mennesket som tenkande driftsvesen. Eller ein kan oppfatta søkinga mot stadfestinga i den andre, anten det er erotikken eller døden ein knyter seg til, som ei søking mot noko anna etter at trua på dei store forteljingane i tilværet er borte. Ein har ikkje lenger ein gud som Den andre og må i staden sjølv skapa seg eit Andre ein kan få grep om seg sjølv gjennom. Bare slik kan ein bli menneske. (Oftedal Andersen, 2004, s.79).

Oftedal Andersen fremstiller erotikken og døden i Fosses stykker som en form for løsning på det moderne menneskets ensomhet i en sekularisert verden. Samtidig går Oftedal langt i å hevde at det er kvinneskikkelsene i Fosses stykker som har definisjonsmakt mens mennene er paralysererte og «står på utsida av det erotiske spelet som går føre seg mellom dei andre personane» (Oftedal, 2004, s.94).

I lesningen av *Namnet* (1995) finner Hadle Oftedal Andersen uttrykk for en postmoderne feminisme knyttet til den polygame jenta som er gravid med kjæresten, men mer interessert i barndomsvennen. Men i motsetning til Luce Irigarays (1930-) beskrivelse av verden som styrt av menn, er det kvinnene som styrer og mennene som er maktesløse i *Namnet*, hevder han:

Her er me ved eit vesentleg punkt. For Fosses stykke tar ikkje utgangspunkt i den verda Irigaray skildrar, det vil seie ei verd definert av menn. I staden ser me at mannen på mange måtar har komme til ein stad som er definert av kvinner, av det kvinnelege rommet. Og dette kan ein, om ein vil, knyta til endringar som har gått føre seg sidan Irigaray byrja å lansera sine teoriar. (Oftedal Andersen, 2004, s.47).

Det er vel kjent at mye av samtidslitteraturen skildrer apatiske, tafatte menn. Men jeg kan ikke se at Fosse verken undersøker eller diskuterer kjønnsroller i stykkene sine. Kjærlighet, svik og

lengsel knyttes heller til en universell eksistensiell ensomhet. Også karakteren Fredrik i stykket *Barnet* (1997) står på utsiden av det erotiske spillet, som mannen i *Sterk vind*, men om dette er uttrykk for en form for postmoderne feminisme, slik Hadle Oftedal Andersen foreslår, tillegges Fosse muligens en holdning og mening som han selv har uttalt at han ikke har, eller ønsker å ha. En slik posisjon kommer i konflikt med tanken om det postfenomenologiske og postantropologiske drama blottet for realistisk-psykologiske – eller politiske – årsaksforklaringer. Tanken om at Fosse skulle ville si noe om kvinners nyvunne makt over menn står langt fra det som synes å være konsensus innen Fosse-forskningen, nemlig at stykkene hans er apolitiske, ikke-menende, ikke-moraliserende, men metafysisk-filosofisk utforskende.

Skyldspørsmålet er fraværende; det som skjer er aldri noens skyld i Fosses stykker. Stykkene inviterer heller ikke til å ofre skyldspørsmålet en tanke. Et unntak er muligens *Draum om hausten*, også et erotisk kjærlighetsdrama. Der diskuteres kjærlighetssviket mer eksplisitt, for der har mannen svikta både ekskona og sønnen: «Eg veit ikkje om eg likar kjærleik/ Eg tur eg er imot kjærleik/ Kjærleik/ som får fedre til å forlate barna sine/ er eg imot» sier mannen selv i *Draum om hausten* (Fosse, 199, s.30).

4.2.4 Stillhet, pauser og cesurer

Stillheten hos Fosse kunne vært viet en hel avhandling i seg selv. Det er ikke én slags stillhet, men mange:

De avbrutte verslinjene, cesurene, skaper korte pauser av stillhet som både bidrar til rytmen i språket og som påvirker semantikken. *Sideteksten i kursiv* skaper stillhet i replikkene og forlenger og forsterker cesurene, som en stillhet omgitt av stillhet: «ja sjå på oss/ og ta på deg sjøl/ Kort pause/ Og så/ ganske kort pause/ ja vi kan bu her alle tre» (s.68). I tillegg opptrer stillheten på handlingsplanet: *Stilt* er det siste ordet i *Sterk vind*. Er stillheten døden? Stillheten kommer etter at Mannen har hoppet ut av vinduet. Men stillheten er ikke alltid slik. Stykket *Vakkert* (2001) slutter også med stillhet, men en annen stillhet:

Lyden av ein bil som startar opp og kjører. Jenta og Guten går framover i hagen og ho løftar armen sin og vinkar, så legg han armen sin rundt ryggen hennar og ho legg sin

*arm rundt ryggen hans og så tar dei rundt kvarandre med begge armane og pressar
kvarandre inntil seg og så kysser dei kvarandre lenge*

Stilt

Lyset ned

Svart

(Fosse, 2001, s.158)

Denne siste stillheten er stykkets slutt, ingen metafysisk størrelse, ingen død. Dermed skal man være varsom med å påstå at stillheten hos Fosse alltid har en fast betydning utover å være bare stille, slik for eksempel Avra Sidiropoulou kobler stillheten til noe usigelig og metafysisk:

The manipulation of rhythm creates a musical score of alternating gasps, monosyllables and silences, to the extent that it introduces «a condition of non-verbal feeling that reaches towards something from outside human discourse and lies in silences or the unspeakable. (Sidiropoulou, 2018, s.192)

Samtidig har Fosse selv skrevet om stillheten som en sentral og gåtefull instans i tekstene sine. Som stillheten som får de døde til å tre frem. Stillheten er ordløs – og den omgir samtidig alle ord, som fortid og fremtid omgir øyeblikket. Stillhet og pauser spiller dessuten en musikalsk rolle både i musikk og i språk - og stillheten er en forutsetning for lytting. Kvekerne, som Fosse har vært opptatt av, samles i stillhet. I essayet *Ei slags lytting i mørkret* beskriver Fosse skriveprosessen som noe som likner et kvekermøte: «for skal eg klara å halda retninga må eg lytta meg anande fram, med ei forståing som er ei slags lytting i mørkre som så gjerne vil bli til lyden av heilskapens lys» (Fosse, 2014b, s.68). Slik kobler han også stillheten til selve skriveprosessen og litteraturen.

I *Sterk vind* blir stillheten i tillegg pinefull og uutholdelig når den er *de andres*. De andres stillhet eller taushet er semantisk, eksistensiell og smertefull. Varianter av *kan du ikkje seie noko, kvifor seier du ikkje noko, kvifor seier du ingenting*, gjentas tjue ganger fra side 47 til 57. Mannen blir møtt med en form for stillhet som gjør desperat vondt.

Pausene, cesurene og stillheten i Fosses litteratur er behandlet i sekundærlitteraturen. Blant annet har Espen Stueland skrevet boken *Å erstatte lykka med eit komma; Essay om cesur*,

rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse (Stueland, 1996). Der fremholder han cesuren som like viktig for rytmen som ordene: «Cesur er latinsk og tyder *overskjering*: Pause. Cesuren er ein *pause* i rytmen, cesuren kan vere delegert til andre operasjonar der den lagar pause i sjølve diktstrukturen. Linjedeling er som kjent ein cesur, ein like tungtvegande måte å få fram rytme som gjennom ord (rimvariantar, assonans, etc)» (Stueland, 1996,s.16).

Stueland kobler også cesuren til en form for nøling. I lesningen av *Nokon kjem til å komme* skriver han: «Han seier: «Og her er kammerset der ho/ *nøler*/ der/ ho gamle sov». Cesuren han gjer er ein omveg – det er som om han skulle til å seie at her døde ho, men han korrigerer: Her sov ho. Sjølv sagt sov ho i kammerset! Ikkje noko å nøle med å seie det, vel.» (s.135). Slik kan cesurene ta seg av det som er vanskelig eller umulig å si.

4.2.5 Det fjerde meningsplanet: den uforståelige resten

I essayet *Anagogia* (1994) skriver Fosse:

[...] eg meiner å sjå at ein i samtidas lesing er innom meningsplana historia, allegoria og tropologia, medan ein så å seia aldri er innom anagogia, det fjerde av Dantes meningsplan, der ein i lesinga er ute etter *sensus mysticus*, den høgste, mystiske meininga der ein, med ei samtidig sekularisert utlegging, opnar seg for det uforstålege i litteraturen, som uforståeleg, og dermed også, meiner eg, opnar seg for det litteraturen eigentleg er. Ein opnar seg for den uforstålege resten. Og den resten er litteraturens mest verdfulle løyndom. (2014, s.66).

Jeg skal ikke påberope meg å ha funnet verken den høyeste mystiske meningen eller den uforståelige resten i *Sterk vind*, men det jeg finner i sitatet over er et romantisk litteratur- og språksyn. Det siste gjør Fosse rede for i essayet *Frå telling via showing til writing* (1989). Der knytter han det meningsskapende og meningsnedbrytende til *språkets natur*:

Alt bevegar seg. Sjølve språket, morsmålet, er tryggleiken. Dessutan ortografi, grammatiske føringar. Altså: språket er ikkje ei grei referensiell innretning, som er til på menneskets og røyndomens premissar, men ei rørsle, der meininga kjem og forsvinn, blir til, forsvinn, er her, blir borte igjen. (2014, s.13).

Så språket *griper* mening og griper *ikke* mening. Men hva er mening? Og hva er ikke mening? Er mening det som er godt? Det som er verdifullt? Det som er klart og tydelig?

Det som ikke gir mening, det meningsløse, er ubegripelig. For å bruke Fosses dialektiske metode tilbake; er han ikke slik nettopp på jakt etter det meningsløse og det ubegripelige som språket sjelden klarer å fange og som ligger gjemt som en hemmelighet i den gode litteraturen? Da må vel det «høyeste mystiske» også være det som fremstår som meningsløst? Blir alt alltid dobbelt hos Fosse?

Lars Sætre pekte på den skjøre meningen og knyttet den til repetisjonsstrukturene. Repetisjonene lar det tematiske innholdet omformes til form. Drude von der Fehr pekte også på repetisjonenes meningsskapende funksjon, men hun gikk veien om Nietzsche, Apollon og det rituelle. Repetisjonene skaper rytme, og sammen med de avindividualiserte karakterene, skapes «eksistensielle mønstre» (Fehr, 2004 s.316) og jeg tillater meg å sitere på nytt:

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. Riten aktualiserer eksistensen for den enkelte, samtidig som den, som i gresk drama, øker fellesskapsfølelsen mellom mennesker. (Fehr, 2004, s.319).

Den grunnleggende betingelsen som ritualiseres i *Sterk vind* er knyttet til tiden og dermed til livet og døden. Gjentakelsene av ordene 'no' og 'augeblink' kan tjene som eksempler på ritualiseringen. En annen grunnleggende betingelse som ritualiseres i stykket er knyttet til et ensomt jeg og et felles vi, - som også er forbundet med tiden. Det vi'et som Mannen og Kvinna var, er fortid, som hvert eneste øyeblikk også er det fordi det straks det er tenkt, sagt eller blunket, blir til fortid. Ifølge Von der Fehr er det nettopp ritene som skaper den effekten som får tilskuerne eller leserne til å oppleve eller gjenoppleve noe eksistensielt. Det er i denne formen for ritualisering, og effekten av dette, kunstens rolle ligger, ifølge Von der Fehr.

Strømskag argumenterte for at Fosses stykker øver en dobbelfront av meningstomhet og restaurering av mening og at dette kjennetegner den postfenomenologiske effekt dramatikken. Helland og Wærp tar imidlertid til orde for at det meningstomme og meningsfylte snarere er et postdramatisk trekk: «Han forener det absurde teaterets dyrking av meningstomheten, med en nesten metafysisk lengsel etter dyp mening – i en dramaform som er lyrisk i sin utnyttelse

av språkets rytmer og gjentakelser» (2020, s.52). Slik setter de samtidig Fosses dramatik i en tydeligere forbindelse med lyrikken. Kan lyrikkteorien avløse de problemene som teatervitenskapen måtte støte på i møte med Fosses dramatik, nettopp fordi den har så sterke lyriske innslag?

Peter Szondi forklarte fremveksten av det lyriske drama på bakgrunn av den krisen han påsto at dramatikken befant seg i, i boken *Det moderne dramaets teori* (Szondi, 1956). Han anså det lyriske drama som ett av flere dramatiske «bergingsforsøk» (s.142). Men mens det episke drama løser «krisen» ved at «subjekt/objekt-forholdet nedfeller seg som form» (s.163), har ikke det lyriske drama denne motsetningen, hevdet Szondi:

Det lyriske dramaet går klar av denne motseiinga fordi lyrikk spring ut av den vesensbestemte og opprinnelege identiteten mellom subjekt og objekt. Det oppstår ikkje lyrikk av at subjekt og objekt går over i einannan i augneblinken, og heller ikkje av at dei to blir verande statisk skilde frå kvarandre. Lyrikkens sentrale kategori er stemninga. (Szondi, 1991, s.163).

Dermed kan vi med Szondi påstå at det heller ikke er nødvendig å trekke noen distinksjon mellom drama og lyrikk i tilfellet *Sterk vind*, for det lyriske drama er begge deler, men fritatt fra dramatikens subjekt/objekt-opposisjon og med språk og stemning (det vil si stemningen som språket skaper) som det sentrale, - og ikke handlingen.

Handlingsbevegelsene i *Sterk vind* er i hovedsak at Mannen kommer inn i leiligheten og ved stykkets slutt forsvinner ut gjennom vinduet. I tiden mellom ankomst og avgang er Mannen forundret, forvirret, fortvilet og forarget, men det eneste han foretar seg, av konkret handling, er å forlate livet. Stemningen er inneklemt, innestengt, lengtende (tilbake til det som var), rådvill og uavklart (i relasjonene og i hele situasjonen) – og klaustrofobisk. *Stemningen* som Szondi trekker frem som det sentrale i lyrikken og i det lyriske drama tilsvarer *tilstanden* i tilstandsdratikken og *effekten* i effektdramatikken.

«Eg forstår så lite», skriver Jon Fosse i essayet *Skrijvingas gnosis* (2014): «Og ettersom åra går, forstår eg mindre og mindre. Det er sant. Men også det motsette er sant, at eg etter som åra går forstår meir og meir» (2014, s.121). I åpningsmonologen i *Sterk vind* sier mannen:

for det må då vera ein skilnad

og den kan nok alle
 berre ikkje eg
ganske kort pause
 for eg kan så lite
 så eg kan vel berre seia
 at det er ein skilnad på å blinka og å blunka
 men at eg ikkje veit kva skilnaden er
 ikkje veit kva dei to orda tyder
 (s. 15-16)

La oss se hvordan essayisten Fosse reflekterer rundt den samme tematikken som mannen ved vinduet:

For språket er jo eit system av forskjellar, slik det har vore vanleg å seie etter Saussure. Dess meir språk, dess meir meining, dess meir forskjell. Det kan verke som om språket og meininga berre fjernar ein meir og meir frå det det verkeleg dreier seg om, det mystikarane, frå Eckhart til Derrida, gjerne nærmar seg som det forskjellsause. Men det er jo også slik at språket, i si forvandling skrifta, i og med at forskjellane blir altfor store, på ein måte igjen begynner å vise mot det forskjellsause, igjen ein slags negativ mystikk, altså. (Fosse, 1999b, s. 192-193).

I dette leser jeg en tro på, og et håp om, at språket også har en iboende evne til å si noe som er riktig, til å formulere innsikt. «Negativ mystikk i denne sammenheng betyr ikke anti-mystikk, men er en presisering av det noe flytende mystikkbegrepet. I realiteten knytter denne ordbruken Fosse opp til Eckhart og den apofatiske mystikken», forklarer Kjell Arnold Nyhus i boken *U Alminnelig. Jon Fosse og mystikken* (2009, s.10). Den apofatiske mystikken insisterer på en form for språklig negasjon som Nyhus finner i Fosses litteratur og som Fosse selv tar til orde for, helt eksplisitt, i sine essay. Det er ikke alt som kan sies, benevnes eller navngis, for straks vi gjør dét, vil en form for innsikt som ligger utenfor språket og ordene, gå tapt. Den språklige vendingen som fant sted fra 1980-tallet, og som Fosse kjente godt til gjennom litteratur- og filosofistudier, inngikk i en lang tradisjon, eller tradisjoner, for filosofisk-språklig refleksjon om forholdet mellom språk og virkelighet; en interesse for språkets representasjonsproblemer. Samtidig knytter den seg til det postmoderne.

Nyhus peker på oksymoronet som «en yndet stilfigur i mystikken» (Nyhus, 2009, s.30). I *Sterk vind* fremstår mannens refleksjoner om nået og øyeblikket som et oksymoron; en figur som forener motsetningene fortid og framtid. Nå'et omgir seg med og avhenger av fortid og framtid, det eksisterer ikke uten dem, for det eneste som definerer nået, er at det kun eksisterer umiddelbart etter all fortid og før all framtid. Nåets forgjengelighet minner oss om livets forgjengelighet. Nå'et blir en poetisk figur og en språklig og eksistensiell refleksjon.

«Har kyrkja avvist mystikken så ettertrykkeleg at den har funne seg ein ny tilhaldsstad? Har sekulariseringa skapt sin eigen mystikk, i litteraturen?» spør Fosse i essayet *Anagogia* (Fosse, 1999, s.80). (Anagogia var den ene av fire ulike klassiske fortolknings- eller lese måtene). Det er en slik anagogisk fortolkningstradisjon Kjell Arnold Nyhus anvender i sin bok om Fosse og mystikken ved blant annet å anvende middelaldermunken Mester Eckharts tanker om tro og språk: «Mystikken har et språk og en tankemessig struktur som er velegnet til å fange opp sider og trekk ved Fosses produksjon som mange overser eller lar forbli i det dunkle» skriver Nyhus (2009, s.10). Han peker på Fosses navngivning, eller snarere manglende navngivning, som famling etter ord, eller mangel på ord, som i *Eg er vinden*: «men korleis det er / kan jo ikkje seiast». Men også den nærmest motsatte virkningen som skapes i alle gjentakelsene når karakterene stadig gjentar de samme setningene: «Besvergende gjentakelser, forsøk på å fastholde noe stabilt og trygt» (Nyhus, 2009, s.34). Som når mannen i *Sterk vind* forsøker å fastholde nået:

No

Altså eitt no

Nett no

Kort pause

Og nett no

Kort pause

Og no

Kort pause

Og no

Kortpause

Og no

(s.16)

Etter mannens mange gjentakelser av *nået*, roper han nesten oksymoronet «Eit glimt av æve!» (s.19). Som om han endelig har forstått noe om nået, øyeblikket; tiden. Men bare nesten. Så vidt. Det ligger et forbehold og en tvil i nesten-ropet. «Mystikerne kjemper ikke bare med språket, de kjemper også for det. Men først slåss de mot det – og lar det bryte sammen.» skriver Nyhus (2009, s.35). Mannen kjemper også, i monologen, for, mot og med språket, i spenningene mellom mening, ikke-mening og den uforståelige resten.

5.0 Avsluttende refleksjoner

Jeg ville finne ut om det var noe *vridd* ved *Sterk vind*. Det fordret at jeg satte meg grundig inn i hele Fosses dramatiske forfatterskap. Når jeg nå skal foreta noen avsluttende refleksjoner om det arbeidet jeg har gjort, vil jeg starte med et kort overblikk på *hele* forfatterskap, ikke bare dramatikken, men også lyrikken og romanene. Til sammen utgjør de et litterært univers befolket av karakterer, eller *sensibiliteter*, som Fosse selv foreslår å kalle dem, som likner hverandre, som befinner seg i livets «tidsstrøm» slik Zern formulerte det (s.26). Tanken på alle disse karakterene, stilt sammen, får meg til å tenke på Edvard Munchs billedserie *Livsfrisen* og på freskene som dekker taket og veggene inne i Emanuel Vigelandts museum – eller mausoleum. De er mennesker i ulike faser av livet og ofte også fylt av alle livets faser. Det er ufødte barn i den ene enden av livet, eller *før* livet, - og det er de døde i den andre enden, som *Johannes* i *Morgon og kveld* (2000) og *Den eine* i *Eg er vinden* (2008). De er ikke karakterer som Løytnant Glahn, Hedda Gabler eller Kristin Lavransdatter, for Fosses tekster handler ikke om fascinerende eller usedvanlige mennesker, men om helt vanlige mennesker, eller ikke dét en gang, bare mennesker, om det å være menneske; komme til verden, leve og dø. Mannen, Kvinna og Den unge mannen i *Sterk vind* glir rett inn i forsamlingen av Fosse-karakterer. Ivo de Figueiredo har også omtalt dette dialogiske ved Fosses tekster:

Etter å ha lest meg gjennom skuespillene og mye av sekundærlitteraturen i ett sveip slår det meg hvor sterk appell det ligger i å lese verkene i sammenheng. Fascineres man av Fosses dramatik, er det nesten umulig å begrense seg til ett skuespill. I stykke etter stykke turnerer han en håndfull motiv og temaer, i ulike varianter og konstellasjoner, og gjerne slik at et stykke er skrevet opp mot det eller de

foregående. Tilsvarende gjenbrukes motiv fra prosaen og lyrikken i dramatikken. (Figueiredo, 2014, s.459).

Det dialogiske aspektet ved hele det litterære forfatterskapet til Fosse, på tvers av sjangre, er heller ikke gjennomstudert i Fosse-forskningen. Dette kunne med fordel blitt grundigere utforsket og vil sikkert også bli det med tiden.

Mitt prosjekt har imidlertid vært å utforske hvorvidt *Sterk vind* stikker seg ut fra Fosses øvrige scenetekster og i så fall på hvilken måte. Jeg startet med å gjennomgå forskningen på Fosses dramatik og sammenfattet denne i tre ulike retninger: 1) den postdramatiske, 2) den postfenomenologiske og 3) den lyrisk-poetiske.

I nærlesningen av *Sterk vind* fant jeg mange fellesnevner med de andre skuespillene til Fosse: Språket er poetisk, mange av verslinjene er som kiastiske dikt, karakterenes henvendelsesform likner tidvis lyrisk apostrofe og motivkretsen er gjenkjennelig fossesk: hus, par, vindu, vind. Sideteksten stikker seg heller ikke ut med sine pauser, korte og lengre, som skaper luft, tvil og rytme i dialogene. Språket er velkjent rytmisk og musikalsk. Og tematikken er også velkjent; tiden som går, erindringen, livet, døden og kjærligheten. Likeledes er gjentakelsene et typisk trekk gjennom hele Fosses forfatterskap, i alle sjangre. Fosse har utviklet sin egen helt særegne stemme og dramaturgi. Han skriver frem en stemning og klangbunn som er unik, men som også har en forbindelse til den nynorske lyrikken. Strandebarm-lyrikk, sa Lars Sætre. Det er en god betegnelse. Fosse skriver som Fosse. Da han mottok Nordisk råds litteraturpris var juryens begrunnelse at «Forfatteren har som få andre evnet å meisle ut en egen litterær form» (Sørbo, 2018, s. 524). Det er det bred enighet om i forskningsmiljøet selv om han selvsagt ikke har skrevet fra et isolert vakuum. Han er belest innen både skjønnlitteratur og litteraturteori og tilhører en generasjon som ble påvirket av dekonstruksjonen og den språklige vendingen som preget academia de årene Fosse studerte og jobbet som skriveleer ved forfatterstudiet i Bergen.

Min nærlesning av *Sterk vind* viser at stykket har de samme kjennetegnene som Fosses øvrige dramatik. Men den viser også at det finnes noe *vridd*. «Vridningene» jeg har oppdaget i min lesning knytter seg til:

1. Undertittelen.
2. Refleksjonen

3. Rommet
4. Vinduet
5. Glassveggen
6. Korridoren

1. Undertittelen.

Det *vridde* med undertittelen er at den skiller seg fra alle de andre stykkene til Fosse selv om stykket i seg selv ikke er særlig vesensforskjellig fra de andre stykkene hans. Jeg mener han legger en ny og bestemt føring på lesningen ved å kalle stykket et scenisk dikt. Kamilla Aslaksen pekte på hvordan slike paratekster fungerer som formidlere fra forfatter til leser. Foruten føringen for resepsjonen kan undertittelen også vitne om en sjangerrefleksjon som gjelder hele Fosses dramatik: som et signal om at dramatikken hans nå har beveget seg mot lyrikken, men det at han i stykket som kom ut etter *Sterk vind, I svarte skogen inne* (2023), går tilbake til undertittelen *skodespel*, avkrefter egentlig dette. Dermed står vi igjen med en insistering på at stykket stikker seg ut fra de andre.

2. Refleksjonen er en ny vri fordi den er så eksplisitt gjennom Mannens lange monologer. Jeg skrev at de minnet om sokratiske samtaler. Gjennom spørsmålene Mannen stiller om eksistensielle temaer, utfoldes hans grunnleggende tvilsmål til både eksistens og språk. I et intervju i *Dag og Tid* sa Fosse dette om *Sterk vind*: «-Det er tydeleg eg som har skrive «Sterk vind», men samstundes er det noko nytt der, det merkar eg i alle fall tydeleg sjølv. Det har både med refleksjonen i stykket å gjera, og med, ja, det marerittvorne preget til stykket» (*Dag og Tid*, 23.juni 2019). Mannens monologiske refleksjoner henvender seg på en måte som likner lyrikkens apostrofiske henvendelse til en ikke-svarende instans.

3. Rommet er nytt. Det kan godt være at det er nettopp i rommet Fosse mener det *marerittvorne* oppstår. Jeg kalte det klaustrofobisk og viste hvordan det stikker seg ut fra de andre rommene og husene i Fosses dramatik. Høyden er ny. Stykket befinner seg mange etasjer over alle de andre stykkene. Det at det virker umulig å dra derfra, uten å gå i døden, forsterker det klaustrofobiske, men også det allegoriske. Om rommet er livet, så er det ikke rart om det befolkes og forstyrres av fortiden og heller

ikke at den eneste måten å slippe unna på, å forlate det, er ut gjennom vinduet – altså ut av livet. Jeg argumenterte for at rommet i *Sterk vind* kan forstås som et *sted*, i motsetning til et *ikke-sted*, slik Jon Fosse anvender begrepene i sin essayistikk. Jeg pekte på hjemløshet som en tilbakevendende tematikk i Fosses dramatiske forfatterskap. Samtidig argumenterte jeg for at dette hjemmet, eller ikke-hjemmet, skiller seg ut fra hjemmene i de andre scenetekstene til Fosse.

4. Vinduet er sentralt i mange av Fosses stykker og fungerer ofte som et sted for erindring. Det gjør det også i *Sterk vind*, men her er noe mer lagt til. Det er klart at det ikke er samme sak å hoppe ut av vinduet fra første etasje og fjortende, men det er fremdeles noe annet med vinduet i dette stykket. Det løses fra virkeligheten og realismen når det begynner å sige ned av seg selv. Det er ikke lenger bare et sted for erindring, men et utbygget og mer absurd og eksistensielt bilde.
5. Glassveggen er den første glassveggen i Fosses dramatik og den rekker høyt til himmels. Jeg forsøkte meg på ulike lesninger av den. Den forblir gåtefull. Den er, som det nedsunkne vinduet, et absurd realismebrudd, for øvrig et av de trekkene ved postdramatikken som Hans-Thies Lehmann skisserte. Glassveggen kan oppleves klisjéaktig som metafor. Ved å rette blikket mot østlige teatertradisjoner og det japanske no-drama foreslo jeg en mer visuell-estetisk forståelse av både glassveggen og korridoren. Dette er også i tråd med den postfenomenologiske dramaturgiens insistering på å unngå epistemologiens jakt på sannhet og erkjennelse og fenomenologiens avvisning av (årsaks-)forklaring.
6. Korridoren er det bare Mannen som ser. Den er sammen med glassveggen det mest absurde i hele Fosses dramatiske forfatterskap. Jeg foreslo at den kunne forstås som et sted for de døde, men jeg forsøkte også å undersøke om den kunne betraktes uten å forklares som metafor. For å begrunne dette, pekte jeg på yugen-instansen i no-drama og på store deler av forskningslitteraturens insistering på å unngå forklaringer og å innta en åpen (fenomenologisk) innstilling med blikk på effekt og ikke årsak.

Sterk vind har med andre ord mye til felles med de andre scenetekstene til Fosse samtidig som det markerer seg fra disse, først og fremst gjennom undertittelen, men også gjennom de

monologiske refleksjonene og de absurde innslagene som vinduet, glassveggen og korridoren utgjør.

Med utgangspunkt i undertittelen, valgte jeg en todeling av nærlesningen og viste at stykket har både sceniske og lyrisk-poetiske kvaliteter. Det å lese *Sterk vind* også opp mot de ulike posisjonene som forskningsfeltet har inntatt i arbeid med andre scenetekster av Fosse, var fruktbart og viste at *Sterk vind* har svært mye til felles med resten av Fosses dramatik. Det er vanskelig å få øye på direkte motstridende lesninger, men de ulike retningene vektlegger forskjellige perspektiver. Det metafysiske perspektivet går igjen i store deler av feltet. Men Fosses tekster er ikke metafysikk; de er litteratur. Hvilke refleksjoner som igangsettes hos leserne hører resepsjonsteorien til og vil i hvert enkelt tilfelle være både individuelt og subjektivt om man skulle forsøke å gå inn i lesernes opplevelser. De faglige lesningene som litteraturforskningen foretar seg, oppstår heller ikke i noe objektivt rom om den faglige begrunnelsen er aldri så grundig. Da er jeg tilbake til Claudis refleksjoner om litteraturlesning som jeg åpnet med: blikk og ståsted avgjør lesningen (Claudi, 2013, s.257).

I skrivende stund avvikles nok en Fosse-festival i Oslo. I den forbindelse avholdes et fagseminar om Jon Fosses forfatterskap. Jeg vil helt avslutningsvis nevne noen av forelesningene på dette seminaret fordi det forteller noe om hva det er ved Fosses litteratur som interesserer de som leser og arbeider med forfatterskapet hans akkurat nå:

Skrijving som innsikt. Om gnosis i «Septologien», og om å finne ei slags tilhørslse, ein stad å være til, ved å skrive på nynorsk ved Tom Egil Hverven.

Menn frå bygda. Kjønn, klasse og kunst i «Naustet» og «Septologien» ved Christine Hamm, professor ved Universitetet i Bergen.

Kva er ikkje eit spørsmål. Om døden i «Kvitleik» ved Marius Wulfsberg.

Metafysikk i kvardagsklede ved Drude von der Fehr

Flere av disse temaene har jeg berørt i lesningen av *Sterk vind*, så helt vridd var den ikke.

Litteraturliste:

Andersen, P.T., Mose, G., Norheim, T. (Red.). (2012). *Litterær analyse. En innføring*. Pax Forlag

Aslaksen, Kamilla. (2019). *Amtmannens døtres liv. En bokhistorisk undersøkelse av Norges første moderne roman*. [Doktorgradsavhandling]. Universitetet i Oslo.

Cervo, Gian Maria. (2019). Polyvocality and Jon Fosse. *Polyvocal Magazine*. (I EU collective plays!) s.16-20. [polyvocal-magazine.final .mai2019.pdf \(wordpress.com\)](https://polyvocal-magazine.final.mai2019.pdf) (Nedlastet 8.september 2023).

Claudi, Mads B. (2017). *Litteraturteori*. (2.utg.) Fagbokforlaget

Culler, Jonathan. (2001). *Apostrophe*. John Hopkins University Press.

Culler, Jonathan. (2015). *Theory of the Lyric*. Harvard University Press.

Det Norske Akademis ordbok. *Scene*. <https://naob.no/ordbok/scene>. (Nedlastet 12.september 2023).

Det Norske Teatret. (2021, 22.mars) *Sterk vind – ein prat med Jon Fosse* [Video].

Vimeo.com. <https://vimeo.com/690872427> (Nedlastet 8.september 2023).

Domsa, Szofia. (2009). *Vakkert, stygt og sårt. Om Jon Fosses tidlige dramatik*.

[Doktorgradsavhandling]. Eötvös Loránd Universitet, Bölcsészettudományi Kar., Ungarn.

Domsa, Szofia. (2018). «Og det er ikkje vits i å seie noko» - om Jon Fosses «Eg er vinden». *Studia Scandinavica*, 2018 (2 (22)), s.102-115.

Fehr, Drude von der. (2021) *Dramatik og metafysikk. Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden*. Vidarforlaget.

Fehr, D., Hareide, J. (Red.). (2004). *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Samlaget.

Fehr, Drude von der. (2004). Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov. I (Fehr, D., Hareide, J.). (Red.). *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. (s.314-328). Samlaget.

Figueiredo, Ivo de. (2014). *ord/kjøtt. Norsk scenedramatikk 1890-2000*. Cappelen Damm.

Gran, Sissel. (2014). Fri som fuglen. Fanget som fuglen. *Morgenbladet*. (24.april 2014).

Grøndahl, Carl Henrik. (1996). *Avmaktens dramatikk: Bergensprosjektet på Den nationale scene 1986-1996*. Aschehoug.

Heggdal, Emma Helene. (2018). *Apostrofe – fra fiksjon til ritual. Om utviklingen i Jonathan Cullers apostrofeteori med en lesning av Tor Ulvens dikt «Jeg gir deg dette»*. Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning. Årgang 3, nr.2-2018, s.109-121). Universitetsforlaget.

Helland, F., Wærp, L.P. (2020). *å lese drama. Innføring i teori og analyse*. (2.utg.). Samlaget.

Hoem, Knut. (23.april 2001). *Teatereksportøren frå Strandebarm*. NRK Kultur.

[Teatereksportøren frå Strandebarm – NRK Kultur og underholdning](#) (Nedlastet 8.september 2023).

Hverven, Tom Egil. (2022). *Å lese etter troen. Forsøk om norsk litteratur på 2000-tallet*. Gyldendal.

Jakobsen, Rolv Nøtvik. (1997). Det namnlause: litteratur og mystikk med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse. I *Norsk litterær årbok 1997*. s.225-38.

Jørgensen, Iben Brinch. (2018). *Steder for død. En vandring gjennom retorisk dødseulogi*. I (Johannessen, Askeland, Jørgensen, Ulvestad) (Red.). *Døden i livet*. Cappelen Damm Akademisk.

Katekismen fra den katolske kirken.

<https://www.katolsk.no/tro/tema/treenighet?fbclid=IwAR0vwCcmNn9YuTfWZouDkBJwKKsaoEKf3EmD0SIId5vFaBvSdfCMVVZwgMnU> (Nedlastet 8.september 2023).

Lande, Anne. (2005). Forord. I (Fosse, Jon) (Red.). *Åtte moderne no-drama*. Samlaget.

Langås, Unni. (2004). Fins Gud? Religion og retorikk i Jon Fosses drama Barnet. I (Fehr, Hareide) (Red.). *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Samlaget.

Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic Theatre*. (Karen Jürs-Munby). (Opprinnelig utgitt 1999). Routledge.

Lehman, Niels. (2004). Postfenomenologisk effekt-dramatikk. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest. I (Fehr, D., Hareide, J.) (Red.) *Tendensar i moderne norsk dramatik*, s. 42-95. Samlaget.

Nasjonalbiblioteket. (2023) Program for fagseminaret *Litteratur, teater – eit seminar om Jon Fosse sin forfattarskap*. https://www.nb.no/hva-skjer/litteratur-teater-eit-seminar-om-jon-fosse-sin-forfattarskap/?fbclid=IwAR23Oh0ZfP5XHzCzag1vaTaC6z8oe_vI2ZsUmQJoZj5oaDgo6QUg_b5FL1Kw (Nedlastet 8.september 2023).

Nyhus, Kjell Arnold. (2009). *U alminnelig. Jon Fosse og mystikken*. Efrem forlag.

Oftedal, Hadle Andersen. (2004). Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik. I *Kultur og kritikk i Norden* (nr.1), Nordica Helsingiensia (nr.1).

Rees, Ellen (2011). By the Open Sea: Ibsen's Fruen fra Havet and Jon Fosse's Nokon kjem til å komme. *Ibsen Studies* 10:2, s.192-222.

Sandberg, Pernille (2021). Foto: bilde fra forestillingen Sterk vind på Det norske teatret. <https://www.detnorsketeatret.no/framsyningar/sterk-vind> (Nedlastet 8.september 2023)

Seiness, Cecilie (2009). *Jon Fosse. Poet på Guds jord*. Samlaget.

Sidiropoupou, Avra. (2018). Staging Henrik Ibsen's and Jon Fosse's Mental Landscapes: Myth, Allegory, and Mise-en-Scene in *The Lady from the Sea* and *Someone is Going to Come*. I *Nordic Theatre Studies* Vol.30, No.1, s.184-203.

Skarstein, D., Vederhus, I. (Red.). (2020). *Jon Fosse i skulen*. Samlaget.

Skarstein, Dag. (2020). Nokon kjem til å komme – didaktiske blikk på Fosses dramaturgi. I (Red.). (Skarstein, Vederhus). *Jon Fosse i skulen*. s. 36-61. Samlaget.

Skorgen, Torgeir. (1996). *Kom no, eld!* Det Norske Samlaget.

Strømskag, Kristian Lykkeslet. (2005). *En postfenomenologisk dramaturgi: en nærlesning av Jon Fosses Nokon kjem til å komme*. [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo.

Stueland, Espen. (Ukjent årstall).

<https://www.bokklubben.no/side.do?dokId=60401&gmlId=LV&fbclid=IwAR1NKZPI1UdX8rFRhBJ9E2oQR-O0FPfi0sCA7ciX-egUiTjFYjk8FzSsac> (Nedlastet 8.september 2023)

Stueland, Espen. (1996). *Å erstatte lykka med eit komma: essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse*. Samlaget.

Szondi, Peter (1998). Det moderne dramaets teori. I (Kittang, Linneberg, Melberg, Skei). (Red). *Moderne litteraturteori – En antologi*. s.149-170. Universitetsforlaget.

Sætre, Lars. (2001). Modernitet og heimløyse. Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i Namnet av Jon Fosse. I (Skei, H., Vannebo, E.) (Red.). *Norsk litterær årbok*, s.149-179. Samlaget.

Sørbo, Jan Inge. (2018). *Nynorsk litteraturhistorie*. Samlaget.

Zern, Leif (2005). *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatik*. (Eldbjørg Hovland). (Opprinnelig utgitt 2005). Samlaget.

Jon Fosse:

Fosse, Jon. (1989). *Frå telling via showing til writing. Essay*. Samlaget.

Fosse, Jon. (1993). *Og aldri skal vi skiljast. Skodespel*. Samlaget.

Fosse, Jon. (1995). *Namnet. Skodespel*. Samlaget.

Fosse, Jon. (1996). *Nokon kjem til å kome. Skodespel*. Samlaget.

Fosse, Jon. (1997). *Barnet/ Mor og barn/ Sonen. Skodespel*. Samlaget. (=Fosse 1997a)

Fosse, Jon. (1997). *Nye dikt*. (Samlaget). (=Fosse 1997b)

Fosse, Jon. (1998). *Natta syng sine songar/ Ein sommars dag. To skodespel*. Samlaget.

Fosse, Jon. (1999). *Draum om hausten. Skodespel*. Samlaget. (=Fosse 1999a)

Fosse, Jon. (1999). *Gnostiske essay*. Samlaget. (=Fosse 1999b)

Fosse, Jon. (2001). *Vakkert. Skodespel*. Samlaget.

Fosse, Jon. (2002). *Dødsvariasjonar. Skodespel*. Samlaget.

Fosse, Jon. (2003). *Auge i vind. Dikt*. Samlaget. (=Fosse 2003a)

Fosse, Jon. (2003). *Jenta i sofaen. Skodespel*. Samlaget. (=Fosse 2003b)

Fosse, Jon. (2006). *Svevn/ Varmt. To skodespel*. Samlaget.

Fosse, Jon. (2007). *Rambuku/ Skuggar. To skodespel*. Samlaget.

Fosse, Jon. (2008). *Eg er vinden. Skodespel*. Samlaget.

Fosse, Jon. (2014). *Hav. Skodespel*. Samlaget. (=Fosse 2014a)

Fosse, Jon. (2014). *Når ein engel går over scenen og andre essay*. Samlaget. (=Fosse 2014b)

Fosse, Jon. (2019-2022). *Septologien*. Samlaget.

Fosse, Jon. (2020). *Slik var det. Monolog*. Samlaget.

Fosse, Jon. (2021). *Sterk vind. Eit scenisk dikt*. Samlaget.

Fosse, Jon. (2023). *I svarte skogen inne*. Samlaget.