



Høgskolen i Innlandet

Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk

Ine Jørvum

Masteroppgave

Formgrepenes betydning i Jon Fosses dramatikk
en komparativ analyse av *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*

The significance of dramatic form in Jon Fosse's dramatic texts
a comparative analysis of *Someone is coming*, *The Name* and *I Am the Wind*

Lektorutdanning i språkfag

Vårsemesteret 2024

GUTEN

For dei ufødde er jo òg menneske
Slik også dei døde er menneske
Skal ein vere menneske
må ein tenkje menneska
som alle dei døde
alle dei ufødde
og som alle dei som lever no

(Fosse, 2020, s. 80)

Innhold

Forord.....	5
Norsk sammendrag.....	6
English abstract.....	7
1.0 Innledning.....	8
1.1 Bakgrunn og problemstilling.....	10
1.2 Oppgavens struktur.....	11
1.3 Jon Fosse som forfatter og dramatiker.....	12
1.4 Fosse-resepsjonen.....	14
1.5 Presentasjon av de tre verkene.....	17
1.5.1 <i>Nokon kjem til å kome</i> (1992/96).....	17
1.5.2 <i>Namnet</i> (1994/95).....	18
1.5.3 <i>Eg er vinden</i> (2007).....	18
1.6 Jon Fosse i skolen.....	19
2.0 Teori.....	21
2.1 Petèr Szondi - <i>Theorie des modernen Dramas</i> (1956).....	22
2.2 Drama som begrep.....	22
2.3 Fremveksten av det moderne drama.....	24
2.4 Subjekt-objekttopposisjonen hos Szondi.....	25
2.5 Ledemotiv-teknikken hos Szondi.....	27
2.6 Den upersonlige dialogen hos Szondi.....	28
2.7 Problematikken rundt det subjektive perspektivet.....	29
2.8 The One-Act Play hos Szondi.....	30
2.9 Plotkonstruksjoner hos Lehmann.....	31
2.10 Den ytre og den indre verden hos Fehr.....	33
3.0 Metode.....	36
4.0 Analyse.....	38
4.1 Midt mellom det moderne og det tradisjonelle: En analyse av <i>Nokon kjem til å kome</i>	39
4.1.1 Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i <i>Nokon kjem til å kome</i> for? ..	39
4.1.2 Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i dramateksten <i>Nokon kjem til å kome</i> ? ..	41
4.1.3 Fortidstematikken: Subjekt-objekttopposisjonen.....	43
4.1.4 Hvordan fortiden kommer til uttrykk I <i>Nokon kjem til å kome</i>	45
4.1.5 Mannen som ledemotiv.....	46
4.1.6 Huset som ledemotiv.....	48
4.1.7 Det moderne innholdet: Episering og subjektivering som tendenser.....	50

4.1.8 Formgrepenes betydning for den tematiske lesningen av dramateksten <i>Nokon kjem til å kome</i>	55
4.2 Tilsynelatende tilbake til det tradisjonelle: En analyse av <i>Namnet</i>	58
4.2.1 Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i <i>Namnet</i> for?.....	58
4.2.2 Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i dramateksten <i>Namnet</i> ?.....	60
4.2.3 Fortidstematikken: Flere likheter med Ibsens iboende formproblem.....	60
4.2.4 Bjarne som ledemotiv.....	63
4.2.5 Episering som tendens.....	64
4.2.6 Den upersonlige dialogen.....	66
4.2.7 Subjektiveringingen som finner sted i <i>Namnet</i>	69
4.2.8 Den tematiske dobbeltheten	71
4.2.9 Formgrepenes betydning for den tematiske lesningen av dramateksten <i>Namnet</i>	73
4.3 En moderne vending: En analyse av <i>Eg er vinden</i>	76
4.3.1 Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i <i>Eg er vinden</i> for?.....	76
4.3.2 Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i dramateksten <i>Eg er vinden</i> ?.....	78
4.3.3 «The One-Act Play»	79
4.3.4 Kombinasjonen av den sirkulære handlingsstrukturen og «The One-Act Play».....	81
4.3.5 Fortidstematikken: Fanget av formen.....	83
4.3.6 Subjektiveringingen som finner sted i <i>Eg er vinden</i>	86
4.3.7 Den tematiske dobbeltheten	90
4.3.8 Formgrepenes betydning for den tematiske lesningen av dramateksten <i>Eg er vinden</i>	91
5.0 Avsluttende refleksjoner	94
Litteraturliste:	98

Forord

Denne masteroppgaven markerer slutten på lektorutdanningen ved Høgskolen i Innlandet.

Dette markerer samtidig slutten på studietiden min i Hamar. Studietiden har vært både utfordrende, innsiktsfull og ikke minst lærerik. Det gledes til å starte et nytt kapittel i livet og nå går ferden videre mot arbeidslivet.

En stor takk til min datter og familie som har bidratt til støtte og motivasjon i realiseringen av denne masteroppgaven - og en stor takk til Silje Ingeborg Harr Svare for veiledning!

Norsk sammendrag

Hensikten med denne oppgaven er å vise frem ulike formgrep som gjenbrukes av Jon Fosse i hans dramatik, formgrep som litteraturforskeren Pèter Szondi har definert og viser til i sitt eget arbeid. Formgrepene det gjelder avdekker Szondi under det han kaller for «dramaets krise og redningsforsøk», i sin teori *Theorie des modernen Dramas* fra 1956. Disse formgrepene var en gang radikale og nye formgrep, men de har etter hvert blitt etablerte og klassiske i moderne dramatik. Fosses dramatik byr frem en gjenkjennelig tematikk rundt relasjoner og manglende kommunikasjon, når man fokuserer på hvordan karakterene hos Fosse interagerer gjennom språket. Sett fra dette synspunktet kan Fosses dramatik leses i tråd med tradisjonelle sjangerforventninger, som at dramaet krever en absolutt nåtid og at dramaet er en grunnleggende relasjonell sjanger. Igjennom dette perspektivet kan språket hos Fosse lett forstås som en fremvisning av mangel på kommunikasjon og fellesspråk i sosiale relasjoner eller avhengighetsforhold. Resepsjonen rundt Fosse inneholder ofte begreper som tomhet, meningsløshet, kommunikasjonssvikt, isolasjon og ensomhet. Mitt synspunkt i denne oppgaven er imidlertid at denne forståelsen innebærer et begrenset perspektiv som gjør at man muligens går glipp av mangfoldet og betydningsbredden i Fosses dramatik. Hensikten med å undersøke hvordan Fosse gjenbraker formgrepene som Szondi har definert, handler om å vise hvordan disse formgrepene er med på å utvide betydningsrommet og det tematiske fokuset på kommunikasjon og relasjoner i de tre utvalgte dramatekstene. Det vil si at disse formgrepene, når vi først fokuserer på dem, forskyver eller korrigerer en tematisk lesning av Fosse som konsentrerer seg om en kommunikativ og relasjonell problematikk. Resultatet er at disse formgrepene bidrar til en tematisk utvidelse og en tematisk dobbelthet. Det i Fosses dramatekster som pekte mot kommunikasjon og det relasjonelle, peker nå også i retningen av noe eksistensielt, noe som er større enn oss mennesker, og som angår hvordan de store sammenhengene gjør menneskers liv viktig og meningsfullt.

English abstract

Title: The significance of dramatic form in Jon Fosse's dramatic texts a comparative analysis of *Someone is coming*, *The Name* and *I Am the Wind*.

The purpose of this master's thesis is to show various dramatic forms that are reused by Jon Fosse in his dramatic texts, which the literary researcher Pèter Szondi has defined and refers to in his own work. The dramatic forms in question are covered by Szondi under what he calls "The Drama in Crisis and Rescue Attempts", in his theory *Theorie des modernen Dramas* from 1956. These dramatic forms were once radical and new forms, but they have gradually become established and classic in modern drama. Fosse's dramatic texts presents a recognizable theme around relationships and lack of communication, when you focus on how Fosse's characters interact through language. Seen from this point of view, Fosse's dramatic texts can be read in line with traditional genre expectations, such as that the drama requires an absolute present and that the drama is a fundamentally relational genre. Through this perspective, Fosse's language can easily be understood as a demonstration of a lack of communication and common language in social relationships or dependency relationships. The reception around Fosse often contains concepts such as emptiness, meaninglessness, failure of communication, isolation and loneliness. My point of view in this master's thesis, however, is that this understanding implies a limited perspective which means that one possibly misses out on the diversity and breadth of meaning in Fosse's dramatic texts. The purpose of examining how Fosse reuses these dramatic forms that Szondi has defined is to show how these forms help to expand the space of meaning and the thematic focus on communication and the relational in the three selected drama texts. That is to say that these forms, when we first focus on them, alter or adjust the thematic reading of Fosse that concentrates on a communicative and relational problematic. The result is that these dramatic forms contribute to a thematic expansion and a thematic duality. That in Fosse's drama texts which pointed towards communication and the relational, now also points in the direction of something existential, something bigger than us humans, and which concerns how the large connections make people's lives important and meaningful.

1.0 Innledning

Det dramatiske språket hos Jon Fosse kan lett forstås som en fremvisning av mangel på kommunikasjon og fellesspråk i sosiale relasjoner eller avhengighetsforhold. Resepsjonen rundt Fosse inneholder ofte begreper som tomhet, meningsløshet, kommunikasjonssvikt, isolasjon og ensomhet. En slik forståelse kan derimot innebære et begrenset perspektiv som gjør at man muligens går glipp av det mangfoldet Fosse sin dramatikkk egentlig representerer. En bærende tese i min masteroppgave er at formbruken til Fosse, spesielt med tanke på hvordan han utvider tid og rom i sine dramatekster, åpner språket i dramaet for andre spørsmål enn de som vi kan knytte til en relasjonell og kommunikativ tematikk. Det er hvordan disse andre, utvidede spørsmålene kommer til uttrykk igjennom det formale jeg ønsker å gripe tak i i min masteroppgave. Ut fra dette perspektivet blir det kanskje synlig at Fosse sin dramatikkk også retter blikket mot det i menneskelivet som går utover en relasjonell og kommunikativ problematikk, og som angår hvordan de store sammenhengene gjør menneskers liv viktig og meningsfullt. For å kunne undersøke dette lyder formuleringen av problemstillingen min slik: Hvilke dramatiske formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene?

Problemstillingen min, og det den medfører, gjør at jeg er opptatt av å peke på tre momenter eller trekk ved dramatekstene jeg analyserer. Derfor har jeg valgt å formulere tre forskningsspørsmål som peker på disse tre ulike trekkene, som analysen og drøftingen min skal kartlegge senere i denne oppgaven. Det første trekket handler om at Fosses tekster byr frem en gjenkjennelig tematikk rundt relasjoner og manglende kommunikasjon, når man fokuserer på hvordan karakterene hos Fosse interagerer gjennom språket. I et slikt perspektiv kan Fosses dramatikkk leses i tråd med tradisjonelle sjangerforventninger, som at dramaet er relasjonelt og krever en absolutt nåtid. Det første forskningsspørsmålet mitt lyder derfor slik: «Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i de tre utvalgte Fosse-dramaene for?» Det neste trekket handler om at man gjenfinner etablerte moderne formgrep, hos Fosse. Dette viser til Fosses tradisjons- og sjangerbevissthet, for det som en gang var radikale og nye formgrep, har nå blitt etablerte og klassiske formgrep i moderne dramatikkk. Det andre forskningsspørsmålet har dermed blitt formulert slik: «Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i de tre dramatekstene?» Det siste trekket handler om at disse formgrepene, når man først fokuserer på dem, forskyver eller korrigerer den opprinnelige

tematiske lesningen av Fosse, som pekte mot det kommunikative og det relasjonelle. Det bringer meg til det siste forskningsspørsmålet mitt som er: «Hvilken betydning får disse formgrepene for den tematiske lesningen av de tre utvalgte dramatekstene?»

For å kunne besvare det første forskningsspørsmålet: «Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i de tre utvalgte Fosse-dramaene for?» Har jeg valgt å bruke Pèter Szondi sin teori, *Theorie des modernen Dramas* fra 1956, som et slags holdepunkt. Det Szondi gjør i sin teori er først og fremst å definere drama som sjanger, og sjangerens kriterier, med tanke på det tradisjonelle klassiske absolutte dramaet. Szondi karakteriserer dramasjangeren som en alltid nåværende mellommenneskelig hendelse, og beskriver det slik i sin teori: «(...) the Drama is primary. It is not a (secondary) representation of something else (primary); it present itself, is itself. Its action, like each of its lines, is «original»; it is accomplished as it occurs.» (Szondi, 1987, s. 9). Jeg vil derfor bruke denne definisjonen fra Szondi for å kunne etablere kommunikasjons- og relasjonematikken i de tre utvalgte dramatekstene, i analysene.

For å kunne besvare det neste forskningsspørsmålet mitt: «Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i de tre dramatekstene?», vil det være nyttig å se på hvordan Fosse utvider og sprenger seg ut av Szondis definisjon og sjangerkriterier for det absolutte drama. Etter at Szondi har redegjort for sin definisjon av det førmoderne dramaet, argumenterer han videre for at dramaet i moderne tid har havnet i en krise. Det Szondi mener med dette handler om den konfrontasjonen som foregikk mot det tradisjonelle klassiske dramaets absolutte preg, i europeisk dramatik fra slutten av 1800- og over på tidlig 1900-tallet. Ut fra dette gjør Szondi rede for en rekke begreper som viser til ulike formgrep som ble tatt i bruk av det han kaller for kriedramatikerne. Disse kriedramatikerene er Ibsen, Tsjekhov, Strindberg, Maeterlinck og Hauptmann. Szondi mener videre at disse formgrepene som kriedramatikerne tar i bruk «truer» det tradisjonelle klassiske dramaets absolutte preg. Alt dette gjør Szondi rede for under merkelappen «dramaets krise og redningsforsøk», gjennom hans analyser av de nevnte kriedramatikerens tekster. Underveis i analysene kommer jeg til å anvende noen av de formgrepene Szondi avdekker hos kriedramatikerne, på de tre utvalgte dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden* av Fosse. Ved å anvende de sentrale begrepene fra Szondi som omhandler formgrep, på de tre utvalgte dramatekstene av Fosse, vil jeg kunne se hvordan Fosse gjenbruker disse formgrepene. Selv om disse begrepene egentlig er fra en annen tid, mener jeg at de fortsatt kan brukes på Fosse, og vise til noe ved Fosses dramatik, fordi de formgrepene de uttrykker, også finnes i hans tekster. Dette viser Fosses

sjangerbevissthet. På den ene siden tar Fosse vare på noen av sjangerkriteriene som Szondi har definert med tanke på tradisjonen. På den andre siden anvender Fosse også ulike formgrep som sprenger eller utvider det tradisjonelle klassiske dramaets absolutte preg, slik som hos krisedramatikerne som Szondi viser til i sitt arbeid. Samtidig som dette gjør Fosse alt dette til sitt eget. De moderne formgrepene lever videre hos Fosse, men vitner ikke lenger om en dramatisk krise. Derfor kommer jeg til å bruke begrepene sprenger og utvider, der Szondi mente at det tradisjonelle klassiske dramaets absolutte preg ble truet eller utfordret.

Hensikten med å undersøke dette er å vise hvordan disse formgrepene som Fosse foretar i de utvalgte dramatekstene er med på å utvide betydningsrommet og vår tematiske forståelse av disse tre dramaene fra Fosses hånd, og gjør at vi finner mer enn kommunikasjons- og relasjonstematikk i dem. Jeg vil undersøke om det er formgrepene til Fosse som drar oss ut av den kommunikative og relasjonelle dimensjonen som dramaene rommer, og som åpner opp for at det blir stilt andre spørsmål som kan tolkes som mer eksistensielle eller religiøse, og som ikke nødvendigvis trenger å bli eksplisitt uttalt. Dette bringer meg tilbake til det siste forskningsspørsmålet mitt som er: «Hvilken betydning får disse formgrepene for den tematiske lesningen av de tre utvalgte dramatekstene?» For å besvare dette forskningsspørsmålet har jeg også valgt å støtte meg på to andre forskere og deres arbeid med Fosse, i tillegg til Szondi. Dette er Niels Lehmanns artikkel «Postfenomenologisk effekt-dramatikk – Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest» (2004) og Drude von der Fehrs bok *Dramatikk og metafysikk – Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden* (2021).

1.1 Bakgrunn og problemstilling

Min bakgrunnen for denne oppgaven er av den personlige sorten. Mitt aller første møte med Fosses dramatikk var våren 2021, etter at en nær venn av meg hadde gått bort. Det var et nytt halvår som betydde nye emner og nye pensumlistene. Et av emnene het *Nyere norsk litteratur*, og Jon Fosse sitt navn dukket så klart opp på pensumlisten. Jeg gikk ned på biblioteket i Hamar sentrum og fant frem til en sort hylle som var fylt med dramatikk som var skrevet av Fosse. I det jeg tittet på bøkene dro jeg frem en tilfeldig bok, *Eg er vinden* sto det på forsiden. Jeg satte meg ned for å lese, og etter hvert kom det en enorm eksistensiell trøst over meg. Etter denne opplevelsen begynte jeg å stille meg selv spørsmål som; hvorfor opplevde jeg dette som så sterkt? Hva var det i teksten som utløste denne reaksjonen hos meg? Jeg

bestemte meg videre for å lese om Fosse, og ble møtt med en utrolig polarisert resepsjon. Jeg fikk derfor et ønske om å vise hvordan Fosses dramatikkk ikke bare handler om meningsløshet, ensomhet, tomhet, isolasjon, kommunikasjonssvikt og så videre, men hvordan Fosse sin dramatikkk også retter et perspektiv mot noe som er større enn oss mennesker, og som angår hvordan de store sammenhengene gjør menneskers liv viktig og meningsfullt. Dette er både bakgrunnen og inspirasjonen bak denne oppgaven. For kunne gripe tak i dette ble formuleringen av problemstillingen min slik: Hvilke dramatiske formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene?

1.2 Oppgavens struktur

I det første kapittelet i denne oppgaven gjør jeg rede for hva oppgaven min er. Det vil si problemstillingen min, forskningsspørsmål, hensikten og bakgrunnen for denne oppgaven.

Videre i det første kapittelet vil jeg introdusere Fosse som forfatter og dramatiker, og gi en gjennomgang rundt noe av resepsjonen rundt Fosse. Etter dette begrunner jeg hvorfor jeg har valgt akkurat disse tre dramatekstene av Fosse til denne oppgaven, før jeg introduserer de tre utvalgte dramatekstene som er *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*.

Avslutningsvis i kapittel en drøfter jeg mulighetene ved å ta i bruk Fosses tekster i skolesammenheng. I kapittel to vil jeg introdusere teorikapittelet, før jeg begir meg ut på å gjøre rede for Szondis teori, *Theorie des modernen Dramas* fra 1956, og de utvalgte begrepene fra hans arbeid. Jeg kommer også til å gjennomgå hvilke andre forskere og deres arbeid jeg mener er relevant å støtte meg på i denne oppgaven i kapittel to. Dette gjelder Niels Lehmanns artikkel «Postfenomenologisk effektdramatikkk – Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest» (2004) og Drude von der Fehrs bok *Dramatikkk og metafysikk – Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden* (2021). I kapittel tre vil jeg gi en grundig gjennomgang av metoden som vil bli brukt i denne oppgaven. I kapittel fire introduserer jeg analysekapittelet før jeg begir meg ut på de tre analysene. I kapittel fem foretar jeg mine avsluttende refleksjoner rundt problemstillingen min som er: Hvilke dramatiske formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene?

1.3 Jon Fosse som forfatter og dramatiker

Jon Fosse (f. 1959) er en av Norges mest suksessrike og berømte dramatikere, og han blir sett på som en av vår tids viktigste forfattere. Fosse er også en av våre mest berømte nynorskforfattere. I snart 40 år har han skrevet romaner, kortprosa, dramatikk, lyrikk, essay og barnebøker. Fosse har fått en rekke priser både i Norge og i andre land. Fosse fikk blant annet tildelt Nordisk råds litteraturpris for trilogien *Andvake, Olavs draumar* og *Kveldsvævd* i 2015, og i 2023 mottok Fosse Nobelprisen i litteratur. Nobelprisen er den mest prestisjetunge utmerkelsen man kan få som forfatter, og det er hele 95 år siden den sist ble tildelt til en norsk forfatter, da den ble tildelt Sigrid Undset. Fosse sin dramatikk har blitt satt opp flere tusen ganger rundt om i hele verden, og tekstene hans har blitt oversatt til over femti språk. Fosse bor i æresboligen Grotten i Slottsparken og har vært statsstipendiat siden 2001, men han er opprinnelig fra et lite småbruk i Strandebarm, som ligger i Hardanger. Fosse gikk på et gymnas i Øystese og studerte videre ved Universitetet i Bergen. Han har hovedfag i allmenn litteraturvitenskap og er cand.philol. Fosse har både jobbet som journalist, litterær konsulent og lærer ved Skrivekunstakademiet, samtidig som at han hele tiden har vært forfatter på fulltid.

Fosse debuterte med romanen *Raudt, svart* i 1983. I 1981 ble novella «*han*» publisert i avisa Studvest, og det er denne novellen som Fosse selv ser på som sin litterære debut. I denne novellen finnes det mye av det som karakteriserer Fosse sine fremtidige tekster, som gjentakelser, indre monologer og en musikalsk skrivestil. Allerede med sin neste bok *Stengd gitar* (1985) hadde Fosse funnet sin originale og særegne skrivestil og fortellermåte. Det som blir ansett som det store gjennombruddet til Fosse som forfatter, kom med romanen *Naustet* fra 1989. Etter dette store litterære gjennombruddet, har Fosse skapt et produktivt og bredt forfatterskap, med et rikt utvalg av tekstsjangere. Fosse har utgitt seksten bøker med prosa, ti diktsamlinger, ni barnebøker, to essaysamlinger og han har hatt premiere på tjuette skuespill og åtte korte stykker.

Da Fosse var godt etablert som romanforfatter, barnebokforfatter, essayist og poet, startet han sin reise mot å bli dramatiker. Fosse hadde opprinnelig ikke lyst til å bli dramatiker, og hadde tidligere uttrykt en sterk skepsis til drama og teateret. I en tidligere upublisert tekst i *Gnostiske essay* (1999) skrev Fosse litt om sitt forhold til dramatikk og teateret, og hans motstand mot dette: «Eg er dramatiker, men sant og seie ønskte eg egentlig aldri å bli det. Tvert imot likte eg ikkje teater, og i ulike samanhengar, for eksempel i intervju, sa eg at eg faktisk hata teater, i

alle fall norsk teater». (Zern, 2005, s. 15) Denne skepsisen og motstanden Fosse følte til dramatikken og teateret greide han å komme seg over, Fosse skrev nemlig sitt første drama i 1992 som han ga navnet *Nokon kjem til å kome*. Selv om *Nokon kjem til å kome* ble skrevet i 1992, ble ikke stykket utgitt eller oppført før 1996. Etter at Fosse debuterte med *Aldri skal vi skiljast* på Den Nationale Scene i Bergen i 1994, begynte han etter dette å skrive i et raskt tempo og fikk fort innpass på flere av de viktige scenene i Norge. Samuel Beckett var Fosses inspirasjonskilde og James Joyce var hans forbilde. Becketts *Mens vi venter på Godot* (1948) og *Nokon kjem til å kome* har begge en unik måte å fremstille en stillestående eksistensiell situasjon på. Både Becketts tekster fra 1950-tallet og flere av Fosse sine stykker kan leses som «udramatiske». Det er kanskje på denne måten Fosse stadig viser sin iboende motstand mot teateret.

Det store internasjonale gjennombruddet for Fosse som dramatiker skjedde først i 1999. Da ble *Nokon kjem til å kome* (1996) satt opp i Nanterre rett ved Paris. Dette var av den franske regissøren Claude Règy. Kun et år etterpå satte Thomas Ostermeier opp stykket *Namnet* (1995) på Schaubühne i Berlin, som er et veldig anerkjent teater. Dette fant sted under teaterfestivalen i Salzburg. Oppsetningene av disse to stykkene ble starten på Fosse sin internasjonale suksess som dramatiker. Det var også etter dette at Fosse ble svært populær innenfor teateret i andre land. Leif Zern synes på mange måter at Fosse har funnet sitt hjem i det tyske publikumet. Teaterstykket *Sonen* (1997) er et annet eksempel på et av stykkene til Fosse som fikk suksess i Tyskland. Fosse har i ettertid uttrykt at det å skrive dramatikkk var den største åpenbaringen i hans forfatterliv. Fosse har nå skrevet flere enn 30 teaterstykker, og i dag er teaterstykkene hans spilt over hele verden. Kai Johnsen har jobbet gjentatte ganger med Fosse og har vært regissør for både *Og aldri skal vi skiljast* og *Namnet*. Han beskriver Fosse sin betydning for dramatikken på denne måten: «Jeg mener hans betydning verken kan eller bør undervurderes. Han kommer inn på en internasjonal teaterscene hvor det fantes en form for krise i forholdet mellom litteraritet og visualitet – og pekte på nye muligheter. Konkret, musikalsk, poetisk og reelt. Strengt, presist, og samtidig åpent for andres «kropper». I norsk sammenheng kan det ikke herske noen tvil om at han alene har medført en total omvurdering av den levende dramatikerens potensiale» (Bjørneboe, 2019). Som Johnsen forklarer så har dramaet vært i en slags krise, og Fosse har pekt på nye muligheter. Fosse har på mange måter tatt del i å fornye dramaet, både med hensyn til hvordan en dramatekst kan være og hvordan teksten kan fremføres.

1.4 Fosse-resepsjonen

Det meste som er gjort av akademisk arbeid på Fosses dramatikk, er masteroppgaver eller doktorgradsavhandlinger. Det eksisterer ikke akkurat et mangfold av akademisk forskning på Fosses dramatikk, men det finnes noen doktorgradsavhandlinger som går i dybden på Fosses dramatiske stykker. Et eksempel er Zsofia Domsa som tar for seg et stort tekstkorpus av Fosses tidlige dramatikk fra perioden 1992-2000, i hennes doktorgradsavhandling *Vakkert, stygt og sårt. Om Jon Fosses tidlige dramatikk* (2009). Her undersøker hun hele ti dramastykker av Fosse i sitt analysekapittel. Kristian Lykkeslet Strømskag gjennomfører en postfenomenologisk lesning av *Nokon kjem til å kome* i sin masteroppgave *En postfenomenologisk dramaturgi – en nærlesning av Jon Fosses Nokon kjem til å komme* (2005). Mia Frogner skriver om hvordan død og tid blir brukt som elementer i tre forskjellige dramastykker av Fosse, i sin masteroppgave *Et lite skritt til siden – tid og død i Fosses dramatikk* (2011). Det siste eksemplet er Maria Fuglestad Tørressen som skriver om de nære relasjonene i Fosses dramatikk i masteroppgaven «*Du elsker meg ikkje*» - en studie av de nære relasjonene i Jon Fosses dramatikk (2017).

Når det kommer til resepsjonen av Fosse innenfor teatervitenskapen, er en av de som har skrevet et større arbeid rundt Fosses dramatiske arbeid, Leif Zern i sin bok *Det lysande mørket* (2005). Flere som kan nevnes i den brede Fosse-resepsjonen av teaterfolk er Kai Johnsen, Thomas Oberender, Niels Lehmann, Suzanne Bordermann, Vinent Rafis og inkludert Zern som gjennomførte en diskusjon om Fosse som dramatiker i 2009 for *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. Anledningen var Fosses 50 årsdag, det samme ble gjort til hans 60 årsdag i 2019, men i form av et intervju. Beskrivelsen av Fosses dramatikk er det som regel enighet rundt. Lehmann beskriver Fosses dramatikk på denne måten i diskusjonen om Fosse i 2009: «Fosses kunnskap er en kunnskap om strukturer. Man kan ikke sitere en replikk for å gi inntrykk av hva stykkene hans handler om. (...) Fordi mesteparten av det de sier, fortelles uten ord, eller i momenter mellom ordene og slik begynner han å få tausheten til å tale» (Bjørneboe, 2009). Flere beskrivelser som man ofte hører i sammenheng med Fosses dramatikk er et lyrisk, hverdagslig og repeterende språk, med bruk av få ord. Det er ofte en fraværende ytre dramatikk og det mangler ofte et vendepunkt, slik som i det tradisjonelle klassiske absolutte dramaet. Stillhet, tomhet og det usagte er også elementer som mange har diskutert og tatt interesse for rundt resepsjonen av Fosse, men som Oberender sier: «Hvert

av Fosses stykker har en skandale i sentrum, som virker heftig og forstyrrende, men dens framtredelesform er som et undersjøisk jordskjelv: Voldsomheten i rystelsene opptrer altså bare i randsonene, i grenseoverskridelsene – voldsomme bølger av følelser og avmakt som treffer breddene og slår inn over land» (Bjørneboe, 2019). Selv om stykkene til Fosse kan virke udramatiske fra et overfladisk perspektiv, er det som Oberender sier i sitatet at skandalens «framtredelesform er som et underjøisk jordskjelv». (Bjørneboe, 2019)

Siden Fosse er svært populær eksisterer det delte meninger om hans produksjon, resepsjonen av Fosse er derfor svært polarisert. Det man ofte er uenige om angående Fosse sin dramatik er om stykkene hans er handlingsfattige, eller om den nesten fraværende dramatikken åpner opp for en mye rikere handling. Fosse bruker få ord og denne minimalistiske språkbruken åpner opp for en rekke ulike tolkninger. Jeg siterer Oberender igjen som svarer i et intervju med *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (2019): «Tekstene hans er et bevis på at fortolkningen, som de gjør mulig, ikke er en tjenesteytelse overfor forfatteren, men en svært individuell reise i en struktur som bærer og forfører en til å gi slipp på seg selv og til å finne livet» (Bjørneboe, 2019). Det blir som sagt et skille mellom de som er entusiastiske og oppslukte av Fosses dramatik, og de som forholder seg mer avmålte. Dette kan ha en sammenheng med at det er som Oberender kaller det en «individuell reise» å lese Fosses tekster. Fosse bruker få ord i sine tekster, men poenget med det er at de få ordene som blir sagt skal ha så mye kraft som mulig. Fosse skriver også på en måte som åpner opp for at det som ikke blir sagt har like mye kraft som det som blir sagt. Det vil si at de partiene hvor det ikke blir sagt noe som helst, er like viktige som de partiene hvor ting blir sagt eller kommunisert. Oberender forklarer det slik: «Mens vi har vent oss til at dialog fører til, eller driver handlingen foran seg, er dialogen selve handlingen hos Fosse. Tale er ødeleggelse i Fosses verden. Og tale er samtidig et supplement. Å snakke tilfører noe til den som er til, fordi det sagte, alt som blir sagt, på samme tid blir et faktum» (Bjørneboe, 2019). Både formen og språket hos Fosse er minimalistisk, språket står derfor som en stor del av det som er betydningsbærende. Dette åpner opp for en rekke ulike oppfatninger gjennom den individuelle reisen man drar ut på, når man leser Fosses tekster. Mindre er mer er et uttrykk som ofte blir brukt for å beskrive dette. Å ha en slik minimalistisk form og språkbruk hvor mye av informasjonen uteblir, gjør at både fantasien og tolkningene blir utallige.

Ole Karlsen (2000) har skrevet en omfattende analyse om gjentakelsene og den repeterende skrivemåten som blir brukt i Fosse sin roman *Naustet*. Der viser Karlsen hvordan den repeterende skrivemåten i *Naustet* fungerer på ulike tekstplan, både hvordan det fungerer som

en skriftproblematikk og en eksistensiell problematikk. Dette er et tema som mange interesserer seg for hos Fosse. Espen Stueland har også skrevet om et lignende tema – språket - i et essay som heter *Å erstatte lykke med eit komma – essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Fosse* (1996). Her både bruker han og redegjør for ordet cesuren, altså pausen, og ser på hvordan det blir brukt som et meningsskapende element i Fosse sin produksjon. Som sagt så er språkbruken til Fosse uavhengig av sjanger mye diskutert innenfor resepsjonen av Fosse: «koblingen av og forholdet mellom Fosses språktematikk (hva språket kan og ikke kan uttrykke) er det feltet de fleste som interesserer seg for Fosse, fokuserer på, og gjerne hvordan denne problematikken kan trekkes i religiøs retning.» (Frogner, s.13, 2011). Den tematiske eksistensielle problematikken er også et kjennetegn som går igjen hos Fosse. Balansen mellom tomhet og mening, mystikk, filosofiske spørsmål, metafysikk og en religiøs lengsel, er ofte er begreper og betegnelser man ofte hører om hans tematikk. En som har skrevet et større arbeid rundt dette er Drude von der Fehr i boken *Dramatikk og metafysikk – Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden* (2021). Samtidig eksisterer det en diskusjon om hvorvidt det å lese Fosse for sterkt i en religiøs retning ødelegger for kunstoplevelsen i seg selv, som Stueland (1996) skriver i sitt essay om Fosse: «det er avgrensende å reserve erfaringa om tomheit og at sjølvet blir viska ut til det religøse» (Stueland, s. 110, 1996). Et annet diskusjonspunkt innenfor resepsjonen av Fosse handler om stykkene til Fosse har en sosial relevans. Zern argumenterer for at stykkene hans har en sosial relevans. Det er fordi Fosse skriver om det skillet som oppstår mellom de som flytter til byen og de som blir igjen på bygda, følelsen av mangel på tilhørighet, og hvordan kunnskapssamfunnet mener at man skal finne seg selv og sin identitet. Zern beskriver Fosse som «Ein postmodernistisk romantikar som ikkje lukkar øya for sorga, men leiter etter håp i henne» (Zern, 2005, s. 8).

Til tross polariserte meninger og noe motstand har Fosse likevel blitt fremført med suksess både i Norge og utenlands. Fosse blir møtt med en forståelse som ikke bare gjelder teatertradisjonen, men med filosofisk og intellektuell beredskap fra andre regissører, skuespillere, kritikere og publikum. Fosse sin minimalisme når det kommer til dramatikken hans viser at han er en forfatter og dramatiker som søker det enkle og minimale, dette står i kontrast til noen av de andre forfatterne innenfor Fosses generasjon, hvor det ofte foretrekkes det direkte, grenseoverskridende og dokumentariske. Hos Fosse derimot er dialogen minimal, landskapet som skildres er ofte avsidesliggende, teksten er gjentakende og full av pauser. Det er det motsatte av maksimalisme og det overfladiske som Fosse skriver. Jeg siterer Oberender

en aller siste gang: «Som Beckett har Fosse skapt et eget teaterspråk. Med ham har det oppstått en egen sound og en figurenes melankolske væren- i-verden, som man forbinder med ham og bare med ham. Han har skjenket det tjuende århundrets teater – på basis av teksten – takt, melankoli, ærefrykt for døden og for kjærlighetens gebrekkelighet. For dette har han skapt et eget språk, der galskapen banker på døra, og gitt sine «enkle mennesker» store livsdimensjoner. (Bjørneboe, 2019). Hos Fosse blir mindre mer, smått blir stort og enkelt blir avansert. Det finnes alltid en dobbelthet hos Fosse.

1.5 Presentasjon av de tre verkene

De tre verkene jeg har valgt å bruke i denne oppgaven er *Nokon kjem til å kome* (1992/96), *Namnet* (1994/95) og *Eg er vinden* (2007). Hovedgrunnen til det er fordi jeg har prøvd å velge ut ulike tekster, fra ulike perioder i Fosses dramatiske bibliografi. Ifølge Kai Johnsen kan den dramatiske bibliografien til Fosse deles inn i tre ulike perioder. I Fosses sine tidlige stykker er han opptatt av interaksjonen mellom tid og rom, og hvordan disse elementene fungerer sammen med karakterene, dette gjelder for eksempel *Nokon kjem til å kome*. Den neste perioden produserer Fosse dramatik som kan kalles «sofastykker», som for eksempel *Namnet* hvor det fokuseres på familiære forhold og vanskelige relasjoner. I den siste perioden forsvinner det realistiske preget, som eksisterte i hans «sofastykker». I denne perioden videreutvikles det eksperimentelle rundt tid og rom, som foregikk i mindre grad i Fosses tidligere stykker. Denne videreutviklingen av tid og rom, kan kalles «drømmestykker». Et eksempel på dette er *Eg er vinden*. Grunnen til at jeg har valgt å bruke disse tre ulike dramatekstene, er fordi jeg også ønsker å se hvordan disse begrepene som Szondi har definert fungerer på ulike tekster fra ulike perioder i Fosses dramatiske forfatterskap. Jeg ønsker å undersøke om det finnes likheter og ulikheter med tanke på bruken av disse formgrepene, og resultatet av hvordan disse formgrepene bidrar tematisk i de ulike dramatekstene, når de leses i tråd med etablerte sjangerforventninger. Jeg skal med andre ord foreta en sammenligning av de tre utvalgte dramatekstene, i lys av problemstillingen min. Hvordan sammenligningen gjennomføres, vil jeg komme tilbake til i metodekapittelet i denne oppgaven.

1.5.1 *Nokon kjem til å kome* (1992/96)

Det første verket jeg har valgt å bruke i denne oppgaven er *Nokon kjem til å kome*. En av grunnene til det er fordi det er Fosses første drama, det er også et av hans mest berømte og anerkjente drama. *Nokon kjem til å kome* hadde urpremiere på Det Norske Teatret i 1996, og består av syv akter. Teatersjef Otto Homlung hadde regien på det som skulle bli et tett samarbeid mellom Fosse og Det Norske teateret. Dette var det tredje oppsettet av Fosse sine stykker, etter *Og aldri skal vi skjiljast* (1994) og *Namnet* (1995), hvor Kai Johnsen var regissør til begge. I 1999 ble *Nokon kjem til kome* satt opp i Nanterre rett ved Paris av den franske regissøren Claude Règy, og dette var begynnelsen på det store internasjonale gjennombruddet til Fosse. *Nokon kjem til å kome* tilhører Fosses sine tidlige stykker, som tidligere nevnt er han i denne perioden opptatt av interaksjonen mellom tid og rom, og hvordan disse elementene fungerer sammen med karakterene. *Nokon kjem til å kome* er på den ene siden skrevet inn i en tradisjonell form, men samtidig kan dette stykket leses ut fra en sirkelkomposisjon. Det vil derfor være interessant å undersøke hvordan Fosse gjenbraker de etablerte moderne formgrepene, som Szondi har definert, i dramateksten *Nokon kjem til å kome*.

1.5.2 *Namnet* (1994/95)

Det neste verket jeg har valgt å bruke av Fosse er *Namnet*. Dette er Fosses sitt tredje drama, og består av tre akter. *Namnet* hadde urpremiere til Festspela i Bergen på den Nationale Scene 27. mai 1995, hvor Kai Johnsen hadde regien. Det var Thomas Ostermeier som hadde regien, da *Namnet* ble satt opp på Schaubühne i Berlin, dette fant sted under teaterfestivalen i Salzburg. Denne oppsetningen av *Namnet* var også slik som *Nokon kjem til å kome* en del av det som utløste starten på Fosse sin internasjonale suksess som dramatiker, spesielt i Tyskland. *Namnet* er som tidligere nevnt fra Fosses periode hvor han produserer dramatik som kan kalles «sofastykker», hvor det fokuseres på familiære forhold og vanskelige relasjoner. *Namnet* har en velkomponert struktur og er på mange måter skrevet inn i en tradisjonell form.

1.5.3 *Eg er vinden* (2007)

Det siste dramatiske verket av Fosse som jeg har valgt å bruke i denne oppgaven er *Eg er vinden*, som er et av hans senere dramatiske stykker. *Eg er vinden* hadde urpremiere ved Nationaltheateret til Festspela i Bergen den 24. mai 2007, hvor Eirik Stuebø sto bak regien. *Eg er vinden* er skrevet som en enakter, og tilhører den siste perioden hvor Fosse beveger seg bort fra den velkomponerte strukturen og den tradisjonelle formen. Det er som sagt i denne perioden Fosse videreutvikler det eksperimentelle rundt tid og rom, som foregikk i hans tidlige stykker. Stykkene som produseres i denne perioden kan kalles «drømmestykker». *Eg er vinden* er på mange måter skrevet inn i en mer moderne form, hvor Fosse har beveget seg bort fra det realistiske-psykologiske perspektivet, som kan gjenfinnes i de to andre dramatekstene i denne oppgaven. Det er derfor interessant å se på hvordan begrepene til Szondi vil fungere på denne dramateksten, i kontrast til *Nokon kjem til å kome* og *Namnet* som er skrevet inn i en mer tradisjonell form.

1.6 Jon Fosse i skolen

Det er flere grunner til at Fosse og hans tekster burde bli tatt mer i bruk i skolesammenheng. Det første handler om at Fosse er en av Norges mest suksessrike og berømte dramatikere, og han blir sett på som en av vår tids viktigste forfattere. Fosse er også en av våre mest berømte nynorskforfattere og i tillegg til dette er han nå nobelsprivinner. Jeg håper at denne oppgaven kan være et bidrag til de lærerne som ønsker å ta i bruk Fosse sine tekster i klasserommet, og ikke minst hans dramatik. Denne oppgaven er spesielt relevant med tanke på dramahistorie og dramateori. Problemstillingen i denne oppgaven er: Hvilke dramatiske formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene? Et sentralt perspektiv i denne oppgaven handler om at den dramatiske formen er stadig i forandring, samtidig som at den gjentar seg, og kanskje på en ny måte. Det samme gjelder sjangerspørsmålet, hva sjangerkonvensjoner, sjangerutprøving og hva gjentakelse av formgjennombrudd kan bety.

En av grunnene til hvorfor Fosse er fascinerende er fordi han gjør flere ting på en gang, og er tvetydig. Han er sjangerbevisst å viser oss tradisjonelle sjangerforventinger og sjangerkonvensjoner, ved å blant annet ta i bruk en tradisjonell form når han skriver dramatik, samtidig som at Fosse har en spennvidde og romslighet i hans dramatekster. Det er

fordi når Fosse gjenbruker tradisjonelle dramaformer ønsker han fortsatt å uttrykke noe fra vår samtid, og dette er betinget av hva slags samfunn og verden vi lever i nå. Dette er interessant fordi det på mange måter fortsatt viser til en stor del av hva Szondi undersøkte i sin teori. Det vil si hvordan noen sjangertrekk kan få karakter av å være tidløse, men at alle sjangre egentlig står under forandringens tegn, fordi formen også bestemmes av hva forfatterne trenger å uttrykke, og dette igjen er betinget av hva slags samfunn og verden de lever i. På denne måten kan vi gjennom Fosse få et innblikk tilbake i tid gjennom en etablert dramatisk form, men også få rettet et blikk mot vår egen samtidsdramatikk.

2.0 Teori

Problemstillingen i denne oppgaven er: Hvilke dramatiske formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene? I dette teorikapittelet vil gjennomgå alle teoriperspektivene som jeg forholder meg til i denne oppgaven, og som jeg kommer til å støtte meg på i analysekapittelet og drøftingen min senere i denne oppgaven. Det første teoriperspektivet omhandler hvilke formgrep Szondi finner i det absolutte drama. Dette er fordi Fosse på mange måter viderefører og opprettholder de formkravene som det absolutte dramaet rommer. Denne gjennomgangen gjelder derfor blant annet Szondis definisjon av begrepet drama og hans videre kartlegging av det absolutte dramaets sjangerkriterier. Deretter vil jeg gi en gjennomgang av Szondis arbeid med dramasjangerens formmessige endringer i overgangen til det moderne dramaet. Til slutt vil jeg gjøre rede for de formgrepene som Szondi finner hos krisedramatikerne, som også kan gjenfinnes hos Fosse. Dette er for å senere kunne undersøke hvordan Fosse både rommer og gjentar tradisjonelle formtrekk og den formmessige spengningen av disse som skjer i og med den moderne dramatikken, i analysene i denne oppgaven.

I dette teorikapittelet vil jeg videre gjøre rede for hvilke andre forskere og deres arbeid jeg kommer til å støtte meg på i analysekapittelet, i tillegg til Szondi. Dette er blant annet Niels Lehmanns artikkel «Postfenomenologisk effekt-dramatikk. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest» (2004). Jeg mener at denne artikkelen er relevant med tanke på at en stor del av det jeg ønsker å undersøke i denne oppgaven er formgrepene til Fosse. Lehmann har et veldig interessant perspektiv i denne artikkelen, spesielt med tanke på hans syn om ulike plotkonstruksjoner. Min oppgaven inneholder derimot ikke en postfenomenologisk lesning av de tre utvalgte dramatekstene. Siden jeg videre vil undersøke om det er Fosses gjenbruk av krisedramatikernes formgrep som utvider og supplerer den kommunikative og relasjonelle problematikken i hans dramatekster, og åpner opp for en annen dimensjon hvor det blir stilt spørsmål som kan tolkes imot det eksistensielle eller religiøse, har jeg valgt å bruke Drude von der Fehr sin bok *Dramatikk og metafysikk – Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden* (2021). Det er flere ting Fehr gjør rede for i denne boken angående Fosses dramatikk. Det som er mest relevant for denne oppgaven er hvordan hun også prøver å gripe tak i det «usynlige» overskridende ved hans dramatikk, men Fehr definerer det som noe metafysisk

eller religiøst. Dette er ikke min agenda. Jeg er kun opptatt av å avdekke hvordan denne utvidelsen som kan tolkes mot det eksistensielle eller det religiøse finner sted i det formale.

2.1 Petèr Szondi - *Theorie des modernen Dramas* (1956)

Petèr Szondi (1929-1971) var en litteraturviter og filolog, som jobbet som professor i litteratur ved Freie Universität i Berlin, men han var opprinnelig fra Ungarn. Szondi er personen bak den berømte studien fra 1956, *Theorie des modernen Dramas*. I denne teorien gjør han rede for både fremveksten og utviklingen til det moderne drama. Szondi analyserer blant annet fem ulike dramatikere som han definerer som krisedramatikere, dette er Ibsen, Tsjekhov, Strindberg, Maeterlinck og til slutt Hauptmann. Szondi bruker disse krisedramatikere som eksempler til å vise frem ulike tendenser i moderne dramatik, og hvordan de bryter opp fra de strenge formkravene fra klassismen og den europeiske dramatradisjonen. Szondi ser også på ulike redningsforsøk i sin teori, og i slutten av hans verk samler han det han kaller for «Tentative Solutions».

2.2 Drama som begrep

Det første Szondi redegjør for og definerer i sin teori, *Theorie des modernen Dramas* fra 1956, er hvordan han bruker begrepet drama, før han begir seg ut på de fem ulike analysene av krisedramatikere som er Ibsens, Tsjekhov, Stringberg, Maeterlinck og Hauptmann. Hvordan Szondi redegjør for og definerer begrepet drama er svært relevant for denne oppgaven i og med at jeg skal fokusere på Szondi, og hvordan han tegner opp det han ser på som formbrudd i moderne drama, som jeg videre skal bruke i analysene av de tre Fosse-dramaene. Szondis bruk av begrepet drama er knyttet til det absolutte ved fremstillingen. Tiden blir produsert i nået og tilhører dialogen og de mellommenneskelige relasjonene. Ifølge Szondi skal dramaet være absolutt, det vil si at det ikke skal være en henvisning til noe som eksisterer utenfor eller utover seg selv. Dramaet skal fungere som en lukket fremstilling av sin egen virkelighet. (Szondi, 1987, s. 8-9). Szondi skriver det slik: «The absolute dominance of dialouge – that is, of interpersonal communication, reflects the fact that the Drama consists only of the reproduction of interpersonal relations, is only cognizant of what shines forth within this sphere» (Szondi, 1987, s.8). Videre argumenterer Szondi for hvordan dramaet skal

foregå som en mellommenneskelig hendelse som skjer i nåtid. Det er dette han mener med «det absolutte», dramaet skal ikke være plassert i en tidskontekst, men det er nåtiden som skal være i fokus. I følge Szondi er dramaets nå absolutt, med eksklusiv konsentrasjon om hendelsesforløpet og de mellommenneskelige relasjonene: «That the Drama is absolute can be expressed in a different manner: the Drama is primary. It is not a (secondary) representation of something else (primary); it present itself, is itself. Its action, like each of its lines, is «original»; it is accomplished as it occurs.» (Szondi, 1987, s. 9).

Ifølge Szondi skapes hvert dramatiske nå innenfor dramaet, et annet dramatisk nå, på denne måten forblir tidsforløp og tematikk fremstilt uten å bruke episke momenter. Enkelt forklart vil det si at det ene øyeblikket fører til det neste. Om dramatikerer for eksempel problematiserer selvet gjennom en karakter – hvor karakteren viser splittede identiteter – innebærer dette også en problematisering av det tradisjonelle klassiske absolutte drama. Det er fordi at karakterenes indre blir tematisert i stedet for relasjonene i det mellommenneskelige rommet. Ved å problematisere selvet og forståelsen av identiteten til karakterene, fremprovoseres det en motsetning til dramaets lineære funksjon. Det vil si å følge en sammenhengende linje – som sagt at det ene øyeblikket fører til det neste. Derfor er det ifølge Szondi dialogen som er det essensielle, og som har evnen til å formidle de mellommenneskelige relasjonene. Det er i det mellommenneskelige rommet dramaet henter sin motivering, og på denne måten kan fungere uten episke innslag. En annen måte å forstå dette på er ved at henvendelsen til den andre, og hvordan den andre responderer her og nå, er det som fører selve dramaet videre til et nytt punkt.

Szondi identifiserer at dramaet er i en krise ved overgangen til 1900-tallet, og han mener at Ibsen er det første synlige symptomet. I problemstillingen til Szondi er han opptatt av hvordan noen sjangertrekk kan få karakter av å være tidløse, men at alle sjangre egentlig står under forandringens tegn, fordi formen også bestemmes av hva forfatterne trenger å uttrykke, og dette igjen er betinget av hva slags samfunn og verden de lever i. Et eksempel er hvordan Ibsen brukte retrospektive metoder i sin dramatik. Szondi mente at han gjennomførte denne teknikken så bra at han greide å skjule tiden, noe Szondi mente tilhørte romanen - i motsetning av dramaet som har et krav om absolutt nåtid. Dette definerte Szondi som et formproblem som er iboende i nyere dramatik, slik som hos Ibsen. Selv om fortiden i Ibsens dramatik blir skjult på scenen, får man likevel et innblikk i fortiden og hva som foregår i karakterenes indre, selv om alt blir fremstilt til en nåtidig handling. Szondi forklarer det slik: «The «picture-frame» stage, which was meant to create a closed sphere for the neoclassical

Drama, one that could reflect a reality limited to interpersonal relations, becomes a wall fending off the epic aspects of the world outside, becomes a resort: what occurs within is no longer a reflection, it is a transformation that takes place because of the dramaturgic experiment in compression.» (Szondi, 1978, s.60).

2.3 Fremveksten av det moderne drama

Slik som det nå har blitt gjort rede for, karakteriserer Szondi dramaet som en alltid nåværende mellommenneskelig hendelse. Når Szondi kommer frem til denne konklusjonen innser han samtidig at det moderne dramaet oppløser det førmoderne dramaets absolutthet. I det moderne dramaet er ikke nødvendigvis de mellommenneskelige relasjonene, tiden eller hendelsesforløpet i ett med seg selv. Når Szondi skal beskrive det moderne dramaet, ser han at det førmoderne dramaet har blitt fornyet. Det er på denne måten Szondi sin definisjon av begrepet drama, som hovedsakelig tilhørte de strenge formkravene fra klassismen og den europeiske dramatradisjonen, så å si blir forbigått i det samme øyeblikket som den ble formulert. Samtidig bringer dette Szondi til en viktig konklusjon. Den definisjonen som det førmoderne dramaet var mulig å beskrive med, lar ikke det moderne dramaet seg bli fanget av. Når Szondi redegjør for det han kaller dramaets krise, prøver han på mange måter å bare svare på spørsmålet om det er mulig å skrive dramatikkk slik sjangeren har vært kjent og forstått i den vestlige tradisjonen. Både de kulturelle og de samfunnsmessige betingelsene for å skrive drama hadde jo nå tross alt endret seg. Det spørsmålet som Szondi egentlig stiller, handler om hvordan den udramatiske virkeligheten kan gjøres dramatisk, eller rettere sagt til gjenstand for dramatikkk. Szondi mener at det er en oppløsning mellom form og innhold i det moderne dramaet. Disse krisefenomenene som overgangsdramatikerne på forskjellig vis forsøkte å løse, omhandler nettopp denne mangelen på sammenhengen mellom dramaformen og innholdet, som det tradisjonelle dramaet tidligere artikulerte. Disse krisedramatikerene velger nemlig emner som ikke lar seg tematisere gjennom en tradisjonell dramatisk form. Dette udramatiske innholdet strider imot selve dramaformen slik den er etablert i tradisjonen.

Som tidligere nevnt fokuserer Szondi på krisetrekke hos Ibsen, Tsjekhov, Strindberg, Maeterlincks og Hauptmann. Dette var dramatikere som var virksomme før, under og rett etter århundreskiftet på 1900-tallet. Det skal nevnes at Szondi ikke følger dramatikkkens utvikling opp til sin egen samtid, noe som blant annet Hans-Thies Lehmann har kritisert han for. I analysen til Szondi kommer det frem at i Ibsens dramatikkk dominerer fortiden gjennom

den retrospektive teknikken. Ifølge Szondi ødelegger dette for fremstillingen av de mellommenneskelige relasjonene mellom de dramatiske karakterene. I Tsjekhovs dramatik konkurrerer handlingen med det indre livet til karakterene, og lengselen etter et annet liv fører til at dialogene blir monologiske. Hos Strindberg blir de mellommenneskelige forholdene nesten borte, og i stedet møter vi jegets inntrykk av omverdenen. Hos Maeterlincks «drame statique» går fortid og nåtid om hverandre, det er ingen handlinger, bare hendelser. På denne måten forsvinner den mellommenneskelige interaksjonen. Til slutt, i Hauptmanns «social dramaturgy», tar politiske og økonomiske tilstander plassen til det mellommenneskelige, og handlingene forsvinner basert på at menneskeheten bare er et offer for disse omstendighetene. Szondi mener at det aller største problemet ved den udramatiske tematikken, som sagt er oppløsningen mellom form og innhold. Når Szondi diskuterer spaltningen som eksisterer mellom det formmessige og innholdsmessige, sikter han til *Pirandellos Six Characters in Search of an Author*. (Szondi, 1987, s.77) Her viser Szondi til hvordan innholdet i stykket peker på seg selv og på sin dramatiske form. Det at det skal være en sammenheng mellom form og innhold, er noe som er svært viktig og settes høyt i litteraturteorien, men dette kan fort bli en begrensning, spesielt for dramaet.

2.4 Subjekt-objektopposisjonen hos Szondi

Et av begrepene jeg kommer til å anvende på de tre analysene av dramtekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden* av Fosse, kalte Szondi for Subjekt-objektopposisjonen. Dette begrepet dekker en av de måtene den nyere dramatikken bryter med det absolutte dramaets formkrav, et brudd som gjentas hos Fosse. Szondi mener at subjekt-objektopposisjonen går inn i tematikken og skaper konsekvenser for formen. Dette beskriver Szondi slik: «What unites the various works of this period (and can be traced back to the transformation in their thematic) is the subject-object opposition – an opposition that determines their new dimensions» (Szondi, 1987, s.46). Denne kløften mellom subjektet og objektet bryter seg inn i det tematiske i dramaet og skaper en kollisjon mellom den tradisjonelle formen og det moderne innholdet. Dette gjør Szondi rede for i tre trinn: «In this subject-object relationship, the absoluteness of the three fundamental concepts of dramatic form is destroyed and, along with it, that of this form itself.» (Szondi, 1987, s. 46). De tre fundamentale konseptene om den dramatiske formen, er først og fremst den absolutte nåtiden, at det mellommenneskelige skal være absolutt og til slutt at handlingen skal være absolutt. Szondi argumenterer for at hvis

noen av disse faktorene hos den dramatiske formen havner i relasjon til enten subjekt eller objekt, blir de relativisert. For eksempel hos Ibsen blir nåtiden relativisert av fortiden. Konsekvensen er at nåtiden får i oppgave å avdekke fortiden som gjenstand/objekt. Det vil si at nåtiden egentlig bare er en ny fortid. Dette utfordrer derfor den absolutte nåtiden formmessig. Hos Strindberg blir det mellommenneskelige til det subjektive perspektivet, som utfordrer absoluttheten ved det mellommenneskelige. Det siste eksempelet som Szondi bruker er Hauptmann, her mener Szondi at handlingene forekommer rundt de objektive vilkårene: «The uniformity these conditions dictate eliminates the singularity of the (always) present: it is also the past and the future» (Szondi, 1989, s. 45). Dette utfordrer altså absoluttheten ved handlingsgangen hos Hauptmann.

Ifølge Szondi handler denne utviklingen om at form og innhold ikke lenger samsvarer med hverandre slik som i det tradisjonelle klassiske absolutte dramaet. I det moderne dramaet skilles derimot form og innhold fra hverandre. Det vil si at dramatikken ikke lenger handler om den mellommenneskelige interaksjonen som skjer i nåtiden, selv om det er det dramaet tilsynelatende ser ut til. Nåtiden blir bare en ny fortid i stedet. Nåtiden bli relativisert av fortiden, som nåtiden får i oppgave av å avdekke som gjenstand. Det mellommenneskelige blir relativisert av det subjektive perspektivet det fremstilles i. Handlingsgangen blir relativisert av de objektive tilstandene som den skal fremstille. Szondi kaller dette: «A theory of stylistic change». Endringen skjedde fordi dramaene som ble til i det Szondi kaller, «the outgoing nineteenth century», hadde dramatikerne nå et behov for å fornye det dramatiske innholdet, samtidig som de forsøkte å bevare den tradisjonelle dramaformen. Szondi beskriver det slik: «The crisis experienced by the Drama at the end of the nineteenth century (as the literary form embodying the (1) always present, (2) interpersonal, (3) event) arose from a thematic transformation that replaced the members of this triad with their conceptual opposites.» (Szondi, 1987, s. 45). Dette er relevant for denne oppgaven med tanke på at Fosse også ofte velger å skrive sin dramatik inn i en tradisjonell form, samtidig som at han tar i bruk noen av de samme teknikkene og formgrepene som krisedramatikerene gjør. Dette handler om at innholdet som blir formidlet slik som hos krisedramatikerene, er mer moderne, dette gjelder også Fosses dramatik. Det er derfor interessant å undersøke hva slags innhold eller tematikk kombinasjonen av tradisjonelle og mer moderne formgrep åpner for i Fosses dramatik.

2.5 Ledemotiv-teknikken hos Szondi

Det neste begrepet fra Szondi som vil bli anvendt i analysekapittelet av de tre dramatekstene, er det Szondi kaller for: «The leitmotive technique», altså ledemotiv-teknikken. Slik som det nå har blitt gjort rede for, mener Szondi at den moderne tematikken i seg selv truer den tradisjonelle formen. Den moderne tematikken som handler om fortiden og menneskets indre, får fort problemer med å tilpasse seg den tradisjonelle klassiske absolutte dramaformen. Szondi bruker Ibsens dramatik for å vise til dette: «Even so, the thematic ultimately remains alien to the stage, However much the thematic is tied to the presence (in both sense of the world) of actions, it remains exiled in the past and the depths of the individual. This is the unresolved formal problem in Ibsen's dramaturgy.» (Szondi, 1987, s. 16). Slik som Szondi beskriver, ser det kun ut som at tematikken springer ut av den mellommenneskelige interaksjonen som foregår i nåtiden, men egentlig er tematikken et produkt av det indre livet til karakterene, og dermed også fortiden deres. Dette skaper problemer for den tradisjonelle klassiske absolutte dramaformen, ved at det bryter med lineariteten i stykket og nåtiden er ikke lenger absolutt.

Szondi mente videre at Ibsen greide å skjule dette formproblemet ved å lage noe Szondi kaller for funksjoner. Dette handler om at karakterene og gjenstandene blir funksjonalisert og får en tilstedeværelse, og det er dette som er ledemotiv-teknikken. Szondi bruker Ibsens *Rosmersholm* som et eksempel for å vise til dette: «for example, Beate Rosmer's suicide becomes an eternal presence because of the millpond. Symbolic events are used to link the past to the present: the tinkle of glass in an adjoining room (Ghosts). The motif of genetic inheritance serves more to make the past present than it does to embody the antique notion of fate.» Videre forklarer han at: «The topical political theme can hardly be separated from the internal theme of the past. This past is not hidden in the depths of the characters' souls but lives on in the house itself. Furthermore, the former makes it possible for the latter to maintain a twilight presence appropriate to its nature» (Szondi, 1987, s. 17). Dette viser til hvordan både karakterer og gjenstander kan bli til funksjoner, og hvordan de fungerer som ledemotiver for at fortiden kan få komme til uttrykk gjennom nåtiden. Det er på denne måten at fortiden forblir skjult gjennom det som utspilles er og nå. Det vil si at selv om det ser ut som at handlingen utspiller seg i nåtiden, er den derimot egentlig fortsatt avhengig av fortiden. Det er et samarbeid med det som har tidligere skjedd i fortiden som gjør at innholdet forblir relevant. Uansett hvordan dramaet blir forsøkt skrevet i en nåtidig handling, blir det en dobbelthet, nåtiden blir uansett dratt tilbake i fortiden og inn i det indre livet til karakterene. Det var

nettopp dette Szondi mente var det iboende formproblemet hos Ibsen. Szondi skriver det slik: «The thematic does arise out of interpersonal relationships, but it is at home only in the innermost being of these estranged and solitary figures, as a reflex of the interpersonal» (Szondi, 1987 s. 16). Det vil si at selv om det ser ut som at formen er klassisk og beveger seg i en lineær kronologisk rekkefølge, og at tematikken springer ut av de mellommenneskelige relasjonene, så er tematikken fortsatt et produkt av karakterenes indre liv.

2.6 Den upersonlige dialogen hos Szondi

Det neste begrepet fra Szondi som skal anvendes i analysekapittelet, dreier seg om det formgrepet Szondi kaller «upersonlig dialog». I analysen som Szondi foretar rundt Tsjekhovs dramatiske arbeid bruker han *Tre søstre* som eksempel. Szondi beskriver dette stykket som en presentasjon av ensomme individer som lever i en verden av minner fra fortiden og som drømmer om fremtiden. Spørsmålet Szondi kommer frem til, formulerer han slik: «The question is, then, how does this thematic renunciation of the present in favor of memory and longing, this perennial analysis of one's own fate, fit with a dramatic form in which the Renaissance creed of here and now, of the interpersonal, was once crystallized?» (Szondi, 1987, s.19). I Tsjekhovs *Tre søstre*, verken handler eller kommuniserer karakterene med hverandre. Dette mener Szondi at er to av de viktigste kriteriene for å oppfylle kravene til dramasjangeren – *Handling* og *dialog*. I stedet så eksisterer karakterene i et plan som foregår mellom fortiden og fremtiden – mellom verden og selvet.

Ifølge Szondi er det på mange måter det mellommenneskelige rommet som er dramaets kjerne, Szondi ser også på handlingens kraft som dramaformens viktigste element sammen med dialogen. Dette kan forstås som at karakterene er handlende og har en påvirkningskraft på hverandre. Handlingen er derfor dramaets måte å skape karakterenes indre uttrykk, og relasjonene blir uttrykt gjennom den enkelte karakter sin tilnærming, med tanke på den dramatiske situasjonen. I sjangere som romanen eller lyrikken er det ikke samme behov for den sfæren mellom mennesker, som dramatikken er så avhengig av. Et eksempel på hvordan relasjonene blir uttrykt gjennom den enkelte karakter sin tilnærming kan være hvordan dialogen kan se ut til å fungere i skjæringspunktet til monolog. Dette er med på å skape et inntrykk av karakterer som ikke greier å nå hverandre. Dette berører de mellommenneskelige

relasjonene, ved at det for eksempel kan tolkes som vanskelige relasjoner, kommunikasjonsvikt og så videre. Det er dette Szondi kaller for «upersonlige dialog».

Denne type upersonlige dialog, fremstår som et eget element i seg selv. Det ser ut som at karakterene opptrer med en felles referanseramme, men man får i mindre grad konteksten for dialogen. Szondi skriver det slik når han bruker *Tre søstre* av Tsjekhov som eksempel: «But even this dialouge carries no weight. It is the pale background on which monologic responses framed as conversation appear as touches of color in which the meaning of the whole is concentrated. These resigned self-analysis – which allow almost all the characters to make individual statements – gives life to the work. It was written for their sake. They are not monologues in the traditional sense of the world. Their source is not in the situation but in the subject» (Szondi 1987, s. 20). Dette skaper igjen et fragmentarisk preg, noe som er mer fremtredende i nyere dramatikk, som hos Fosse.

2.7 Problematikken rundt det subjektive perspektivet

Det neste formgrepet som jeg vil fokusere på i analysekapittelet, handler om det subjektive perspektivet. Szondi bruker Strindbergs dramatiske arbeid når han forklarer problematikken rundt det subjektive perspektivet, som for eksempel hvordan det påvirker tidsaspektet i et drama. Szondi formulerer det slik: «(..) Because of this internalization, (always) present, «real» time loses its positison of absolute dominance: past and present flow into each another, the external present calls forth the remembered past. With regard to the interpersonal, the action is reduced to concatenation of meetings that er simply markers for the actual event: internal transformation» (Szondi, 1989, s. 45). Det Szondi beskriver her er hvordan dramatikk som tar for seg den indre verden til de dramatiske karakterene ved at alt blir uttrykt gjennom et jeg-perspektiv gjennom dialogene, kompliserer tidsaspektet i et slik stykke. Det er fordi den realistiske tiden forsvinner ved at både fortiden og nåtiden får flyte i hverandre. Det subjektive perspektivet gir de dramatiske karakterene mulighet til å observere sin egen indre verden, det vil si sin egen fortid, nåtid og potensielle fremtid. Dette handler om å vise frem karakterenes indre utvikling. Det er nemlig denne indre utviklingen Szondi mener er den store begivenheten i et slikt stykke. Det vil si at den mellommenneskelige interaksjonen mister sin posisjon, det samme kan sies om den absolutte handlingen og den absolutte nåtiden.

Szondi viser i sin teori en kommentar som Strindberg har kommunisert i sammenheng med Strindbergs første bind av selvbiografien, *Tjantekvinnans son* (1886), hvor Strindberg sier: «I believe that the complete portrayal of an individual's life is truer and more meaningful than that of a whole family. How can one know what goes on in the minds of others, how can one be aware of the hidden reasons for someone else's deed, how can one know what one person has said to another in a moment of confidence? One makes suppositions, of course. But the study of the human species has not, up to now, been helped much by those authors who have used their limited psychological knowledge in an attempt to sketch the life of a soul, something that, in reality, remains hidden. One knows only *one* life, one's one» (Szondi, 1987, s. 22-23). Szondi mener at disse linjene som ble skrevet i 1886, rett og slett er en avvisning rettet mot dramaet. Det samme sier Szondi videre om Strindbergs stykker som *Faderen* (1887) og *Ett drömspel* (1901-02). Szondi mener faktisk at den største problematikken rundt å analysere Strindbergs arbeid, er hvor langt Strindberg faktisk har beveget seg bort fra det som kan defineres som et drama. (Szondi, 1987, s. 23)

2.8 The One-Act Play hos Szondi

Siden *Eg er vinden*, som er en av de utvalgte dramatekstene i denne oppgaven, er skrevet som en enakter, er det relevant å se på hvordan Szondi redegjør for mangel på aktinndeling i dramaet. Etter 1880 begynte dramatikere som Maeterlinck, Strindberg og en rekke andre å skrive enaktere. Dette viser til hvordan den tradisjonelle dramatiske formen begynte å bli problematisk, men også til en representasjon av hvordan dramaet ble forsøkt reddet fra denne krisen som Szondi gjør rede for, ved å bruke en mer moderne stil. Szondi forklarer det slik: «The modern one-act is not a Drama in miniature but a part of the drama elevated into a whole. The dramatic scene serves as its model. This means that the one-act, although it does indeed share its starting point, the situation, with the drama, does not share the latter's action, in which the decisions of the dramatis personae constantly modify the initial situation and move it toward a final point of resolution.» (Szondi, 1987, s.55). På grunn av at en enakter ikke bruker de mellommenneskelige relasjonene som drivkraft, må denne type drama hente spenninger ut fra den beskrevne situasjonen. Det er derfor essensielt at situasjonen må kunne presentere all relevant informasjon.

Szondi beskriver en enakter som en dramaform som tar bort fri vilje: «The drama of the unfree» (Szondi, 1987, s.56). Det å skrive dramatik som en enakter begynte å bli populært i

perioden under determinismen, som gir mye mening med tanke på hvordan denne formen tar bort fri vilje. Det var mange som tok denne formen i bruk uavhengig av tematikk og stil. Som for eksempel Meaterlinck som var symbolist og Strindberg som var naturalist. For en enakter er det essensielt med en slags katastrofe som venter i fremtiden, Szondi forklarer det slik: «gone is the tragic personal struggle with a destiny whose objectivity humans could (in Schelling's sense) resist through their subjective freedom.» Det eneste som på en måte skiller karakteren fra denne katastrofen er tom tid: «a pure space stretching out towards catastrophe and within which the individual is condemned to live» (Szondi, 1987, s.56). Dette bidrar til en maktesløshet hos karakterene, for selv om det oppleves som at de har fri vilje og mulighet til handling, vil det alltid være situasjonen som bringer med seg konflikt eller katastrofe. Karakterene i et slikt stykke er derfor egentlig bare et offer for omstendighetene, selv om konflikten eller katastrofen ser ut som at den springer ut av den mellommenneskelige interaksjonen som blir presentert i nåtiden. Szondi beskriver det tidsmessige aspektet ved en enakter slik: «Time, stretched taut, time in which nothing more can happen, is filled with growing anxiety and reflection on death» (Szondi, 1987, s.56).

«The one-act play» er det siste begrepet fra Szondi som nå har blitt redegjort for, og som skal senere undersøkes i analysekapittelet i denne oppgaven. Her kommer dermed en oppsummering av de gjennomgåtte begrepene som Szondi har kartlagt i sine analyser av krisedramatikerne og under det han omtaler som «redningsforsøk». Dette er begrepene som jeg vil senere i denne oppgaven undersøke hvordan Fosse gjenbraker i de tre utvalgte dramatekstene. Siden jeg nå forlater Szondi, og beveger meg over til de to andre forskerne som jeg kommer til å støtte meg på i analysekapittelet, i tillegg til Szondi. Det første begrepet som ble gjennomgått etter Szondis definisjon av begrepet drama og kartlegging av det absolutte dramaets sjangerkriterier, omhandlet subjekt-objektopposisjonen. Deretter ledemotiv-teknikken, den upersonlige dialogen, subjektivering og til slutt «the one-actplay». Jeg kommer også i analysekapittelet til å undersøke episerende tendenser, men dette knyttet til det Szondi definerer som «formproblemet» rundt Ibsens dramatikk.

2.9 Plotkonstruksjoner hos Lehmann

Slik som jeg nevnte innledningsvis i dette teorikapittelet er artikkelen til Lehmann «Postfenomenologisk effektdramatikk – Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest» (2004) relevant for denne oppgaven, spesielt med tanke på hvordan Lehmann gjør rede

for ulike plotkonstruksjoner. Jeg kommer derfor til å gjøre rede for noen av Lehmanns poenger fra hans artikkel. I artikkelen «Postfenomenologisk effektdramatikk – Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest» (2004) er målet til Lehmann å «risse opp konturaner» (Lehmann, 2004, s. 42) til en dramatisk form og formulere et teoretisk grunnlag for en type dramatikk, som han har valgt å kalle postfenomenologisk effektdramatikk. Hovedgrunnlaget for dette handler om å unngå epistemologien som ledende grunnfeste i kunsten, og heller bruke en estetikk som er knyttet til fenomenologien fordi den baserer seg på å unngå fristelsen for forklaringer og bare holde seg til det som blir fremstilt. Før jeg skriver videre kommer en rask begrepsavklaring av begrepene fenomenologi og epistemologi. Fenomenologi er en bred filosofisk tankeretning, som hovedsakelig handler om å undersøke hvordan ulike ting oppfattes eller erfares. Det handler mye om mennesker sitt perspektiv på hvordan ting oppleves fra et førstepersonsperspektiv. Det har blitt vanlig i moderne tid å henvise begrepet fenomenologi til Edmund Husserls filosofi. Epistemologien er det samme som erkjennelsesteori, som også er en filosofisk tankeretning. I epistemologien er man i motsetning til fenomenologien opptatt av spørsmål som handler om hvordan vi tilegner oss kunnskap og innsikt, dette gjelder både oss selv, andre og verden. Det er med andre ord en teori om erkjennelse, begrunnelse og kunnskap. Selve ordet epistemologi finner man igjen helt tilbake til den greske antikken. Målet til Lehmann er å vise frem trekk ved det han videre kaller den postfenomenologiske effektdramatikken gjennom en analyse hvor Lehmann sammenligner *Nokon kjem til å kome* av Fosse, med Marguerite Duras' drama *Savannah Bay*. Lehmann ønsker å få epistemologien til å virke mindre attraktiv som grunnlaget for kunsten, slik den tidligere har blitt benyttet, fra romantikken til i dag. Videre skriver Lehmann: «på denne måten håper eg å opne for ei kunstnarrisk nyorientering mot ei retorisk kunstforståing som set det å skape verknander høgest.» (Lehmann, 2004, s.43)

Det er spesielt ett trekk ved den postfenomenologiske effektdramatikken som Lehmann tar opp som er nyttig for denne oppgaven. Det handler om hvordan en av konsekvensene av å frigjøre dramatikken fra epistemologien, er å ta vekk bekymringen om det løgnaktige ved den lineære fremstillingen. Dette var en uro som preget noen av de avantgardistiske retningene på 1900-tallet, det samme gjaldt også retninger innenfor fenomenologien. Lehmann skriver: «I en postfenomenologisk estetikk må den lineære forteljemåten rett nok få eit annleis preg enn i ein klassisk kausallogisk dramatikk, ettersom at idealet om å unngå forklaringer nødvendigvis må føre til andre typar plottkonstruksjonar.» (Lehmann, 2004, s.43). I for eksempel Hollywood-dramatikk blir det fulgt spesielle oppskrifter, som til eksempel Lajos Ergi har utarbeidet, hvor

den lineære dramaturgien blir brukt til å forklare handlingene til karakterene. Lehmann gjør videre rede for om det er mulig å snarere se linearitet som et retorisk grep enn «ein kongeveg til korrekt representasjon» (Lehmann, 2004, s.43). Da trenger man ikke lenger å bekymre seg for det løgnaktige vet den lineære dramaturgien, fordi alle litterære formgrep blir likestilt – eller like løgnaktige. Dette er relevant for denne oppgaven fordi det er hovedsakelig formgrepene som skal undersøkes, både hvilke formgrep som blir brukt og deres betydning. Det vil derfor også være sentralt for meg å undersøke plotkonstruksjonene i de tre ulike dramatekstene. En annen grunn til at det kan være nyttig å ta i bruk perspektivet ved en slik postfenomenologisk estetikk som Lehmann gjør rede for, er som Lehmann beskriver: «I det sjølvrefleksive teateret har ein stort sett avvist ideen om at tilskodaren skulle engasjere seg i livsførselen til fiktive karakterar – ikkje minst fordi idealet om innleving vanligvis er blitt knytt til ein umiddelbarheitsmetafysikk.» (Lehmann, 2004, s.43). Men i den postfenomenologiske estetikken vil man heller se patos som en virkning som er produsert av ulike former for strategier. Dette synet er relevant for denne oppgaven, siden jeg ønsker å undersøke hvordan formgrepene skaper virkning eller effekter utover den kommunikative og relasjonelle tematikken. Dette har noen fellestrekk med Lehmanns arbeid, siden jeg også undersøker hvordan bruken av visse formtrekk skaper virkning eller mening.

2.10 Den ytre og den indre verden hos Fehr

Slik som det ble nevnt innledningsvis i dette teorikapittelet vil jeg trekke veksler på Drude von der Fehrs bok *Dramatikk og metafysikk – Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden - om Fosses dramatikk* (2021) i denne oppgaven. Jeg mener at Fehrs perspektiv er relevant for min problemstilling fordi hun også prøver å gripe tak i det «usynlige» overskridende ved Fosses dramatikk. En viktig forskjell ligger i at Fehr definerer det usynlige eller overskridende som noe metafysisk eller religiøst. Dette er ikke min agenda. Jeg er opptatt av å avdekke hvordan denne utvidelsen som kan tolkes mot det eksistensielle eller det religiøse finner sted i det formale. I boken velger Fehr å sette søkelys på menneskenes vilkår og det metafysiske i Fosses dramatiske verker. Fehr skriver selv at det er mange som er opptatt av Fosses poetiske uttrykksmåte, men flere som sliter med å forstå hans dramatikk. Videre forklarer Fehr at nøkkelen til å forstå Fosses dramatikk ligger i hans evne til å virkeliggjøre menneskenes materielle og hverdagslige livsbetingelser og samtidig vise hvordan tanken, døden,

kjærligheten og språket overskrider disse (Fehr, 2021, s.7-10). Fehr sitt bidrag er dermed et godt eksempel på en lesning av Fosse som søker utover det som mest direkte kan leses som en sentral tematikk hos denne viktige norske samtidsdramatikeren.

Metafysikken er egentlig en eldgammel filosofisk disiplin. Den handler om de store filosofiske spørsmålene som: Hva er meningen med livet? Finnes det en Gud? Hva skjer etter døden? Hva er frihet? Dette er spørsmål man kan finne igjen i Fosses tematikk. Metafysikken er ikke lenger det man kaller en forstandsdisiplin, det vil si at den ikke lenger har autoritet som beviselig kunnskap, men selv i vår postmoderne tid kan ikke de store filosofiske spørsmålene besvares med erkjennelse eller kunnskap. Fehr spør dermed i boken sin: «Kanskje er det slik at spørsmål om mening i menneskets liv bare kan besvares i den enkeltes åndsarbeid? Eller er det diktningen som kan besvare slike spørsmål best?» (Fehr, 2021, s.52). Selv om metafysikken ikke lenger har autoritet som beviselig kunnskap, spør Fehr videre om vi kan nyte den: «Kan vi nyte diktningens metafysiske mulighet. Diktningen artikulere de metafysiske spørsmålene i form av flertydelighet, tvil og mulighet. Metafysikken i menneskets liv er reell, men hypotetisk – noe kan være – og dette som kan være er virkelig for oss og nærværende i vårt åndsliv.» (Fehr, 2021, s.52). Mennesket kan tenke, og det er denne egenskapen som gir mennesker muligheten til å ha et indre liv. Det å tenke er en viktig egenskap for mennesker fordi tanken skaper et utgangspunkt for handling og derfor også frihet, men hva er egentlig å tenke? Fehr beskriver å tenke på denne måten i boken sin: «Tenking er alltid erindring eller helt konkret – ettertanke – (...) og når vi tenker blir det nærværende for oss. Dette betyr at det dannes en indre verden, og denne verdenen er nærværende og virkelig for oss, uten at vi har sanset den.» (Fehr, s. 53, 2021).

Ut fra dette kan man si at mennesker lever i to verdener samtidig. Den ene verdenen er felles for alle mennesker, det er der vi samhandler med andre mennesker. Den andre verdenen er den indre, tenkende verdenen. Dramaet er på mange måter godt egnet til å uttrykke den dobbeltheten vi mennesker lever i, gjennom karakterene. Dette kan forklares med at i dramaet kan den ytre og den indre verdenen til karakterene stå side om side. Det er nettopp dette Fosse er flink til, å uttrykke denne dobbeltheten i sin dramatik. Innledningsvis i denne oppgaven nevnte jeg hvordan resepsjonen av Fosse ofte inneholder ord som tomhet, meningsløshet, kommunikasjonssvikt, ensomhet og så videre, og hvordan dette kan være et forenklet perspektiv på det mangfoldet Fosses dramatik egentlig representerer. Igjennom boken til Fehr kommer hun frem til denne dobbeltheten som eksisterer hos Fosse, hvordan han viser at mennesker lever i en sanselig verden og i en verden som hun definerer som en metafysisk

åndelig verden. Det er ikke på noe måte feil å si at Fosse sin dramatik handler om ensomhet, meningsløshet, kommunikasjonsvikt, tomhet og så videre, for på mange måter gjør den det – men samtidig så handler det tematisk også om noe mer. Det er ikke tilstrekkelig å si at tematikken hos Fosse for eksempel er meningsløshet. Fehr sitt bidrag er på denne måten et godt eksempel på en lesning av Fosse som søker utover det som mest direkte kan leses som en sentral tematikk hos Fosse. Dette viser til den språklige, formmessige og tematiske kompleksiteten som man finner hos Fosse, og hvordan hans dramatik ikke peker i retning av en sannhet, men heller et mangfold av tvetydighet.

Jeg har nå gått igjennom alle teoriperspektivene som jeg forholder meg til i denne oppgaven. Det første teoriperspektivet baserer seg på Szondis definisjon av begrepet drama og hans videre kartlegging av det absolutte dramaets sjangerkriterier, deretter Szondis arbeid med dramasjangerens formmessige endringer i overgangen til det moderne dramaet. Videre har jeg sett på de ulike formgrepene som Szondi redegjør for under det han betegner som «dramaets krise og redningsforsøk», gjennom hans analyser av krisedramatikerne. Videre har jeg gjort rede for noen av poengene til Lehmann, hovedsakelig rundt hans perspektiv om ulike plotkonstruksjoner, fortrekk og virkning. Avslutningsvis i dette teorikapittelet viste jeg til hvordan Fehr er et godt bidrag til en lesning av Fosse som søker utover det som mest direkte kan leses som en sentral tematikk hos Fosse.

3.0 Metode

Denne oppgaven har et metodisk analytisk og komparativt utgangspunkt i et utvalg av Fosses dramatik. De utvalgte dramatekstene i denne oppgaven er dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*. Det vil bli foretatt tre analyser av hvert enkelt dramastykke, hvor dramaene vil bli sammenlignet underveis. De tre analysene vil være tredelt, basert på de tre formulerte forskningsspørsmålene som ble introdusert innledningsvis i denne oppgaven. Jeg mener at disse tre forskningsspørsmålene er sentrale å undersøke for å kunne besvare problemstillingen min. Problemstillingen min er som følgende: Hvilke dramatiske formgrep foretar Jon Fosse i *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene?

De tre individuelle analysene vil derfor innledes likt ved å undersøke det første forskningsspørsmålet som er: «Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i disse tre Fosse-dramaene for?» Dette forskningsspørsmålet handler om at Fosses tekster byr frem en gjenkjennelig tematikk rundt relasjoner og manglende kommunikasjon, når man fokuserer på hvordan karakterene hos Fosse interagerer gjennom språket. I et slikt perspektiv kan Fosses dramatik leses i tråd med tradisjonelle sjangerforventninger, det vil si gjennom den mellommenneskelige interaksjonen og handlingene som blir presentert i nåtid. Her har jeg valgt å bruke Szondis sjangerkriterier og hans definisjon av det tradisjonelle klassiske absolute dramaet, for å kunne etablere kommunikasjons- og relasjonstematikken, før de etablerte moderne formgrepene skal anvendes i analysene. Det er sentralt å etablere dette helt i starten av de tre individuelle analysene, for å kunne si noe om det har forekommet en tematisk utvidelse ut fra formgrepene, avslutningsvis i de tre analysene.

Det neste forskningsspørsmålet som skal undersøkes i analysene er: «Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i de tre dramatekstene?» Under dette forskningsspørsmålet vil jeg starte med å undersøke komposisjonen og handlingsstrukturen til de tre dramatekstene. Her vil jeg både støtte meg på Szondi og Lehmann. Videre handler dette forskningsspørsmålet om at man også gjenfinner etablerte moderne formgrep, hos Fosse. Dette viser til Fosses tradisjons- og sjangerbevissthet, for det som en gang var radikale og nye formgrep, har nå blitt etablerte og klassiske formgrep i moderne dramatik. Jeg kommer derfor til å anvende sentrale begreper som omhandler formgrep fra Szondi sin teori, *Theorie des modernen Dramas* fra 1956, på de tre utvalgte dramatekstene til Fosse. Det er for å kunne vise hvordan Fosse gjenbruker disse formgrepene. Formgrepene vil variere i analysene basert på at denne

oppgaven også har et komparativt utgangspunkt, det vil si at jeg ønsker å sammenligne de tre ulike dramatekstene ved å se på likheter og ulikheter i lys av problemstillingen min. Disse formgrepene handler i stor grad om hvordan fortiden kommer til uttrykk, det vil si gjennom det Szondi kaller for subjekt-objektopposisjonen og ledemotivteknikken. Jeg kommer også til å undersøke episerende og subjektiverende tendenser i de tre Fosse-dramaene som jeg tar for meg i analysen. Dette er felles for alle analysene med noe variasjon. Når det kommer til varierende formgrep som Szondi har definert, gjelder dette noe han kaller den upersonlige dialogen som blant annet finner sted i *Namnet* og det han kaller for «the one-act play» som finner sted i *Eg er vinden*, basert på at *Eg er vinden* er den eneste dramateksten som er skrevet som en enakter.

Hensikten med dette er å undersøke hva slags betydning disse etablerte moderne formgrepene får for den kommunikative og relasjonelle tematikken, i de tre utvalgte dramatekstene. Dette bringer meg til det siste forskningsspørsmålet som skal undersøkes helt i slutten av de tre individuelle analysene: «Hvilken betydning får disse formgrepene for den tematiske lesningen av de tre utvalgte dramatekstene?» Dette siste forskningsspørsmålet handler nemlig om at disse formgrepene, når man først fokuserer på dem, forskyver eller korrigerer den opprinnelige tematiske lesningen av Fosse, som pekte mot det kommunikative og det relasjonelle. Jeg vil derfor avslutningsvis i de tre analysene reflektere rundt betydningen disse formgrepene har for denne mulige tematiske utvidelsen i disse dramatekstene.

Igjennom de tre analysene vil jeg også støtte meg på andre relevante forskere og deres arbeid med Fosse i tillegg til Szondi, som tidligere nevnt gjelder dette Lehmann sin artikkel «Postfenomenologisk effektdramatikk – Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest» (2004) og Fehrs bok *Dramatikk og metafysikk – Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden* (2021). Annen litteratur jeg har funnet støtte i gjennom mitt analysearbeid som er relevant for det metodiske er Frode Helland og Lisbeth Pettersen Wræps *Å lese drama. Innføring i teori og analyse* (2011). Videre har jeg brukt boken *Tendensar i moderne norsk dramatikk* (2004) hvor Drude von der Fehr og Jorunn Hareide er redaktører. I denne boken eksisterer det også flere metodiske eksempler og analyseverktøy som har vært nyttige for meg i min analytiske utforskning av Fosses dramatikk.

4.0 Analyse

Dette analysekapittelet vil inneholde tre individuelle analyser av dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og til slutt *Eg er vinden*. Disse tre dramatekstene vil bli sammenlignet underveis gjennom de tre kommende analysedelene. Slik som det ble nevnt i metodekapittelet, kommer de tre individuelle analysene til å være tredelt, ut fra de tre formulerte forskningsspørsmålene i denne oppgaven. Selve problemstillingen i denne oppgaven lyder slik: Hvilke formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene? De tre individuelle analysene vil derfor starte med dette forskningsspørsmålet: «Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i disse tre Fosse-dramaene for?» Dette er for å kunne etablere kommunikasjons- og relasjonstematikken, før de etablerte moderne formgrepene skal anvendes. Det neste forskningsspørsmålet som skal undersøkes i analysene er derfor dette: «Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i de tre dramatekstene?» Det er her de utvalgte formgrepene som ble gjennomgått i teorikapittelet, som Szondi har brukt og gjort rede for i sin teori, *Theorie des modernen Dramas* (1956), anvendes på de tre utvalgte dramatekstene av Fosse. Den siste delen til de tre individuelle analysene vil være i lys av det siste forskningsspørsmålet som er: «Hvilken betydning får disse formgrepene for den tematiske lesningen av de tre utvalgte dramatekstene?» I denne delen av analysene vil det bli reflektert rundt betydning formgrepene har for den tematiske lesningen av de tre dramatekstene.

Hensikten med å undersøke dette er å vise hvordan disse formgrepene som Fosse foretar i de utvalgte dramatekstene er med på å utvide betydningsrommet og vår tematiske forståelse av disse tre dramaene fra Fosses hånd, og gjør at vi kanskje finner mer enn kommunikasjons- og relasjonstematikk i dem. Alle de tre individuelle analysene bærer dermed preg av å være som sagt tredelt. Den første dramateksten som skal analyseres i dette kapittelet er *Nokon kjem til å kome*, som ble skrevet i 1992 og senere utgitt i 1996. Den andre analysen er av *Namnet* som ble skrevet i 1994 og utgitt i 1995. Den aller siste analysen i dette kapittelet er av *Eg er vinden* fra 2007. Jeg har prøvd å velge ut tekster fra ulike perioder i Fosses dramatiske bibliografi, som tidligere nevnt innledningsvis i denne oppgaven. Grunnen til at jeg har valgt å gjøre det slik er fordi jeg også ønsker å se hvordan disse formgrepene som Szondi har definert, fungerer på ulike tekster fra ulike perioder i Fosses dramatiske forfatterskap. Det samme gjelder

betydningen de relevante formgrepene har for den tematiske lesningen av disse tre dramatekstene.

4.1 Midt mellom det moderne og det tradisjonelle: En analyse av *Nokon kjem til å kome*

Den første analysen i denne oppgaven er av *Nokon kjem til å kome*, som hadde urpremiere på Det Norske Teateret 26. april 1996. Den vanlige tre- eller fem- akten har i dette stykket blitt utvidet med toakter til en syvakter. Selv om stykket er skrevet i syv akter, spilles stykket igjennom det klassisistiske femaktsskjemaet på et gyldig vis. Det er kun tre dramatiske karakterer som blir introdusert gjennom hele stykket – han, ho og mannen. Karakteren han er femti og karakteren ho er tretti, og de er i et parforhold. Hele handlingen utspiller seg utenfor, ved eller i huset som paret nettopp har kjøpt. Det beskrives som et gammelt hus som ligger øde til, med utsikt utover havet. Det kommer frem at paret har valgt å flytte langt vekk fra andre mennesker i et prosjekt om at de to skal få være alene sammen. Alt virker bra, helt til karakteren ho blir overbevist om at noen kommer til å komme. Karakteren han prøver å roe henne ned, men blir etter en liten stund selv bekymret og lurert på hvem som kommer til å komme. Det er karakteren mannen som kommer. Karakteren mannen er barnebarnet til den tidligere avdøde eieren av huset deres, og nå deres nye nabo. Stemningen skifter, og parforholdet mellom karakterene han og ho blir nå preget av sjalusi og konflikt. Paret er bekymret for at karakteren mannen skal komme i veien for prosjektet deres, om at det bare skal være de to, uforstyrret. Det hele eskalerer når karakteren mannen fortsetter å oppsøke karakteren ho, og når ho til slutt åpner døren for mannen. Karakteren mannen gir deretter telefonnummeret sitt til karakteren ho, og ho tar det imot. Dette utløser en konflikt mellom karakteren han og karakteren ho, som fører til ett oppbrudd mellom paret i sjette akt, men stykket avsluttes med at karakterene han og ho møtes igjen i siste akt.

4.1.1 Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i *Nokon kjem til å kome* for?

Det første som skal gjøres rede for i denne analysen av *Nokon kjem til å kome* er hva den kommunikative og relasjonelle tematikken er, før de etablerte moderne formgrepene skal

anvendes i denne analysen. Det vil si den tematikken som eksisterer i *Nokon kjem til å kome*, når den leses ut fra etablerte sjangerforventinger som at dramaet er relasjonelt. Dette er nødvendig å undersøke for å senere kunne si noe om betydningen de mer moderne formgrepene, som også er å finne i dette dramaet, har for den mulige tematiske utvidelsen i *Nokon kjem til å kome*. Slik det ble nevnt innledningsvis i denne oppgaven så kan det dramatiske språket hos Fosse lett forstås som en fremvisning av mangel på kommunikasjon og fellesspråk i sosiale relasjoner eller avhengighetsforhold. Resepsjonen rundt Fosse inneholder derfor ofte begreper som tomhet, meningsløshet, kommunikasjonssvikt, isolasjon og ensomhet. Den samme tematikken kan man finne i *Nokon kjem til å kome*. Szondi definisjon av det tradisjonelle klassiske absolutte drama er som følger: «(...) the drama is primary. It is not a (secondary) representation of something else (primary); It presents itself, is itself. Its action, like each of its lines, is «original»; it is accomplished as it occurs» (Szondi, 1987, s. 9). Ut fra Szondis definisjon kan man lese det tematiske som foregår i *Nokon kjem til å kome* basert på den mellommenneskelige interaksjonen, språket og handlingene som foregår i nåtiden. Lest ut fra dette perspektivet kan *Nokon kjem til å kome* se ut til å handle om et avhengighetsforhold mellom karakteren han og ho. I dette avhengighetsforholdet lider karakterene av en manglende og dårlig kommunikasjon, isolasjon og ensomhet i deres prosjekt om at det kun skal være de to alene sammen, helt uforstyrret. Samtidig dukker karakteren mannen opp og skaper både sjalusi og konflikt imellom paret. Derav kan man også lese dette stykket som et trekantdrama som foregår mellom karakterene han, ho og mannen. Her er et utdrag fra teksten som viser til dette:

HAN

Eg såg det jo

med mine egne auge

Eg såg jo at du lente deg imot han

Litt forsonande

Eg såg det jo

HO

litt oppgitt

Eg gjorde ikkje det

HAN

likte du han

HO

Eg verken likte eller mislikte han

HAN

Du likte han

(Fosse, 2021, s. 37)

Utdraget ovenfor viser til hvordan karakterene han og ho er preget av dette trekantdramaet, samtidig som at det viser hvordan de lider av kommunikasjonssvikt. Karakterene når ikke igjennom til hverandre, og på denne måten blir det en manglende og dårlig kommunikasjon mellom paret. Dette fører til at karakterene blir isolert fra hverandre, og det hele oppleves som veldig ensomt. Dette viser til at Fosse i *Nokon kjem til å kome* byr frem en gjenkjennelig tematikk rundt relasjoner og manglende kommunikasjon, når man fokuserer på hvordan karakterene hos Fosse samhandler med tanke på det kommunikative og det relasjonelle.

4.1.2 Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i dramateksten *Nokon kjem til å kome*?

Nå som det har blitt gjort rede for hvordan dramateksten *Nokon kjem til å kome* kan leses tematisk, ut fra etablerte sjangerkonvensjoner, er det nå tid for å anvende de etablerte moderne formgrepene på dramateksten. Det første som skal undersøkes i denne analysen av *Nokon kjem til å kome* med tanke på de utvidende formgrepene, er komposisjonen. Formmessig kan dette stykket leses på to forskjellige måter. Den første måten handler om å lese stykket som klassisk, med en ordnet kronologi og en lineær handlingsstruktur. I denne lese måten gjenkjenner vi tiden i dramaet slik vi kjenner den fra vår egen virkelighet og som den har blitt brukt tradisjonelt i dramatikken. I tråd med Aristoteles prinsipp om tiden, handlingen og stedets enhet. *Nokon kjem til å kome* har også et tydelig fokus på selve nåtiden, hvor de mellommenneskelige relasjonene og dialogene motiverer handlingen fremover. Formmessig kan dette leses som at det ikke er det episke som er det dominerende motivasjonsgrunnlaget i *Nokon kjem til å kome*. Dette kan derfor relateres tilbake til Szondis definisjon av det tradisjonelle klassiske absolutte dramaet, ut fra kravet om den absolutte nåtiden, at de mellommenneskelige relasjonene skal være absolutt, og til slutt at handlingen skal være absolutt. Med dette som utgangspunkt kan man si at *Nokon kjem til å kome* i all hovedsak er klassisk i konstruksjonen, og er skrevet inn i en tradisjonell form.

Det finnes samtidig en annen måte å lese *Nokon kjem til å kome* formmessig på, og det handler om å lese stykket ut fra en sirkulær handlingsgang. Niels Lehmann har sett på og diskutert dette forholdet mellom den moderne sirkulære handlingsstrukturen og den tradisjonelle lineære handlingsstrukturen, i sitt arbeid med *Nokon kjem til å kome*. I sin artikkel «Postfenomenologisk effektdramatikk – Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest» (2004). Lehmanns perspektiv er nyttig å ta utgangspunkt i, med tanke på at det skal bli sett nærmere på dette forholdet som foregår mellom den moderne sirkulære handlingen og den tradisjonelle lineære handlingen i *Nokon kjem til å kome*, i denne analysen. Mitt formål med å undersøke de to mulige lesemåtene av dramaet, er imidlertid, til forskjell fra Lehmanns, å avdekke hvordan dette utvider og supplerer den kommunikative og relasjonelle tematikken i dramaet. Lehmann mener at tittelen i *Nokon kjem til å kome* i seg selv er profetisk, og at tittelen avslører hva som kommer til å skje før man leser den dramatiske teksten. Det samme kan sies om karakteren ho sin forutsigelse om at noen kommer til å komme, hvor begge disse elementene kan forstås som utgangspunktet for den tradisjonelle lineære handlingsgangen:

HO

høgt

eg veit at nokon

kjem til å kome

(Fosse, 2021, s. 21)

Samtidig kan også karakteren ho sin forutsigelse leses som at hun har opplevd dette før. Dette er på bakgrunn av den sirkulære handlingsgangen. Et annet formgrep som bidrar til denne lesningen, er den episke forskyvningen fra hovedtekst til sidetekst som gir stykket en mulig åpen slutt. Denne avslutningen oppleves ikke nødvendigvis som en avslutning, men heller at man er tilbake til begynnelsen. At paret har opplevd en konflikt – rømt fra konflikten – opplevd en konflikt – det blir aldri noen løsning, konflikten bare fortsetter å virke i det uendelige:

HAN

Nei ho kjem ikkje til å ringe

Ho kjem nok snart tilbake

Og då skal vi vere Åleine

Vi skal alltid vere

åleine saman

vere

åleine

i kvarandre

Han går bort til benken. Set seg ned. Han plasserer albogane på knea, støtter hovudet i hendene. Han ser framfor seg

Åleine saman

åleine i kvarandre

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

(Fosse, 2021, s. 83)

Avslutningen i *Nokon kjem til å kome* kan derfor også oppfattes på to ulike måter. Den første tolkningen kjennetegnes av den lineær handlingsgangen hvor paret har opplevd en konflikt, men stykket avsluttes med en slags forsoning/løsning. Selv om stykket har en åpen slutt, vil det være opp til hver enkelt leser om slutten forblir optimistisk eller tragisk, på denne måten vil det bli en resolusjon i denne avslutningen. Den andre tolkningen handler om å forstå utviklingen av dramaet som en rekke sirkler, hvor da karakterene fortsetter å komme tilbake til et nullpunkt. Det vil si at komposisjonen har en sirkelgang: når man når slutten, har man egentlig vendt tilbake til startpunktet. Hvis man leser handlingen basert på en sirkelkomposisjon, er det mulig å argumentere for at alle de sju aktene er en del av en lang rekke sirkler. Det kan se ut som at disse to ulike tolkningene fungerer simultant, men i ulike dimensjoner, hvor den tradisjonelle formen utvides av de etablerte moderne formgrepene. Hvis man leser stykket på denne måten, kan man se det i et slik perspektiv at stykket foregår i en evig sirkel og tar aldri slutt. Slutten kan derfor både tolkes som en forsoning/løsning, eller som en ny start eller erfaring i et kontinuerlig og merkverdig spill.

4.1.3 Fortidstematikken: Subjekt-objekttopposisjonen

Det neste som skal undersøkes i denne analysen er fortidstematikken som finner sted i *Nokon kjem til å kome*. For å gripe tak dette, skal et annet sentralt begrep fra Szondis teori anvendes i

denne analysen. Dette begrepet kaller Szondi for subjekt-objekttopposisjonen. Szondi forklarer subjekt-objekttopposisjonen som en kløft som dukker opp mellom subjektet og objektet, denne kløften drar seg inn i det tematiske hvor det igjen skaper en slags kollisjon mellom den tradisjonelle formen og det moderne innholdet. Szondi gjør rede for dette i tre trinn: «In this subject-object relationship, the absoluteness of the three fundamental concepts of dramatic form is destroyed and, along with it, that of this form itself.» (Szondi, 1987, s. 46). De tre fundamentale konseptene til den dramatiske tradisjonelle absolutte formen er: den absolutte nåtiden, at det mellommenneskelige skal være absolutt, og til slutt at handlingen skal være absolutt. Hvis noen av disse faktorene hos den dramatiske formen havner i relasjon til enten subjektet eller objektet, blir de ifølge Szondi relativisert. Szondi bruker Ibsens dramatik som eksempel, han mener at nåtiden hos Ibsen blir relativisert av fortiden. Det vil si at nåtiden får i oppgave om å avdekke fortiden som gjenstand/objekt. Nåtiden hos Ibsen er derfor egentlig bare en ny fortid, og dette utfordrer derfor den absolutte nåtiden formmessig. Dette bryter med lineariteten i stykket. Det samme ser man tendenser til i *Nokon kjem til å kome*, og det er også med på å bidra, på samme måte som sirkelkomposisjonen, til å skape en følelse av at det samme skjer om og om igjen. Et eksempel på dette kan sees i karakteren ho sin forutsigelse om at noen kommer til å komme. Denne forutsigelsen bidrar til tolkningen om at paret kanskje har opplevd at noen har kommet tidligere, basert på tidligere erfaringer som paret har hatt sammen i fortiden. Et eksempel på dette ser man i dette utdraget fra teksten:

HO

Eg veit vel berre

at nokon kjem til å kome

Og du vil jo òg at nokon

skal kome

Du vil heller vere saman

med andre enn med meg

Du vil heller vere saman med andre

Nokon kjem til å kome

går vi inn kjem nokon

til å banke på døra

Banke og banke på døra

Nokon kjem til å banke på døra

kjem til å banke og banke på døra

og ikkje gi seg
berre banke
Med ein gong vi er komne inn i huset
kjem nokon til å kome

(Fosse, 2021, s. 23)

Selv om hele dette utdraget foregår i nåtiden skaper det en viss følelse av at karakteren ho vet hva som kommer til å skje, og det gjør hun, hvis lesningen av dette stykket er orientert mot den sirkulære handlingsstrukturen. Det vil si at paret i *Nokon kjem til å kome* egentlig alltid havner opp i en ny fortid som blir presentert i nåtid, slik som det Szondi definerte som Ibsen sitt formproblem. Samtidig kan man argumentere for at sirkelkomposisjonen «redder» og ivaretar den tradisjonelle formen i *Nokon kjem til å kome*. Dette er basert på at karakteren ho sin forutsigelse kan oppfattes som en tidligere erfaring fra en forutgående runde i dette kontinuerlige spillet. Det er på denne måten denne «nye» erfaringen utspiller seg i nåtiden, slik som i utdraget ovenfor. Dermed blir den tradisjonelle formen ivaretatt og stykket oppfyller fortsatt Szondis krav om den absolutte nåtiden, i motsetning til hos Ibsen hvor nåtiden bare er en ny fortid. Og selv om fortiden ikke er like fremtredende som hos Ibsens, så kommer fortsatt fortiden i *Nokon kjem til å kome* til uttrykk på andre måter.

4.1.4 Hvordan fortiden kommer til uttrykk I *Nokon kjem til å kome*

I den følgende undersøkelsen av hvordan fortiden kommer til uttrykk i *Nokon kjem til å kome*, gjør jeg bruk av det Szondi benevner «the leitmotive technique», også kjent som ledemotiv-teknikken. Szondi bruker Ibsens *Rosmersholm* som eksempel når han skal vise til dette formgrepet: «Even so, the thematic ultimately remains alien to the stage. However much the thematic is tied to the presence (in both senses of the world) of actions, it remains exiled in the past and the depths of the individual. This is the unresolved formal problem in Ibsen's dramaturgy.» (Szondi, 1987, s. 16) Dette er det Szondi definerer som formproblemet hos Ibsen. Samtidig mente Szondi at Ibsens greide å skjule dette formproblemet ved å lage noe Szondi kaller for funksjoner. Det vil si at karakterene og gjenstandene blir funksjonalisert og får en tilstedeværelse. Fortiden får derfor en plass i nåtiden, ved at fortiden får komme til uttrykk her og nå gjennom det som fungerer som et ledemotiv. Det er dette som er «the

leitmotiv technique». Det finnes hovedsakelig to eksempler på denne teknikken i *Nokon kjem til å kome*, og det er mannen og huset.

4.1.5 Mannen som ledemotiv

Det første eksempelet på hvordan fortiden kommer til uttrykk gjennom et ledemotiv, er karakteren mannen. Mannen kan sees som et symbol på det som har tidligere hendt i parets fortid, samtidig som at han blir deres problem her og nå. Paret projiserer deres fortid over på mannen og reagerer ut fra hva som kan ha hendt i deres tidligere erfaringer i dette kontinuerlige og merkverdige spillet. Det er på denne måten det egentlig ikke handler om karakteren mannen i seg selv, det er det samme hvem som hadde dukket opp, for resultatet hadde blitt det samme for paret – sjalusi og konflikt. Et eksempel finner man i dette utdraget før karakteren mannen har dukket opp, dette viser til at paret har dette problemet med at noen kommer til å komme, allerede før karakteren mannen kommer:

HO

Men nokon kjem til å kome

eg veit det

Eg kjenner på meg

at nokon kjem

nokon vil ikkje

la oss få vere i lag

Nokon kjem til å kome

(Fosse, 2021, s.21)

Paret er så opptatt av å realisere utsagnet sitt, at de bare fortsetter å bevege seg fremover mot å oppnå prosjektet om at det bare skal være de to, uforstyrret. Dette gjør at karakteren mannen får en symbolverdi, samtidig som han blir funksjonalisert. Fortiden får på denne måten komme til uttrykk igjennom karakteren mannen. Dette utvider den tradisjonelle formen ved at det bryter med lineariteten til stykket fordi man får ett innblikk i fortiden til paret. Dette formgrepet sprenger og utvider på mange måter den klassiske absolutte dramaformen som Szondi har definert, med tanke på tradisjonen slik som hos krisedramatikerne. Vi kan se fortiden kommer til uttrykk i nåtiden gjennom disse to utdragene fra *Nokon kjem til å kome*:

Utdrag 1:

HO

Nokon kjem jo alltid

Nokon kjem

Ho kjem

Ho kjem og

set seg ned

sit der

ser deg inn i auga

Eg veit det

Nokon kjem til å kome

Og ho kjem til å sitje der

med auga sine

Ho kjem til å sitje der

og sjå deg nesten umerkeleg

inn i auga

Eg veit det

Nokon kjem til å kome

Ho kjem til å kome

Og eg klarer det ikkje

Eg klarer ikke at nokon kjem

Og ho kjem til å kome

(Fosse, 2021, s. 24)

Utdrag 2:

HAN

Eg såg deg nok sitje der

med opne auge

Og han må jo ha venta til eg gjekk bak huset

slik at han

kunne gå inn

i tunet

kunne få snakke

åleine med deg
Han rister fortvila på hovudet
Og at han
skal kome igjen
Han puster tung og fortivla
Han kjem alltid til å kome

(....)

(Fosse, 2021, s.38)

Det at karakteren ho sier at «nokon kjem alltid» kan også vise til hvordan paret har opplevd dette før, for det baserer seg på hennes tidligere erfaring; om at det alltid har kommet noen. Dette bidrar til å støtte opp en lesning av dette stykket som fokuserer på en sirkulær handlingsstruktur, hvor alle de syv aktene egentlig er basert på en rekke sirkler. Det første utdraget forekommer i første akt før karakteren mannen dukker opp, og det andre utdraget finner sted etter at karakteren mannen har ankommet. Paret beskriver nesten den samme situasjonen, men i det første utdraget var det bare en bekymring angående en potensiell fremtid fra karakteren ho sitt perspektiv. I det neste utdraget blir det beskrevet noe som virkelig har hendt mellom karakteren ho og karakteren mannen, sett fra karakteren han sitt perspektiv. Selv om den tradisjonelle formen blir ivaretatt på bakgrunn av sirkelkomposisjonen, er det som at fortiden lekker litt ut her og der, gjennom karakteren mannen som ledemotiv. Det er derimot ikke like fullkomment slik som det Szondi viser til hos Ibsen, som både viser tilskueren fortiden ut fra nåtiden og hans videre bruk av retrospektive metoder.

4.1.6 Huset som ledemotiv

Et annet eksempel på hvordan fortiden i *Nokon kjem til å kome* kommer til uttrykk gjennom et ledemotiv, er huset. Huset er også et eksempel på hvordan tid og rom blir utvidet, eller hvordan fortiden får lekke ut gjennom nåtiden. Et eksempel på hvordan huset har sin egen fortid, er hvordan fortiden lever i gjenstandene som står igjen etter den tidligere eieren av huset, som nå er død. Huset er slitt, gammelt og viser tiden sin kraft. I stuen henger det fotografier som forteller en historie om det som tidligere har vært. Historien om fortiden til huset bryter inn i det som paret prøver så hardt å beskytte – prosjektet deres – at det bare skal

være de to alene sammen, ingen andre. Selv om huset beskytter dem mot menneskeheten, bringer huset med seg tiden. Huset og tingene utsetter paret for historien og døden, og åpner dermed opp for en relasjonell verden. Selv om paret er inne i huset hvor de skal være beskyttet, påvirker gjenstandene i huset, som fotografiene på veggene, forholdet deres:

HAN

Du synest vel

at han òg er vakker

Han liknar vel på bestemora slik

HO

Han liknar vel ikkje

noko særlig på henne

vel

Han ler. Ho snur seg igjen mot portrettet

HAN

Du hugsar vel så godt

korleis han såg ut

Han går bort til portrettet, ser mot det. Han ser mot henne

Ironisk

Eg synest kanskje at han liknar litt

på bestemora den gongen ho var ung

Pause

Og no går han rundt på tunet

Ho går ut igjen på golvet. Han snur seg etter henne

Kva synest du

Liknar han

(Fosse, 2021, s. 53-54)

Gjennom denne dialogen mellom karakterene han og ho ser vi hvordan bildene og fortiden kommer i veien for parets prosjekt om at de to skal være alene sammen, uforstyrret. Utdraget viser også hvordan karakteren han spesielt føler seg truet av karakteren mannen. Husets fortid bryter inn i forholdet deres og skaper både sjalusi og konflikt. Rekkefølgen på hvordan paret studerer bildene begynner også langt tilbake i tid, til de til slutt havner på et konfirmasjonsbilde av karakteren mannen. Samtalen går fra å sammenligne karakteren

mannen med slektninger til å faktisk se et bilde av han. Det er på denne måten karakteren mannen sitt nærvær beveger seg nærmere paret. Paret beveger seg bort fra bildene og inn på soverommet til bestemoren hvor de finner en gammel potte «halvfull av gammalt og røte piss» (Fosse, 2021, s.57) som det blir beskrevet i teksten. Dette viser til hvordan paret beveger seg fra fortiden til huset, til nåtiden, og hvordan de møter faktiske fysiske levninger fra et annet menneske inne i huset. Huset som egentlig skal verne om dem og beskytte dem fra alle andre. Til slutt dukker deres hovedproblem opp, som hele tiden har beveget seg mot dem; karakteren mannen som nå banker på døren.

4.1.7 Det moderne innholdet: Episering og subjektivering som tendenser

De to neste begrepene fra Szondi sin teori som skal anvendes er episering og subjektivering. Dette ble nevnt innledningsvis i denne analysen hvordan det episke kommer til uttrykk og finner sted i sceneanvisningen eller sideteksten. Formmessig spiller sideteksten en stor rolle i dette stykket. Det blir litt som å være vitne til en stumfilm, hvis man ser bort fra det som blir sagt i dialogene. Dette skaper en narratologisk betydning som for eksempel kan sees i stykket sin avslutning:

HAN

Nei ho kjem ikkje til å ringe

Ho kjem nok snart tilbake

Og då skal vi vere Åleine

Vi skal alltid vere

åleine saman

vere

åleine

i kvarandre

Han går bort til benken. Set seg ned. Han plasserer olbogane

på knea, støtter hovudet i hendene. Han ser framfor seg

Åleine saman

åleine i kvarandre

Han ler rått. Lang pause. Ho kjem gåande rundt det venstre hushjørnet, ser mildt mot han.

Han ser mot henne, ser ned. Ho går og set seg ned attmed han på benken. Ho løftar eine

handa

si, stryk han over kinnet. Lang pause. Teppe.

(Fosse, 2021, s. 83)

Et eksempel er handlingene til karakteren ho som blir beskrevet i sideteksten, som at karakteren ho velger å se mildt mot karakteren han, setter seg ned ved siden av han på benken og stryker han over kinnet, etter oppbruddet deres i sjette akt. Disse handlingene kan sees som en forsoning, eller at det kommer en ny runde med konflikt, alt avhengig av hvordan karakteren han oppfatter disse handlingene til karakteren ho. Karakteren han sin reaksjon får man derimot aldri vite, fordi dramaet avsluttes før vi som lesere får vite reaksjonen hans. På denne måten blir det opp til hver enkelt leser å tolke utfallet av stykket. Avslutningen får et episk preg ved at det blir en forskyvning fra hovedtekst til sidetekst, som igjen gjør at det narrative elementet får plassen til dialogene. Avslutningen kan på denne måten tolkes som en åpen slutt. Hvis man leser stykket basert på den lineære handlingsstrukturen blir det opp til hver enkelt leser om tolkningen blir optimistisk eller tragisk for dem. Samtidig så eksisterer denne dobbeltheten med tanke på den sirkulære handlingsstrukturen hvor avslutningen egentlig bare bringer oss tilbake til starten eller nullpunktet, og parets prosjekt får herje til evig tid.

Slik som det ble nevnt i teorikapittelet så mente Szondi at den moderne tematikken som tar for seg menneskets indre og fortiden deres, ofte får problemer med den tradisjonelle formen. Dette skyldes at selv om handlingen ser ut til å utspille seg i nåtiden, er den fortsatt avhengig av fortiden. Denne analysen har vist hvordan en slik avhengighet av fortiden også er til stede i dette Fossedramaet, om vi fokuserer på tekstens sirkulære struktur. Det er et samarbeid med det som har tidligere skjedd i fortiden eller erfaringen til paret som gjør at handlingen forblir relevant. Uansett hvordan dramaet blir forsøkt skrevet i en nåtidig handling, blir det en dobbelthet. Nåtiden blir uansett dratt tilbake i fortiden og inn i det indre livet til karakterene som skaper en subjektivering. Denne dobbeltheten ligger til grunn allerede i komposisjonen i *Nokon kjem til å kome*. Dette stykket handler hovedsakelig om et par som har valgt å flytte langt vekk fra alle andre, så de to kan få være alene sammen. Selv om paret har flyttet langt vekk fra det de kaller alle de andre, har paret fortsatt en innebygd frykt for at noen skal komme og for at de to ikke skal kunne få være alene sammen:

HAN

Men vi klarte jo ikkje
å vere der dei andre er
vi klarte jo ikkje
å vere blant dei andre
Vi ville jo berre vere saman
Vi ville jo vere
åleine saman
Vi ville jo ikkje vere der dei andre er
Vi måtte jo bu der ingen andre er
der det berre er
vi som er
Vi skulle jo bu der
berre du og eg
høgare
er åleine saman
Langt vekke
Langt borte
Frå alle dei andre
der
langt borte
det var jo der vi så gjerne
ville bu

(Fosse, 2021, s.18-19)

Hvis man ser dette i perspektivet rundt den sirkulær handlingsstrukturen så er dette fortiden eller den tidlige erfaringen til karakterene han og ho. Paret har en innebygd frykt for at noen skal komme, for det er det som kan ha hendt tidligere. Dette er bakgrunnen for innholdet sin relevans og det dramatiske:

HO
Nokon kjem jo alltid
Nokon kjem
Ho kjem
Ho kjem og
set seg ned

sitt der
ser deg inn i auga
Eg veit det
Nokon kjem til å kome
Og ho kjem til å sitje der
med auga sine
Ho kjem til å sitje der
og sjå deg nesten umerkeleg
inn i auga
Eg veit det
Nokon kjem til å kome
Ho kjem til å kome
og eg klarer det ikkje
Eg klarer ikke at nokon kjem
Og ho kjem til å kome

(Fosse, 2021, s. 24)

I utdraget ovenfor får vi et innblikk i hva som foregår i karakteren ho sitt indre, og på mange måter får man også et innblikk i hennes fortid og årsaken til hennes urolighet, angående at noen andre skal dukke opp og forstyrre prosjektet deres. Selv om karakteren han virker mer rolig og betryggende i starten av stykket, smitter denne angsten for at noen skal komme over på karakteren han også. Når karakteren mannen kommer inn i bildet, får vi det samme innblikket inn i det indre livet til karakteren han som vi fikk hos karakteren ho.

HAN

Eg såg deg nok sitje der
med opne auge
Og han må jo ha venta til eg gjekk bak huset
slik at han
kunne gå inn
i tunet
kunne få snakke med deg
Han rister fortvila på hovudet
Og at han

skal komme igjen

han puster tung og fortivla

han kjem alltid til å kome

(...)

(Fosse, 2021, s. 38)

Paret er begge preget av en mistillit. Ikke nødvendigvis bare til hverandre, men til andre mennesker. Dette sier noe om at tematikken handler om noe mer enn det trekantdramaet som blir fremstilt her og nå – mellom karakterene han, ho og mannen. Selv om paret ønsker å rømme fra menneskeheten, slik at det bare kan være de to, finnes det også noen ambivalente følelser. Paret er redd for at noen kan komme, men de er også redde for å være alene – rettere sagt ensomheten. Det er som om de må velge mellom å være sammen, men ensomme, eller være der de andre er, men da ikke sammen:

HO

Men kan ein det

Vil ikkje dei andre

uansett vere der

Kan ein reise bort frå alle andre

Er ikkje det farleg

HAN

Men vi ville jo vere for oss sjølve

Det er jo dei andre

alle dei andre

som drar oss bort ifrå kvarande

Alle dei andre

Sterkare

Vi vil jo berre vere

Saman med kvarandre

åleine

ein stad

vi vil jo

berre vere åleine ein stad

der vi kan bu
Der du og eg kan vere
åleine saman
Åleine i kvarandre
Det var der vi ville vere
Vi ville jo berre vere
åleine med kvarandre
Åleine med kvarandre

(Fosse, 2021, s.13-14)

Det er som om de har prøvd å realisere prosjektet sitt så mange ganger, at de ikke lenger har troen på at det å eksistere i et samliv vil fungere så lenge det er andre mennesker i nærheten. Det eneste alternativet de har igjen er da den ensomme tosomheten, for det er tydelig at paret ønsker å være sammen. Det paret prøver å rømme fra, har en innvendig motsetning. I balansen mellom form og tematikk utvider dette både de indre og ytre omstendighetene. Siden det paret prøver å rømme fra tematisk påvirker det formale, nettopp fordi det de vil rømme fra, alltid vil følge med dem, og i dem. Det samme gjelder angsten for ensomheten, den kommer også innenfra. Det er slik den moderne tematikken springer ut av de dramatiske karakterenes indre liv i *Nokon kjem til å kome*, og ikke deres relasjonen til hverandre.

4.1.8 Formgrepenes betydning for den tematiske lesningen av dramateksten *Nokon kjem til å kome*

Problemstillingen i denne oppgaven lyder slik: Hvilke dramatiske formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene? Det er i stor grad hvilke formtrekk man velger å fokusere på eller følge, som avgjør hva slags tolkning av *Nokon kjem til å kome* man ender opp med. Hvis man leser dette stykket basert på den tradisjonelle lineære konstruksjonen i det absolutte dramaet, vil man oppleve at denne lesningen konstituerer mening. Det er fordi man følger parets prosjekt om å oppnå at de to skal være alene sammen, helt uforstyrret. På veien møter paret en konflikt – karakteren mannen – men stykket avsluttes med det som kan tolkes som enten en optimistisk eller tragisk slutt. Uavhengig om man velger å tolke slutten som optimistisk eller tragisk, har det blitt en

løsning. Hvis man derimot på den andre siden hvis man velger å lese dette stykket med fokus på den moderne sirkulære konstruksjonen, vil det ende uten løsning, fordi inngangssituasjonen til stykket vil være den samme som utgangssituasjonen: Parets prosjekt om å være alene sammen, helt uforstyrret. Det vil si at stykkets slutt er helt likt stykkets start, paret har altså vendt tilbake til et nullpunkt hvor ingenting har endret seg. Denne tolkningen kan oppleves som meningsoppløsende eller meningsdempende fordi den åpner et rom som viser til noe uforanderlig ved menneskets livsvilkår. Paret lengter etter denne kjærligheten hvor det bare skal være de to og ingen andre, men de sirkulære formdragene og de ulike gjennomgåtte formgrepene i teksten viser at dette vil trolig aldri bli en realitet.

Slik som Lehmann skriver om Fosse: «Han lèt plottstrukturen romme berre så myskje tvilsmål at han ikkje Lèt seg gjere eintydig» (Lehmann, 2004, s.81). Dette er nok en viktig del av hvorfor flere av stykkene til Fosse, inkludert *Nokon kjem til å kome*, kan tolkes mot det eksistensielle og det religiøse. Dramaet er på den ene siden realistisk og følger en lineær handlingsstruktur som gjør at det er noe gjenkjennbart fra vår egen virkelighet, nok til at man kan relatere. Samtidig er det noe ved universet som fremstilles i *Nokon kjem til å kome* som ikke bare er entydig eller forståelig, men som faktisk oppleves som meningsoppløsende. Dette gjør at man kan leve seg inn i de eksistensielle betingelsene som paret møter på. Det blir dermed en tematisk dobbelthet for det er ikke sånn at den ene tolkningen annullerer den andre, de må leses og forstås i sammenheng. Det er på denne måten begge tolkningene fungerer simultant i stykket, og denne dobbeltheten springer ut av det formale.

Det er kanskje noe som er innebygd i oss mennesker som gjør at man søker parforhold og instinktivt ønsker å verne om dette. I dette dramaet får vi følge paret etter at de har kommet frem til denne konklusjonen om at deres største ønske er å være alene sammen, og deres prosjekt om å realisere dette. Paret møter dermed på en rekke eksistensielle konflikter og uforanderlige grunnbetingelser i deres søken om å bare være de to. *Nokon kjem til å kome* føyer seg på mange måter inn i den moderne utviklingen, hvor man finner tematikk som er knyttet til både språk, det indre selvet og temporalitet. Det samme kan sies om Fosses bruk av formgrep og sirkulære formdrag. Det er mulig å argumentere for at Fosse i sitt formspråk har vendt seg tilbake til noe som kan minne om kriedramatikerne i *Nokon kjem til å kome*, slik som det har blitt sett på gjennom denne analysen. Samtidig er også dramaet typisk lineært, og det er overraskende klassisk i konstruksjonen. Dette fører til at stykket havner midt mellom det tradisjonelle og det moderne. De tradisjonelle trekkene bidrar til å skape mening og de moderne trekkene kan virke meningsoppløsende eller dempe meningskonstruksjonen. Dette

viser til viktigheten av å se både på innholdet og formen for å forstå *Nokon kjem til å kome* mer helhetlig, det må rett og slett sees i sammenheng hos Fosse – fordi Fosse er noe eget.

De anvendte begrepene fra Szondis teori viser hvordan formgrepene bidrar til at fortiden får komme til uttrykk, slik hos subjekt-objekttopposisjonen, ledemotiv-teknikken og til slutt det episke og det subjektive som sprang ut av det moderne innholdet. Betydningen disse formgrepene får for den kommunikative og relasjonelle tematikken i *Nokon kjem til å kome* er at formgrepene skaper en tematisk dobbelthet. Kombinasjonen av at den lineære handlingsstrukturen fungerer simultant med den sirkulære handlingsstrukturen, er at den skaper en dobbelthet i handlingen som går utover flere plan eller dimensjoner i dette stykket. Samtidig bidrar de sirkulære formgrepene til en utvidelse av det tematiske hvor det blir åpnet opp et rom for mulige eksistensielle spørsmål og konflikter. På den ene siden av tematikken har man det som kan leses ut fra etablerte sjangerforventinger. Det vil si det som foregår i den mellommenneskelige interaksjonen, språket og handlingene som foregår i nåtiden, altså trekantdramaet mellom karakterene han, ho og mannen, hvor karakterene er preget av sjalusi, konflikt, ensomhet og mangel på kommunikasjon. På den andre siden viser formgrepene oss at det finnes enda en tematikk som viser til noe uforanderlig i menneskets livsvilkår: konflikten mellom de to nivåene i at paret ønsker at kjærligheten skal være tidløs og fylle hele livsrommet, mens livet er forgjengelig og mennesket er sosialt utover pardannelsen. Paret ønsker å realisere dette umulige prosjektet om at det bare skal være de to og ingen andre. Den sirkulære handlingsstrukturen og formgrepene er med på å understreke umuligheten ved dette, og viser til gjentatte forsøk hos paret. Dette peker mot et eksistensielt behov som handler om en fundamental kjærlighetslengsel som ikke kan realiseres, men ønske om å realisere denne kjærligheten fortsetter å eksistere til evig tid. Det er dette som er den andre siden av den tematiske dobbeltheten i *Nokon kjem til å kome*.

4.2 Tilsynelatende tilbake til det tradisjonelle: En analyse av *Namnet*

Den neste analysen i denne oppgaven er av *Namnet*, som hadde urpremiere til Festspela i Bergen på Den Nationale Scene 27. mai 1995. I dette stykket har Fosse gått tilbake til den vanlige treakten, og selve handlingen utspiller seg i en stue, hvor en hele familie skal gjenforenes. I første akt treffer man karakteren Jenta som også omtales som Beate, hun er gravid og skal besøke foreldrene sine. Foreldrene bor i et lite lokalsamfunn, hvor alle kjenner alle, og man kan få med seg alt av sladder på butikken. Karakteren Jenta er den første som ankommer huset og venter på de andre karakterene. Man får vite at karakterene Mor, Far og Systema fortsatt bor hjemme, og at det er en eldre søster som har flyttet hjemmefra. Den første som ankommer huset etter karakteren Jenta, er karakteren Guten som blir introdusert som barnefaren og kjæresten til jenta. Deretter ankommer ett og ett familiemedlem til familiehuset i rekkefølgen fra karakterene Systema, Mor og Far. Helt til slutt i siste akt kommer karakteren Bjarne, som er en barndomsvenn og tidligere ungdomskjæreste av karakteren jenta, på besøk og stykket avsluttes med at både karakterene Guten og Bjarne forlater familiehuset.

4.2.1 Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i *Namnet* for?

Det første som skal gjøres rede for i denne analysen av *Namnet*, er hva den kommunikative og relasjonelle tematikken er, før analysen blir konsentrert om de moderne formgrepene som dramateksten også rommer. Aller først avgrensers jeg altså den tematikken som eksisterer i *Namnet* når dramateksten leses ut fra etablerte sjangerforventinger. Dette er nødvendig å undersøke for å senere kunne si noe om betydningen de moderne formgrepene har for den mulige tematiske utvidelsen og den tematiske dobbeltheten i *Namnet*. Slik som det ble gjort i den tidligere analysen av *Nokon kjem til å kome* i denne oppgaven, vil kommunikasjons- og relasjonstematikken bli etablert ved å bruke Szondis definisjon av det tradisjonelle klassiske absolutte dramaet, som lyder slik: «(...) the drama is primary. It is not a (secondary) representation of something else (primary); It presents itself, is itself. Its action, like each of its lines, is «original»; it is accomplished as it occurs» (Szondi, 1987, s.9). Ut fra Szondis definisjon kan man lese det tematiske som foregår i *Namnet* basert på den mellommenneskelige interaksjonen, språket og handlingene som foregår i nåtiden. En mulig lesning ut fra dette perspektivet er at *Namnet* handler om et vanlig familiedrama med

vanskelige familiære relasjoner, manglende eller dårlig kommunikasjon, og til slutt et mulig trekantdrama mellom karakterene Jenta, Guten og Bjarne. Her er et utdrag fra teksten som viser til noe av dette, gjennom en samtale mellom karakterene Guten og Jenta:

JENTA

Og du kunne ha brydd deg

litt meir om meg

Eg kan jo fø

kva tid som helst

Og så må eg reise ut her åleine

medan du

Bryt seg av. Guten går litt rundt og ser på tinga i stova.

Eg vil ikkje vere her

GUTEN

Ringde du mor di før du kom

JENTA

Eg orkar ikkje vere her

Og eg skal fø

og du kan jo godt bry deg litt

(Fosse, 2020, s. 14-15)

I utdraget ovenfor får man et innblikk i familiesituasjonen til karakteren Jenta, og hvordan hun opplever denne familiesituasjonen som vanskelig. Samtidig dukker problematikken rundt manglende eller dårlig kommunikasjon opp igjen, slik vi også så det i analysen av *Nokon kjem til å kome*. Dette tydeliggjøres ved at karakteren Jenta kommuniserer at karakteren Guten ikke bryr seg om henne, og hvordan han aldri hører etter. De dramatiske karakterene kommer ikke videre eller frem i språket, de blir stående og stampe og møtes ikke eller strekker ikke til. I dette dramastykket svarer ikke de dramatiske karakterene i tråd med det som blir kommunisert. Dette viser igjen hvordan man kan finne en gjenkjennbar tematikk som repeteres hos Fosse, som handler om isolasjon, ensomhet og kommunikasjonssvikt, i dramateksten *Namnet*. En slik forståelse av dramaet er basert på det som blir uttrykt gjennom det kommunikative og det relasjonelle som blir presentert i nåtiden i dette dramastykket.

4.2.2 Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i dramateksten *Namnet*?

Det første som skal undersøkes i denne analysen av *Namnet*, med tanke på de etablerte moderne formgrepene, er komposisjonen. I *Namnet* vender Fosse tilbake til en mer tradisjonell sjanger, nemlig det realistiske familiedramaet. I dette stykket er det en ordnet kronologi og handlingen går ikke bare tilsynelatende fremover, men faktisk fremover og ikke i sirkel. Det vil si at dette stykket har en lineær handlingsstruktur. Det må også sies at det er en svært velkomponert struktur. Zern beskriver det slik: «I *Namnet* går han så tett inntil eit samtidig familiedrama at ein trur han har tenkt til å bli verande der» (Zern, 2005, s.37). I motsetning til *Nokon kjem til å kome*, kan dette stykket kun leses på en måte og det er litt klarere retningslinjer for hvordan. Dette er med tanke på den ordnende kronologien, og at det ikke finnes en sirkulær handlingsstruktur. De mellommenneskelige relasjonene er i sentrum og driver handlingen fremover, gjennom dialogene mellom karakterene. Ved første øyekast blir det hele presentert i nåtid og det finnes ingen direkte henvisninger som går utenfor dramaet. Stykket er dermed skrevet inn i en tradisjonell form og passer på mange måter inn i Szondi sin definisjon av det klassiske absolute dramaet, med tanke på tradisjonen. Det samme gjelder Aristoteles sitt prinsipp om tiden, handlingen og stedets enhet. Det finnes samtidig som dette andre moderne formtrekk som likevel gjør at dette dramaet bryter med de klassiske sjangerforventningene, som det nå skal bli sett på gjennom denne analysen.

4.2.3 Fortidstematikken: Flere likheter med Ibsens iboende formproblem

Det neste som skal undersøkes i denne analysen av *Namnet* er hvordan fortidstematikken blir tatt opp. *Namnet* har flere likheter med det Szondi definerer som Ibsens iboende formproblem, som tidligere har blitt gjennomgått i teorikapittelet i denne oppgaven, og som vi så visse tendenser til i analysen av *Nokon kjem til å kome*. Dette iboende formproblemet som Szondi mente Ibsen hadde handlet hovedsakelig om hvordan fortidstematikken blir tatt opp i Ibsens stykker. Szondi skriver: «In the drama (and the epos) the past either does not exist or is completely present. Because these forms know nothing of the passage of time, they allow of no qualitative difference between the experiencing of the past and present; time has no power of transformation, it neither intensifies nor diminishes the meaning of anything» (Szondi, 1987, s.16). Det Szondi forklarer her er hvordan den dramatiske formen med tanke på

tradisjonen ikke har noe perspektiv på hvordan tiden fungerer, fordi den tradisjonelle formen krever at alt skal foregå i nåtiden. Det er på denne måten at fortiden ikke eksisterer, eller at fortiden er eller foregår i nåtiden i dramaet. Det er på mange måter det motsatte som foregår i *Namnet*, basert på at fortiden hele tiden blir nevnt, tatt opp og analysert av karakterene. Et eksempel på dette ser man i dette utdraget fra *Namnet*:

JENTA

jo

Kort pause

Men det er berre så vanskeleg

Eg toler ikkje å vere her i huset

Alt kjem tilbake

Alt blir som det var

Eg kan ikkje vere her

Det høyrest steg, jenta ser opp ventar

Nei det kjem visst ingen

(Fosse, 2020, s.59)

Det tematiske oppstår i *Namnet* ut fra det mellommenneskelige, men det er mitt synspunkt at det som først og fremst produserer dramatekstens problematikk, er det indre livet og det subjektive hos de dramatiske karakterene. Dette synet vil jeg etter hvert begrunne gjennom den videre analysen av *Namnet*. Vekten av det indre livet og det subjektive gjør at det blir nesten umulig å følge tekstens nåtid uten at fortiden hele tiden kommer til uttrykk. Gjennom flere av samtalene mellom karakterene Guten og Jenta kommer det frem at karakteren Jenta ikke trives, og ikke vil være i familiehuset. Familiehuset symboliserer på mange måter det som har vært. Man får for eksempel vite at karakteren Jenta har hatt et komplisert forhold til de andre familiemedlemmene, og at hun ofte føler seg oversett og at ingen bryr seg om henne. Det er slik vi får vite at det både har vært og er vanskelig for karakteren jenta å være i familiehuset, selv om alt er forandret, hun nå er gravid og har med seg kjæresten sin. Dette viser til hvordan fortiden fortsatt spiller en sentral rolle i nåtiden til karakteren Jenta:

JENTA

OG du kunne ha brydd deg

litt meir om meg

Eg kan jo fø

Kva tid som helst

Og så må eg reise ut her åleine

Medan du

Bryt seg av. Guten går litt rundt og ser på tinga i stova

Eg vil ikkje vere her

GUTEN

Ringde du mor de før du kom

JENTA

Eg orkar ikkje vere her

Og eg skal fø

og du kan jo godt bry deg litt

GUTTEN

Det var ganske fin her ute

Alt er så bert

Alle knausane

Lyngen

Og vinden

OG ute bak øyane er jo opne havet

(Fosse, 2020, s. 14-15)

Dette blir litt det samme som vi så i analysen av *Nokon kjem til å kome*, hvor nåtiden blir relativisert av fortiden. Det vil si at nåtiden har en oppgave som handler om å avdekke fortiden som gjenstand/objekt. Noe som gjør at nåtiden egentlig bare blir til en ny fortid. Det var dette Szondi kalte subjekt-objekttopposisjonen. Men siden *Nokon kjem til å kome* har denne dobbelheten i konstruksjonen, ved at man både kan lese stykket lineært og sirkulært, blir den tradisjonelle formen i større grad ivaretatt. Dette skjer ved at det hele utspiller seg i en ny erfaring som blir presentert i nåtid, basert på de sirkulære formdragene i *Nokon kjem til å kome*. I *Namnet* eksisterer ikke denne formale dobbeltheten og derfor repeterer dette stykket i større grad Ibsens formproblem, som vil si at nåtiden faktisk bare er en ny fortid. Samtidig så viser fortiden seg i *Namnet* til en viss grad. Selv om *Namnet* i større grad repeterer Ibsens formproblem enn i *Nokon kjem til å kome*, er fortsatt ikke dette formproblemet like fullkomment som hos Ibsen.

4.2.4 Bjarne som ledemotiv

En annen likhet mellom *Namnet* og *Nokon kjem til å kome*, med tanke på hvordan fortiden får komme til uttrykk, er det som hos Szondi kalles «the leitmotiv technique», eller ledemotivteknikken. På samme måte som at karakteren mannen i *Nokon kjem til å kome* blir et ledemotiv som lar fortiden komme til uttrykk, blir også Bjarne dette i *Namnet*.

Hovedforskjellen er at Bjarne faktisk hører til fortiden til karakteren jenta, i motsetning til karakteren mannen som bare blir et symbol på fortidstematikken til paret i *Nokon kjem til å kome*. Det at Bjarne stadig dukker opp som et samtaleemne mellom karakterene, gjør at man hele tiden får et innblikk tilbake i tiden:

GUTEN

sukkar

Jaja

JENTA

Du bryr deg ikkje

GUTEN

Nei vel

Kort pause. Blir brått sint

Men du kan jo berre

Bryt seg av

JENTA

liksom spørjande

Gå ned til Bjarne

Guten hipslar på skuldrene

Han bryr seg i alle fall like mykje om meg

som du gjer

Du berre sit der og les

Nesten på gråten

Du berre sit der

(Fosse, 2020, s. 33)

I dette utdraget får man vite at karakteren Jenta tenker at karakteren Guten ikke bryr seg om henne. Det kan se ut til at fortiden hennes med Bjarne blir gjentatt med karakteren Guten. Grunnen til dette er fordi at Jenta kommuniserer ofte at hun føler seg oversett, og at det var slik med Bjarne også. På denne måten får man et innblikk i hvordan Jenta har opplevd fortiden sin med Bjarne, samtidig som at man får vite hvordan hun har det her og nå i sitt forhold med karakteren Guten. Det er slik karakteren Bjarne fungerer som et ledemotiv for at fortiden kan komme til uttrykk, litt som det ble sett på i analysen av *Nokon kjem til å kome*, med tanke på hvordan mannen og huset fungerte som ledemotiver, og laget ulike funksjoner slik at fortiden fikk komme til syne. Samtidig bidrar karakteren Guten å skjule denne fortiden mellom karakterene Bjarne og Jenta, ved at det samme problemet eksisterer også i nåtiden. Det er derfor det ikke oppleves som et konkret blikk tilbake i tid, selv om man får et innblikk i fortiden mellom karakteren Jenta og karakteren Bjarne. Som til slutt dukker opp i siste akt, og man får et enda klarer perspektiv på fortiden mellom karakterene Bjarne og Jenta.

4.2.5 Episering som tendens

Det neste formgrepet som jeg vil ta for meg i analysen, er episeringe tendenser. Et annet formproblem som Szondi gjør rede for med tanke på Ibsens dramatik, handler nemlig om det episke. Ibsen bruke retrospektive metoder, altså tilbakeblikk av fortiden i sine stykker. I *Namnet* finnes det episeringe tendenser, men igjen er de ikke så fullstendige som hos Ibsen. Hovedgrunnen til dette er at man ikke får en oppklaring i *Namnet*. Det eneste man får vite er at noe har skjedd i fortiden til de dramatiske karakterene, men man får ikke vite hva. Dette skiller seg også fra *Nokon kjem til å kome* fordi i *Namnet* får man faktisk vite at noe har skjedd i fortiden, det vil si et slags tilbakeblikk, selv om man ikke får vite hva som konkret har skjedd. I motsetning til *Nokon kjem til å kome* hvor bare fortiden lekker ut her og der, det forekommer aldri noe tilbakeblikk. Fortiden er heller aldri et samtaleemne mellom karakterene i *Nokon kjem til å kome*, slik som i *Namnet*. Et eksempel som viser til dette i *Namnet* handler om at det har skjedd noe i fortiden til karakteren Jenta, også kalt Beate. Episeringen viser seg ved at man får et innblikk i en rekke uklare hendelser som hører til fortiden, men de dramatiske karakterene klarer ikke helt å få satt ord på det som har skjedd. Slik som i dette utdraget her:

MORA

Nei Beate er ikkje så enkel

FAREN

Beate

Mora nikkar

Nei det er ho ikkje

Slett ikkje

MORA

Det var jo du som henta henne

Den gonen

Då dei ringde

FAREN

Ja

Dreg ordet ut

MORA

Kva var det egentleg som skjedde

FAREN

Nei ikkje snakk om det

MORA

Men var det ikkje

FAREN

Ja, ja

MORA

Nei du vil aldri fortelje meg noko

FAREN

Det er ikkje noko å fortjele

(Fosse, 2020, s. 91)

Dette er da en samtale mellom karakterene Far og Mor til karakteren Jenta, hvor samtalen blir fort avsluttet, basert på at karakteren Far ikke ønsker å snakke om det. Karakteren Mor får

aldri svar på det som egentlig har skjedd og hun forblir like uvitende som leserne av dette stykket. Episeringen som forgår i stykket gjør ikke at man får et svar, eller en oppklaring. Det blir derfor ikke en ny fremtid heller, på denne måten er episeringen til en viss grad ufullført, og det tradisjonelle ved formen forblir til dels ivaretatt. Det er kun én eneste replikk i stykket som peker mot en fremtid, og det er etter at karakteren Guten reiser fra familiehjemmet, når karakteren Jenta er med sin ungdomskjæreste Bjarne: «Han kjem vel tilbake» (Fosse, 2020, s. 120) sier karakteren Jenta etter at karakteren Guten har dratt, men om han virkelig kommer tilbake er uklart. Det finnes dermed et preg av episering som tendens i dette stykket, men det er ikke helt fullført. Dermed får man som leser ikke et konkret blikk tilbake i tid som virker oppklarende, man får bare vite at noe har skjedd i fortiden.

4.2.6 Den upersonlige dialogen

Det neste formgrepet som nå skal anvendes i denne analysen av *Namnet*, er det Szondi kaller for den upersonlige dialogen. Dette formgrepet var ikke særlig sentralt i *Nokon kjem til å kome*, som i så måte skiller seg fra dramaet *Namnet*. I teorikapittelet i denne oppgaven gjøres det rede for hvordan Szondi mente at det er relasjonene som på mange måter er kjernen i dramaet. Han utdyper dette videre ved å forklare at det er det relasjonelle som skaper det han kaller for det dramatiske «mellomrommet». Det er dette mellomrommet som fungerer som det mellommenneskelige handlingsrommet. Szondi beskriver dette som en generell tendens ved dramaets utvikling, at karakterene trekkes ut av dette «dramatiske mellomrommet». Det er dette han mener er bakgrunnen for den upersonlige dialogen, det er fordi at denne type upersonlige dialog, den fremstår som et element i seg selv. Det ser tilsynelatende ut til at karakterene opptrer med en felles referanseramme, men man får i mindre grad konteksten for dialogen. Dette skaper igjen et fragmentarisk preg.

Den upersonlige dialogen er spesielt fremtredende i samtalene mellom karakterene Guten og Jenta, men man ser tendenser til den i dialogene mellom de andre familiemedlemmene også. Når Szondi viser til det han mener er problematikken rundt den upersonlig dialogen bruker han Tsjekhovs drama *Tre søstre* som eksempel og skriver følgende: «Even more than this utopian orientation, the weight of the past and the dissatisfaction with the present isolate the characters. They all ponder their own lives, lose themselves in memories, and torment themselves by analyzing their boredom. Everyone in the Prozorov family and all their acquaintances have their own problems – problems that preoccupy them even in the company

of others and, therefore, separate them from their fellow beings.» (Szondi, 1987, s. 19). Dette kan minne litt om selve familiesituasjonen som foregår i *Namnet*. Familielivet virker både tungt og gjentakende. Faren er alltid trøtt og sliten etter jobb, moren går alltid på butikken og bringer med seg sladder hjem, karakteren Systema maser stadig om å spille kort og går i kiosken for å kjøpe drops. Karakteren Jenta er gravid og irritabel, og synes familielivet er uutholdelig.

Hele situasjonen til familien har et gjennomgående preg av en hverdagsmonotoni. Det er en dårlig og manglende kommunikasjon mellom familiemedlemmene, og det nesten aldri noen som anerkjenner eller lytter til hverandre. Hele situasjonen til familien og deres eksistens virker både statisk og håpløs. Det blir som Szondi skriver: «(..) problems that preoccupy them even in the company of others and, therefore, separate them from their fellow beings» (Szondi, 1987, s.19). Her er et utdrag fra teksten som viser til dette:

JENTA

Alt er berre tull

Far jobbar

Får ikkje sove

Mor går rundt å vasar

snakker med folk på butikken

skal liksom vere morosam

Jenta ser mot guten

Kan du ikkje høyre etter

Guten ser opp fra boka

Du bryr deg ikkje

Du høyrer aldri etter når eg snakkar til deg

Du

Bryt seg av

(Fosse, 2020, s. 30)

Et annet eksempel på hvordan den upersonlige dialogen kommer frem i dette stykket, ser man her i denne samtalen mellom karakterene Guten og Jenta:

JENTA

Jo mor

Men ho er gått for å handle

GUTEN

reiser seg opp, ser seg rundt i stova

Så her ute voks du opp ja

JENTA

Eg vil ikkje vere her

Eg blir så ute av meg av å vere her

GUTEN

Det var

Bryt seg av

JENTA

Og du kunne ha brydd deg

Litt meir om meg

Eg kan fø

kva tid som helst

Og så må eg reise ut her åleine

medan du

Bryt seg av. Guten går litt rundt og ser på tinga i stova

Eg vil ikke vere her

GUTEN

Ringde du mor di før du kom

JENTA

Eg orker ikkje vere her

(Fosse, 2020, s.14)

I utdraget ovenfor ser det ut som at karakterene Jenta og Guten har en samtale sammen. Det oppleves derimot som at de ikke kommuniserer med hverandre, basert på at de ikke svarer hverandre i tråd med det som blir kommunisert. Dette er et eksempel som viser til hvordan karakterene jenta og guten trekkes ut av det dramatiske mellomrommet.

En annen virkning av dette formgrepet er at de dramatiske karakterene får evnen til å analysere seg selv, som igjen gir de muligheten til å gi individuelle uttalelser. Szondi beskriver det slik: «But even this dialogue carries no weight. It is the pale background on which monologic responses framed as conversation appear as touches of color in which the

meaning of the whole is concentrated. These resigned self-analysis – which allow almost all the characters to make individual statements – give life to the work. It was written for their sake. They are not monologues in the traditional sense of the word. Their source is not in the situation but in the subject.» (Szondi, 1987, s. 20). Slik som Szondi skriver helt i slutten av dette utdraget; de dramatiske personene henter ikke disse individuelle uttalelsene fra den dramatiske situasjonen, men de kommer fra det subjektive, altså karakterenes indre. Dette formgrepet, altså den upersonlige dialogen, åpner opp for at karakterenes indre verden får komme til uttrykk. Dette bidrar til en tematikk som går utover det kommunikative og det relasjonelle i dette stykket. Denne overskridelsen av den relasjonelle tematikken er relevant for det neste formgrepet som skal anvendes i denne analysen: Subjektivering.

4.2.7 Subjektiveringen som finner sted i *Namnet*

Det neste formgrepet som skal anvendes i denne analysen av *Namnet*, er subjektivering. Det kan sees slik at subjektiveringen i dette stykket egentlig er en etter-effekt, eller en slags konsekvens av formgrepet «den upersonlige dialogen», i denne dramateksten. I motsetning til *Nokon kjem til å kome* hvor subjektiveringen hovedsakelig sprang ut av det moderne innholdet. *Namnet* har flere likheter med Tsjekhovs dramatik på denne måten. Szondi beskriver det slik: «In Chekhov's plays, active life in the present gives a way to the reveries of remembrance and utopian thought. Event becomes incidental, and dialogue, the interpersonal form of expression, becomes a vessel for monologic reflection» (Szondi, 1987, s.45). Det finnes en slags symmetrisk struktur i *Namnet* som har sammenheng med dette, for eksempel så speiler den første og tredje akten hverandre. Speilingen ligger først og fremst i hendelser, men i hva de dramatiske karakterene gjør. Derimot i den andre akten flytter fokuset seg til karakterenes indre istedenfor den mellommenneskelige interaksjonen. I den andre akten blir nemlig navnets eksistensielle funksjon tematisert. Dette skjer ved at karakterene Jenta og Guten igjen er i en interaksjon som blir mer og mer til en upersonlig dialog slik som Szondi redegjør for. Etter som denne upersonlige dialogen videreutvikles bryter til slutt karakteren Guten ut i en slags lang monolog:

GUTEN:

Ja eg har tenkt
at det finst ein stad der barna

er samla før dei blir fødde
der barna er i sjelene sine
Men dei snakkar likevel med kvarandre
på sin eigen måte
i sitt eige englespråk
Guten ser mot jenta, smiler
Og dei lurar fælt på kvar dei kjem til å hamne
For det bestemmer dei jo ikkje sjølv
Og så blir det bestemt kvar dei skal
For det eine barnet etter det andre
blir det bestemt
Eg skal til Norge
seier så eit barn

(Fosse, 2020, s.76)

I utdraget ovenfor er leseren med på dialogen som foregår mellom karakterene Guten og Jenta. Dette følger handlingen ved at jenta og gutten som tilsynelatende skal ha barn sammen har en samtale, men når karakteren guten bryter ut i denne lange monologen drar han oss ut av den realistiske-psykologiske dimensjonen som stykket rommer, og tar oss med til et plan hvor de «ufødde» og «døde menneska» eksisterer. Dette bringer så klart assosiasjoner mot det religiøse, men det åpner også opp for en rekke eksistensielle spørsmål. Dette bryter da med en handling som skjer i nåtid, og det blir en utvidelse i tid og rom som åpner opp for at enda en tematikk kan komme til syne. Dette er ettervirkningene som kommer av den upersonlige dialogen og subjektivering. Man blir dratt inn i karakteren Guten sitt indre, og hans syn på navngiving, og ikke minst hans tro og verdier:

GUTEN

For dei ufødde er jo òg menneske
Slik også dei døde er menneske
Skal ein vere menneske
må ein tenkje menneska
som alle dei døde
alle dei ufødde
og som alle dei som lever no

(Fosse, 2020, s. 80)

I følge Szondi kan man karakterisere det tradisjonelle klassiske absolutte drama som en mellommenneskelig handlingsgang som skjer i nåtid. (Szondi, 1987, s.7). Slik som det ble sett på i *Nokon kjem til å kome*, tar Fosse i bruk ulike formgrep som utvider tid og rom og fortiden får dermed lekke ut. Denne dobbeltheten sprang hovedsakelig ut av den doble handlingsstrukturen i *Nokon kjem til å kome*, som igjen åpnet opp for en dobbelthet i tematikken. Dette skjer også i *Namnet* hovedsakelig gjennom den upersonlige dialogen og subjektivering, ved at man får et innblikk i karakteren Guten sitt indre liv og tanker. Karakteren Guten sin monolog åpner opp for en ny mulig verden og en kompleks tematikk. Det er her det eksistensielle kommer inn; hva skjer før vi blir født? Hva er det som foregår i de ufødte barnas verden? Ved første øyekast kan *Namnet* virke hverdagslig, realistisk og liketil tematisk sentrert rundt kommunikasjonssvikt, ensomhet, vanskelige familiære relasjoner og så videre. På den andre siden rommer dramaet noe abstrakt, absurd og komplekst, og en tematikk som går mye mer i dypet av menneskers livsvilkår. Zern beskriver det så fint slik: «*Namnet* (...) Ei reise tilbake til meir folkesette trakter, men også til ein mer tradisjonell sjanger: Det realistiske familiedramaet, med ordna kronologi og ei handling som går fremover, ikkje i sirkel. Men likevel ikkje vilkårlaust: Fosse nærmer seg ofte tradisjonelle former og vender om når han kjem for nær.» (Zern, 2005, s 37). Det er mye sannhet i dette utdraget. *Namnet* ved første øyekast ser ut til å nærme seg de tradisjonelle formene, men dette vender raskt om. Det som startet i et realistisk-psykologisk univers har videreutviklet seg til et univers hvor det blir skapt rom for å utforske ulike eksistensielle spørsmål, og for å observere mulige religiøse verdier og konflikter mellom karakterene Jenta og Guten.

4.2.8 Den tematiske dobbeltheten

Slik som det nå har blitt gjort rede for har formgrepene bidratt til en tematisk utvidelse og en tematisk dobbelthet i *Namnet*. På den ene siden finnes det realistiske-psykologiske perspektivet: at dette stykket handler om et familiedrama som er preget av vanskelige relasjoner og kommunikasjonssvikt. Dette er basert på lesningen av dette stykke når man forholder seg til etablerte sjangerforventinger. På den andre siden handler stykket også om et mer eksistensielt tema, nemlig navngiving. Dette viser til hvordan dramaet er spesielt egnet til å fremstille hvordan mennesker lever i to verdener samtidig, gjennom karakterene. Den ene

verdenen er felles for alle mennesker, og det er der vi samhandler med andre mennesker. Den andre verdenen foregår i det indre livet vårt, og er den indre tenkende verdenen. I *Namnets* første akt foregår handlingen i det realistiske-psykologiske planet, som er den verdenen som er felles for alle mennesker. I den andre akten i *Namnet* derimot, beveger handlingen seg inn i den andre verdenen. Det vil si den indre og tenkende verdenen. Det er karakteren guten som gjør dette mulig ved at man blir dratt inn i hans indre tenkende verden. Karakteren Guten tar oss med til denne verdenen ved hjelp av hans indre tanker om navngiving og hva han tror skjer før man blir født inn i denne verdenen:

GUTEN

Alle dei ufødde er i ein himmel

der alle dei ufødde er

Der er dei ufødde rolege og spente

Du så spente dei er

(Fosse, 2020, s. 80)

Denne tematikken som omhandler navngiving, går også igjennom på flere plan i dette stykket. Det første som viser til dette, er tittelen som på mange måter rammer inn handlingen «*Namnet*». Det andre eksempelet ser man igjennom de dramatiske karakterene ved at det er kun Jenta (Beate) og Bjarne som blir referert til via navn, likheten mellom navnene deres ser heller ikke ut til å være tilfeldig. Karakteren Guten blir derimot aldri introdusert med navn og forblir like navnløs gjennom hele stykket. Det siste planet er gjennom handlingen, spesielt andre akt hvor karakteren Jenta og Guten er i en dialog om hva deres fremtidige barn skal hete:

JENTA

Dessutan blir det jo ein gut

GUTEN

Ja

JENTA

Har du fleire forslag

GUTEN

Ikkje enno i alle fall

Men eg kan vel komme på noko
Det hastar jo ikkje slik

JENTA

Men vi må jo komme på eit namn

GUTEN

Barnet er jo ikkje født enno

JENTA

Nei men vi må jo bestemme oss
for eit namn
før barnet blir født

GUTEN

Vi må vel sjå barnet først
Det må jo få eit nam som passar

Pause

Det må bli Bjarne

(Fosse, 2020, s. 70-71)

I dette utdraget blir det synlig at karakterene Guten og Jenta har to ulike verdier og syn på hva et navn egentlig skal representere. Karakteren Jenta er opptatt av at navnet til barnet skal være fint, og at barnet helst skal få navnet sitt før det blir født. Karakteren Guten mener at det er viktig å se barnet før det får navnet sitt, fordi det skal være et navn som passer til barnet. Karakteren Guten er også opptatt av at navnet skal være arvet fra noen andre i slekten. Mot slutten av dialogen blir karakteren Guten lei av avslagene, og ironisk nok sier at barnet burde hete Bjarne. I siste akt og mot slutten av stykket forlater karakteren Guten familiehuset, uten å si noe til jenta. Karakteren Jenta sin reaksjon på dette er kanskje med på å bekrefte inntrykket som man har fått; «og viss han reiste for godt (...) kan jo eg kalle son min for Bjarne» (Fosse, 2020, s. 120). Dette er det siste stedet i stykket navnet Bjarne blir gjentatt i sammenheng med det ufødte navnløse barnet.

4.2.9 Formgrepenes betydning for den tematiske lesningen av dramateksten *Namnet*

Problemstillingen i denne oppgaven er: Hvilke dramatiske formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene? Man kan oppsummere sammenhengen i *Namnet*, ved at stykket skiller seg fra *Nokon kjem til å kome*, ved sin så å si fullkomne konstruksjon. Jeg viser til sitatet til Zern en aller siste gang: «Fosse nærmer seg ofte tradisjonelle former og vender om når han kjem for nær.» (Zern, 2005, s 37). Ved første øyekast føyer *Namnet* seg inn som et klassisk familiedrama med en velkomponert struktur, og et innhold som tilhører formen. Det tematiske som kan leses ut fra kommunikasjonen og det relasjonelle kan tolkes som et vanlig familiedrama med vanskelig relasjoner, dårlig kommunikasjon, og et mulig trekantdrama. Samtidig så bidrar de ulike etablerte moderne formgrepene som nå har blitt anvendt i løpet av denne analysen av *Namnet*, til en tematisk utvidelse og en tematisk dobbelthet.

Disse formgrepene er hvordan fortidstematikken kommer uttrykk, hvordan Bjarne fungerer som et ledemotiv og hvordan *Namnet* bærer preg av episerende tendenser. Disse formgrepene har mange likheter med formgrepene som ble gjenbrukt i *Nokon kjem til å kome*, selv om det finnes noen ulikheter. Formgrepene som skiller seg veldig ut eller som ikke var til stedet i *Nokon kjem til å kome* men i *Namnet*, handler om sammenhengen mellom den upersonlige dialogen og subjektivering. Det er disse formgrepene som bidrar til at det kommer frem en tematisk utvidelse og en tematisk dobbelthet i *Namnet*. Denne tematiske dobbeltheten gir oss enda en tematikk som går utenfor stykkets realistiske-psykologiske dimensjon, og som åpner opp et rom hvor det blir stilt mulige eksistensielle eller religiøse spørsmål og konflikter. Dette skjer ved at man får et innblikk i det indre livet til de dramatiske karakterene. Et eksempel på dette er karakterene Jenta og Guten, hvor det kommer frem ulike verdier, moraler og en ulik tro som skaper en konflikt mellom dem:

GUTEN

Ja barnet merkar

om det likar foreldra eller ikkje

om foreldra har stemmer og sjeler

som det godt kan like

eller ikkje

kort pause

Slik er det

Og eg trur

Bryt seg av

JENTA

Slutt å tull

Det er berre fordi du ikkje likar meg

At du tenkjer slik

(Fosse, 2020, s.78-79)

Alt dette kommer hovedsakelig til uttrykk i andre akt når karakterene Jenta og Guten diskuterer navnevalget til deres ufødte barn, hvor navnets eksistensielle funksjon blir tematisert. Fehr har tolket det slik: «Det er likevel først i *Namnet* at menneskenes ulykkelige eksistensielle vilkår løftes ut av et realistisk-psykologisk univers». (Fehr, 2021, s.36) Dette er et veldig interessant perspektiv, og selv om denne oppgaven kun tar for seg disse tre dramatekstene av Fosse *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*. Forekommer ikke denne utvidelsen fra det realistiske-psykologiske universet i *Nokon kjem til å kome*, men kanskje dette er en mulig utprøving som foregår i *Namnet*, som blir tatt enda mer i bruk av Fosse i *Eg er vinden*, som er den neste analysen i denne oppgaven. Denne mulige utprøvingen handler først og fremst om dette med å forlate det realistiske-psykologiske universet og det som bringer flere assosiasjoner mot det religiøse enn det eksistensielle. Alt dette kommer jeg til å nå gå nærmere inn på i den neste og aller siste analysen i denne oppgaven som er av *Eg er vinden*.

4.3 En moderne vending: En analyse av *Eg er vinden*

Den aller siste analysen i denne oppgaven er av *Eg er vinden*, som hadde urpremiere ved Nationalteatret til Festspela i Bergen den 24. mai 2007. *Eg er vinden* skiller seg fra *Nokon kjem til å kome* og *Namnet* ved at stykket er skrevet som en enakter. Det blir kun introdusert to dramatiske karakterer gjennom hele stykket - den eine og den andre. Begge karakterene befinner seg i en båt, ikke hvilken som helst båt, men en tenkt båt. Handlingen er enkel, karakterene den eine og den andre er ute og seiler til de kommer frem til en vik. På denne viken legger til og spiser et måltid sammen, før de drar ut på havet igjen. Når de kommer ut på havet snubler karakteren den eine over bord og drukner.

4.3.1 Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i *Eg er vinden* for?

Det første som skal gjøres rede for i denne analysen av *Eg er vinden*, er hva den kommunikative og relasjonelle tematikken er, før analysen blir konsentrert om de moderne formgrepene som dramateksten også rommer. Aller først avgrensers jeg altså den tematikken som eksisterer i *Eg er vinden* når dramateksten leses ut fra etablerte sjangerforventninger. Dette er nødvendig å undersøke for å senere kunne si noe om betydningen de moderne formgrepene har for den eventuelle tematiske utvidelsen og den tematiske dobbeltheten i *Eg er vinden*. Det er den samme metoden som har blitt brukt i de to tidligere analysene i denne oppgaven, som går ut på at det tematiske leses ut fra Szondi sin definisjon av det tradisjonelle klassiske absolutte drama: «(...) the drama is primary. It is not a (secondary) representation of something else (primary); It presents itself, is itself. Its action, like each of its lines, is «original»; it is accomplished as it occurs» (Szondi, 1987, s.9). Ut fra Szondi sin definisjon kan man lese det tematiske som foregår i *Eg er vinden* basert på den mellommenneskelige interaksjonen, språket og handlingene som foregår i nåtiden. Det som kan leses ut fra det tematiske gjennom dette perspektivet er at *Eg er vinden* handler om to karakter, den eine og den andre, som er ute på en båttur sammen. I løpet av denne båtturen deler karakteren den eine sine tunge følelser som handler om hvordan han opplever en livstynge og en dødslengsel, til karakteren den andre. Videre har de to karakterene den eine og den andre en lang erkjennende samtale som både handler om livet og døden, før karakteren den eine

drukner i slutten av stykket. Et eksempel fra samtalen mellom de to karakterene er dette utdraget fra teksten:

DEN ANDRE

Og det liker du ikkje

Pause

Du liker ikkje at livet lever

Pause

For viss du hadde likt det

ja

Bryt seg av. Pause

Men på sjøen liker du å vere

DEN EINE

Ja

Pause

Nei

ganske kort pause

nei

ganske kort pause

nei eg

bryt seg av

DEN ANDRE

Kva vil du seie

(Fosse, 2008, s.28-29)

I utdraget ovenfor får man et innblikk i samtalen som foregår mellom karakterene den eine og den andre. Her oppstår igjen problematikken rundt manglende eller dårlig kommunikasjon. De dramatiske karakterene kommer ikke videre eller frem i språket, de blir stående og stampe og møtes ikke eller strekker ikke til, akkurat slik vi så i de to tidligere analysene av dramatekstene *Nokon kjem til å kome* og *Namnet*. Det er på mange måter gjennom den mellommenneskelige interaksjonen og språket man kan finne igjen denne gjenkjennelige tematikken som går igjen hos Fosse. Denne tematikken handler ofte om vanskelige relasjoner isolasjon, ensomhet og kommunikasjonssvikt, og *Eg er vinden* er ingen unntak. For selv om karakteren den andre prøver å nå gjennom til karakteren den eine, får han det ikke helt til.

Denne gjenkjennelige tematikken er gjeldene for alle de tre dramatekstene i denne oppgaven, som det nå har blitt sett på gjennom dette analysekapittelet. Dette er med på å vise til og bygge opp under trekket om at Fosses tekster byr frem en gjenkjennelig tematikk rundt relasjoner og manglende kommunikasjon, når dramatekstene leses ut fra etablerte sjangerforventninger. Hvor man blant annet fokuserer på hvordan karakterene hos Fosse interagerer gjennom språket.

4.3.2 Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i dramateksten *Eg er vinden*?

Det første som skal undersøke i denne analysen av *Eg er vinden*, med tanke på de etablerte moderne formgrepene, er komposisjonen. Slik som det har blitt startet med i de to tidligere analysene av dramatekstene *Nokon kjem til å kome* og *Namnet* i denne oppgaven. I *Eg er vinden* går Fosse bort fra den tradisjonelle velkomponerte strukturen som man så i *Namnet*, og vender tilbake til den sirkulære handlingsstrukturen, som det ble sett på i analysen av *Nokon kjem til å kome*. Det som er interessant ved handlingsstrukturen til *Eg er vinden* er hvordan Fosse tilsynelatende greier å ivareta noen av de tradisjonelle trekkene, selv om dette stykket er svært moderne i konstruksjonen. De tradisjonelle trekkene kommer til syne ved at man følger dialogene mellom karakterene den eine og den andre gjennom stykket. Ved første øyekast ser det derfor ut som at handlingen i *Eg er vinden* blir kun presentert i nåtid, og at handlingen følger en lineær historie, hvor hendelsene forekommer i en ordnet kronologi. Dialogen er i sentrum og derfor fremstilles det som at de mellommenneskelige relasjonene er drivkraften bak selve handlingen. Alt dette kan relateres tilbake til Szondi og hans teori om det klassiske dramaets absolutthet, med tanke på tradisjonen. Det samme kan også sies om Aristoteles sitt prinsipp om tiden, handlingen og stedets enhet. Derimot slik som man så i analysen til *Nokon kjem til å kome*, kan også *Eg er vinden* formmessig leses sirkulært. *Eg er vinden* har samtidig en mye tydeligere sirkelkomposisjon, enn den som finner sted i *Nokon kjem til å kome*. Selv om *Eg er vinden* tilsynelatende ivaretar noen av de tradisjonelle trekkene, vil det være mer sentralt og kun lese *Eg er vinden* ut fra den moderne sirkulære handlingsstrukturen. Enn slik som ble gjort i analysen til *Nokon kjem til å kome*, som ble lest ut fra både en lineær handlingsstruktur og en sirkulær handlingsstruktur.

Det er flere grunner til dette, og en av grunnene handler om hvordan *Eg er vinden* blir introdusert: «*Eg er vinden* spelar seg ut i ein tenkt så vidt illudert båt, og handlingane er også

tenkte, og skal ikkje utførast, men illuderast». Slik står stykket introdusert før den dramatiske teksten starter. Det vil si at *Eg er vinden* egentlig utspiller seg i en tenkt verden, et ikke-sted, der både gjenstandene og handlingene er tenkte. Dette startet på mange måter som en mulig utprøving i *Namnet* hvor karakteren Guten dro oss midlertidig ut av den realistiske-psykologiske dimensjonen som *Namnet* rommet. Dette skjedde når stykket tok en indre vending i andre akt og igjennom karakteren Guten sin lange monolog. Derimot i *Eg er vinden* har Fosse på mange måter helt forlatt den realistiske-psykologiske dimensjonen, og man befinner seg heller i en tenkt dimensjon. Dette utvider for eksempel Aristoteles sitt prinsipp om tiden, handlingen og stedets enhet, ved at det blir en utvidelse i tid og rom. Dette gjentar sprengningen av Szondis definisjon av det tradisjonelle klassiske absolutte dramaet, slik som hos krisedramatikerne. En annen grunn til at det vil være mer sentralt å foreta en lesning av *Eg er vinden* som kun baserer seg på den moderne sirkulære lesningen, er fordi dette stykket er skrevet som en enakter. Det vil si at selv om det mellommenneskelige er en stor del av motivasjonen bak dette stykket, er det egentlig situasjonen i seg selv som drar det hele fremover. Med dette som utgangspunkt kan man derfor si at *Eg er vinden* ikke er skrevet inn i en tradisjonell form, men heller at Fosse har ivaretatt noen tradisjonelle trekk.

4.3.3 «The One-Act Play»

Det neste moderne formgrepet som skal undersøkes i denne analysen av *Eg er vinden*, er det Szondi kaller for «the one-act play» eller en enakter. Dette formgrepet skiller seg fra både *Nokon kjem til å kome* og *Namnet*, ved at de to dramatekstene har aktinndelinger. Det Szondi gjør rede for nå han tar for seg «the one-act play» i hans kapittel «redningsforsøk» forklarer han slik «(...) The one-act, although it does indeed share its starting point, the situation, with the Drama, does not share the latter's actions, in which the decisions of the dramatis personae constantly modify the initial situation and move it toward a final point of resolution. Because the one-act no longer draws on interpersonal events for its tension, this tension must already be anchored in the situation» (Szondi, 1987 s.55). Dette kan sees i *Eg er vinden* ved at spenningen ligger allerede i situasjonen. Situasjonen kommer til uttrykk ved at vi får vite at karakteren den eine har gjort noe han ikke ville:

DEN EINE

Eg ville det ikkje

Eg berre gjorde det

(Fosse, 2008, s. 9)

Dette er situasjonen og dette er også grunnlaget for alle dialogene mellom karakterene den eine og den andre, som man følger gjennom hele stykket. Det vil si at situasjonen ble presentert samtidig som at det mellommenneskelige oppstod mellom karakterene den eine og den andre. Dermed er ikke situasjonen nødvendigvis avhengig av det mellommenneskelige for å kunne utspille seg, eller for å hente inn spenninger, for alt ligger til grunn i den presenterte situasjonen.

Szondi mener videre at en enakter spiller på at det kommer en slags konflikt eller en katastrofe i fremtiden. Dette gjør at karakterene har en skjebne de ikke kan komme seg unna, derfor mente Szondi videre at: «the one-act proves to be the drama of the unfree» (Szondi, 1987, s.56). Det er fordi at uansett hva som foregår innenfor det kommunikative og relasjonelle, må karakterene uavhengig møte denne katastrofen. Det er derfor karakterene ikke har en fri vilje i et slikt drama som Szondi beskriver. Dette er fordi alt er bestemt på forhånd, Szondi beskriver det slik: «The powerlessness of the characters no doubt precludes action or struggle and, thus, interpersonal tension as well, but it does not prevent tension arising out of the situation into which these individuals are thrust – a tension they must endure while being sacrificed to the situation. Time, stretched taut, time in which nothing more can happen, is filled with growing anxiety and reflection on death.» (Szondi, 1987, s.56). Det vil si at karakterene har bare en ting i vente – katastrofen - og på denne måten forblir karakterene maktesløse. Tiden blir dratt ut frem til at denne katastrofen får utspille seg, og dette er på mange måter hvordan det hele utspiller seg i *Eg er vinden*. Karakteren den eine har gjort noe han ikke ville. Deretter følger man denne dialogen mellom karakterene den eine og den andre i en erkjennende samtale. Denne samtalen går ut på hvorfor karakteren den eine gjorde det han ikke ville gjøre:

DEN ANDRE

Kvifor gjorde du det

DEN EINE

Eg berre gjorde det

Ganske kort pause

Vi var i båten

Og eg gjorde det

Ganske kort pause

Eg gjorde det fordi eg var så tung

DEN ANDRE

Du gjorde det

DEN EINE

Eg e borte

(Fosse, 2008, s. 98-99)

Til slutt innhenter denne katastrofen karakteren den eine; som drukner i slutten av stykket. Fra start til slutt følger man bare karakteren den eine sine refleksjoner, tanker og angst gjennom denne dialogen med karakteren den andre frem til at katastrofen skjer. Tiden blir på denne måten bare strekt ut og har egentlig ikke noe hensikt, for alt er allerede bestemt. Dette blir understreket ved introduksjonen til *Eg er vinden*, ved at dramatrykket utspiller seg på et plan hvor det ikke er en gjenkjennbar tid eller et gjenkjennbart sted fra vår egen virkelighet. Dette gjentatte formgrepet både utvider og sprenger seg ut av de sjangerkriteriene som Szondi har definert, med tanke på tradisjonen i likhet med kisedramatikerne.

4.3.4 Kombinasjonen av den sirkulære handlingsstrukturen og «The One-Act Play»

Det er relevant å undersøke hvordan spesielt to av de moderne formgrepene anvendes, i sammenheng i denne analysen. Disse to formgrepene er den sirkulære handlingsstrukturen og hvordan stykket er skrevet som en enakter. Det er fordi disse to formgrepene bidrar til mye av det samme i *Eg er vinden*. Det første kombinasjonen av disse formgrepene bidrar til er en utvidelse i det temporale. Hovedgrunnen til at man kan lese *Eg er vinden* med en sirkulær handlingsstruktur, baserer seg på hvordan stykket starter og hvordan det slutter. Dette stykket kan nemlig leses som at karakteren den eine allerede død før dramaet starter, samtidig som at dramaet avsluttes med at karakteren den eine drukner. Enakten spiller en sentral rolle i denne sirkelkomposisjonen ved at situasjonen er drivkraften bak handlingen, slik som Szondi mente at: «the one-act proves to be the drama of the unfree» (Szondi, 1987, s.56). Dette viser til hvordan karakterene den eine og den andre allerede er fanget av sin egen skjebne.

Karakterene havner i en tilstand av venting frem til katastrofen får utspille seg – drukningen.

Det kommer derfor tidlig frem at denne båtturen ikke har et konkret reisemål, men at hele

turen dreier seg mer om livsreisen alle oss mennesker befinner oss på – en reise gjennom livet og mot døden.

DEN ANDRE

Kvifor blir du redd

DEN EINE

For

Bryt seg av

DEN ANDRE

Berre sei det

DEN EINE

For at eg skal hoppe

(Fosse, 2007, s. 56-57)

En annen grunn til viktigheten av å se denne formale kombinasjonen i sammenheng, handler om at den åpner opp flere dimensjoner eller flere lag i dette stykket. Den første gangen man leser *Eg er vinden* får man bare vite at karakteren den eine har gjort noe han ikke vil, men stykket avsluttes med at karakteren den eine drukner. Når man da leser stykket fra start igjen - vil det bli tydelig at det karakteren den eine ikke ville gjøre var å dø. Dette blir ett hopp fra en dimensjon til en annen. Det vil si at man havner i en dimensjon hvor den som er død - karakteren den eine – kan nå reflektere og analysere sin egen død i en dialog med karakteren den andre. Hvis man foretar en slik lesning basert på den sirkulære handlingsstrukturen, kan hele samtalen mellom karakterene den eine og den andre tolkes som en samtale som handler om hvorfor karakteren den eine har dødd, og hans tanker rundt livet og døden fra et perspektiv som kan tolkes som etter karakteren den eine sin død:

DEN EINE

Eg berre gjorde det

Ganske kort pause

Vi var i båten

Og eg gjorde det

Ganske kort pause

Eg gjorde det fordi eg var så tung

(Fosse, 2008, s. 99)

4.3.5 Fortidstematikken: Fanget av formen

Det neste som skal gripes tak i, er hvordan fortidstematikken kommer til uttrykk i *Eg er vinden*. Siden *Eg er vinden* er skrevet med en sirkulær handlingsstruktur, ville det være naturlig å tenke at dette stykket har flere likhetstrekk med *Nokon kjem til å kome* når det kommer til hvordan fortidstematikken blir tatt opp. Dette er derimot ikke tilfellet. I både *Nokon kjem til å kome* og *Namnet* var det sentralt å bruke subjekt-objektopposisjonen hos Szondi, det samme gjaldt ledemotiv-teknikken. Problematikken rundt å anvende disse to formgrepene på *Eg er vinden*, handler om at *Eg er vinden* ikke skrevet inn i en tradisjonell form. I motsetning til det som kom frem i analysen av *Nokon kjem til å kome*, hvor stykket kunne både leses ut fra en tradisjonell form og en mer moderne form med en sirkulær handlingsstruktur. Eller slik som vi så i analysen av *Namnet* som kun kunne leses ut fra en tradisjonell form med en lineær handlingsstruktur. Den tradisjonelle lineære handlingsstrukturen er med andre ord en viktig komponent, for å kunne ta i bruk både subjekt-objektopposisjonen og ledemotiv-teknikken hos Szondi. Det er fordi at når Szondi gjør rede for både subjekt-objektopposisjonen og ledemotiv-teknikken, så ble disse to formgrepene til i kjølvannet av at kusedramatikerne nå ønsket å modernisere innholdet, samtidig som at de prøvde å opptre pliktoppfyllende til den tradisjonelle formen. Dramatikerne ville fortsette å bruke den tradisjonelle uttrykksmåten formmessig. Det vil si igjennom den mellommenneskelige relasjonen, samtidig som at innholdet og det tematiske de ønsket å formidle ble mer moderne. I *Eg er vinden* er både formen og innholdet som formidles moderne, og derfor oppstår ikke denne «konflikten» mellom den tradisjonelle formen og det moderne innholdet.

I *Namnet* kom til dels fortidstematikken ut av det episke, rettere sagt episke tendenser. Dette skjedde også, men i mindre grad i *Nokon kjem til å kome*. Det samme kan sies om *Eg er vinden* at det forekommer episke tendenser, men i mindre grad. Her er et utdrag fra teksten som viser til dette:

DEN EINE

Eg treng ikkje å tenkje på noko no

DEN ANDRE

Ikkje

DEN EINE

Nei

DEN ANDRE

Du har det bedre no

DEIN EINE

Ja

Pause

DEN ANDRE

Det var godt

pause

(Fosse, 2008, s. 75-76)

Episeringen i dette utdraget viser oss i et retrospekt et lite innblikk i hvordan karakteren den eine hadde det, før det som kan tolkes som døden og nå. Utenom dette får man veldig lite innblikk i fortiden til karakterene i *Eg er vinden*.

På bakgrunn av at man får et veldig lite innblikk i fortiden til karakterene i *Eg er vinden*, ville det være naturlig å tenke at dette stykket i stedet har et stort fokus på nåtiden, slik som man så i analysen av *Nokon kjem til å kome*. Dette er derimot igjen ikke tilfellet, men i stedet vil man oppleve at nåtiden og fortiden flyter i hverandre i *Eg er vinden*. Hovedgrunnen til dette er fordi at i *Eg er vinden* har fokuset tatt en indre vending, og det subjektive perspektivet spesielt til karakteren den eine, er i sentrum. Dette fokuset kommer kun til uttrykk igjennom relasjonene og dialogene som fremstilles her og nå, og derfor oppleves tiden i *Eg er vinden* som en slags nåtid. Szondi bruker Strindbergs dramatiske arbeid når han forklarer hvordan dette subjektive perspektivet påvirker tidsaspektet i et drama: «(..) Because of this internalization, (always) present, «real» time loses its position of absolute dominance: past and present flow into each another, the external present calls forth the remembered past. With regard to the interpersonal, the action is reduced to concatenation of meetings that are simply markers for the actual event: internal transformation» (Szondi, 1989, s. 45). Det Szondi utdyper her, er hvordan det subjektive perspektivet gjør at både nåtiden og fortiden flyter i hverandre. Dette bidrar til at den absolutte nåtiden mister sin posisjon, ved at det bryter med lineariteten i stykket, og det blir derfor vanskelig å si hva som er nåtid eller fortid. Når det kommer til de mellommenneskelige relasjonene, så mister de evnen til å handle og fokuset

skifter til det som Szondi mener er den egentlige begivenheten i et slikt stykke: den indre utviklingen til karakterene.

Dette ser man i *Eg er vinden*, ved at det meste av handlingen foregår i det indre perspektivet til karakteren den eine. Denne indre verden til karakteren den eine blir uttrykt gjennom et jeg-perspektiv i løpet av dialogene mellom karakterene den eine og den andre. På denne måten forsvinner den realistiske tiden, og både fortiden og nåtiden får flyte i hverandre. Det blir derfor vanskelig å kunne si noe om tidsaspektet i *Eg er vinden*, for det blir uklart når «hendelsene» faktisk har skjedd. Det er vanskelig å skille mellom for eksempel det som kan tolkes som før og etter døden til karakteren den eine. Det er fordi noen ganger er det som at den eine uttrykker seg som at han er levende, og andre ganger uttrykker han seg som at han er død. Det samme kan sies om karakteren den andre, noen ganger henvender han seg til karakteren den eine som at karakteren den eine er død og andre ganger som at karakteren den eine er levende. Et eksempel på dette finnes i dette utdraget fra teksten:

DEN ANDRE

Du finst ikkje

DEN EINE

Nei eg finst ikkje

kort pause

DEN ANDRE

Men du

DEN EINE

Ja

DEN ANDRE

Ja

ja

kort pause

ja men livet

ganske kort pause

ja det er jo ikkje så ille

vel

ganske kort pause

det er mange stader

det går an å vere

(Fosse, 2008, s. 10-11)

I både *Nokon kjem til å kome* og *Namnet* eksisterer det en tradisjonell form med en lineær handlingsstruktur, dette er derimot ikke tilfelle i *Eg er vinden* som det nå blitt undersøkt. Det er derfor mer komplisert å gripe tak i fortidstematikken i dette stykket.

Det siste som er relevant å undersøke med tanke på fortidstematikken i *Eg er vinden*, er selve sirkelkomposisjonen. Siden stykket utspiller seg i det som kan tolkes som en evig sirkel slik som i *Nokon kjem til å kome*, kan man argumentere for at fortiden i *Eg er vinden*, også er en ny erfaring i et slags kontinuerlig spill. Samtidig så «ødelegger» det at *Eg er vinden* er skrevet som en enakter for dette, ved at karakterene allerede er fanget av sin egen skjebne. Det vil si at det ikke er en ny erfaring, men at det som foregår i stykket vil skje om og om igjen. Det er på denne måten at både karakterene, tiden og handlingen i *Eg er vinden* forblir fanget av formen. *Eg er vinden* er fryst fast på et sted med en ugjenkjennelig tid, og hvor den samme situasjonen utspiller seg om og om igjen, og hvor utfallet alltid forblir det samme. I motsetning til *Nokon kjem til å kome*, hvor man aldri fikk en avslutning, men enten en åpen slutt eller at stykket hadde vendt tilbake til et nullpunkt. Det er nettopp dette i *Nokon kjem til å kome* som gir paret muligheten til å oppleve nye erfaringer i dette kontinuerlige spillet, og dramastykket blir dermed ikke like fryst fast av formen, slik som *Eg er vinden*.

4.3.6 Subjektiveringen som finner sted i *Eg er vinden*

Slik som det ble sett på i analysen av dramateksten *Namnet*, bærer *Eg er vinden* et stort preg av subjektivering. I motsetning til *Namnet* hvor karakterene fikk muligheten til å analysere seg selv gjennom en upersonlig samtale, og i *Nokon kjem til å kome* hvor det subjektive sprang ut av det moderne innholdet. Blir karakteren den eine i *Eg er vinden* analysert, og analyserer seg selv i en dialog med karakteren den andre. I *Namnet* var den upersonlige dialogen en stor del av subjektivering, men dette er ikke like fremtredende i *Eg er vinden*. Det subjektive kommer til uttrykk igjennom dialogene og den «gode» samtalen mellom karakterene den eine og den andre, slik som i dette utdraget fra teksten:

DEN ANDRE

Kva er det du ikkje liker
med deg sjølv

DEN EINE

Eg liker ikkje at eg ikkje er noko

DEN ANDRE

Du er ikkje noko

DEN EINE

Nei

pause

(Fosse, 2008, s. 14)

I *Eg er vinden* lytter og responderer de dramatiske karakterene i tråd med det som blir kommunisert, i hvert fall i store deler av dette stykket. Årsaken til dette kan være på grunn av at karakterene den eine og den andre kan tolkes som kun er en person, hvor karakteren den andre er den indre stemmen som kjemper for at karakteren den eine skal leve – eller er den delen av karakteren den eine som ønsket å leve. En som har tolket det slik er Fehr som beskriver karakterene den eine og den andre slik: «De to, som kan være hvem som helst, eller kanskje bare en, MENNESKET» (Fehr, s. 115, 2021). Karakterene den eine og den andre kan derfor leses som et uttrykk for mennesket, og den indre dialogen som de fleste av oss har. Det vil si at man er vitner til det som kan tolkes som en indre kamp, eller utvikling hos karakteren den eine. Dette samsvarer med hvordan hele stykket foregår på et plan hvor alt er tenkt. Dette støtter også opp under tolkningen om at man er inne i det indre livet som foregår i hodet til en av, eller kanskje begge karakterene – med andre ord en tenkt dimensjon.

Karakteren den andre gjør en stor innsats med å finne ut av hvorfor karakteren den eine føler og tenker slik som han gjør. En konsekvens av dette er at man får et dypt innblikk i det indre livet til karakteren den eine, ved hjelp av spørsmålene som karakteren den andre stiller. Det kommer frem at karakteren den eine har problemer med å sette ord på hvor tungt han synes det er å leve, og man får et innblikk i karakteren den eine sin indre livstvingde og dødslengsel, fra et jeg-perspektiv på denne måten:

DEN EINE

Eg kan nesten ikkje seie noko

ganske kort pause

for kvart ord må slitast fram

slitast laus

ganske kort pause

og då

når ordet er der

når ordet er sagt

er det så tungt

ganske kort pause

ja at også det tyngjer meg ned

ganske kort pause

og får meg til å søkke og søkke

(Fosse, 2008, s. 17)

Dette har flere likheter igjen med det Szondi mener om Strindbergs dramatiske arbeid. Szondi skriver det slik: «In the works of Strindberg, the interpersonal is either sublated or seen through the subjective lens of a central I. Because of this internalization, (always) present, «real» time loses its position of absolute dominance: past and present flow into each another, the external present calls forth the remembered past. With regard to the interpersonal, the action is reduced to concatenation of meetings that are simply markers for the actual event: internal transformation» (Szondi, 1989, s. 45). Dette ble nevnt tidligere i analysen i sammenheng med hvordan fortidstematikken kommer til uttrykk i *Eg er vinden*. Dette handler om hvordan Szondi mener at den egentlige begivenheten i et slik stykke, er den indre utviklingen til karakterene. Denne indre utviklingen i *Eg er vinden* foregår hovedsakelig hos karakteren den eine, og kommer for eksempel til syne i *Eg er vinden* i disse to utdragene. Det første utdraget er når karakteren den eine prøver å sette ord på denne livstyngden og dødslengselen han føler på, ved hjelp av å sammenligne seg selv med en stein:

DEN EINE

Eg blir ein stein

ja

ganske kort pause

og så blir han

ja steinen

ja tyngre og tyngre

ganske kort pause
og eg blir så tung
at eg nesten ikkje kan røre meg
ganske kort pause
så tung at eg
at eg søkk
ganske kort pause
nedover og nedover
ned
ganske kort pause
ned til under havet
ja ned til botnen
søkk eg
og så
ganske kort pause
ja berre ligg eg der
på botnen
Tung
Urørleg

(Fosse, 2008, s.16)

I det neste utdraget blir det synlig hvordan denne indre utviklingen til karakteren den eine har utviklet seg gjennom stykket:

DEN EINE
Eg er ikkje lenger redd
Eg er ikkje lenger tung
Eg er berre tyngd
og eg er ikkje tyngd
Eg er rørsle
Eg er borte med vinden
Eg er vinden

(Fosse, 2008, s. 96)

Det som egentlig kan være den store begivenheten i *Eg er vinden*, er den indre utviklingen eller kanskje kampen som foregår i det indre livet til karakteren den eine. Hvordan karakteren den eine går fra å føle seg som en tung stein som synker, til å føle at han blir lett som vinden, og til slutt borte med vinden. Dette viser til at selv om karakteren den eine er fanget av sin skjebne, er karakteren den eine samtidig fri. Karakteren den eine er fanget av de ytre omstendighetene, men samtidig i sitt indre liv har han nøkkelen til friheten. Dette viser hvordan karakterene den eine og den andre eksisterer i to ulike dimensjoner. I den ene dimensjonen befinner de seg på en båttur som kun går en vei – mot døden. I den andre dimensjonen befinner de seg i den indre tenkende verdenen til karakteren den eine, og i denne dimensjonen er de fri. Det er fordi tanken skaper handling og derfor frihet. På denne måten blir det en dobbelthet i handlingen som foregår i *Eg er vinden*, som igjen åpner opp for en tematisk utvidelse og tematisk dobbelthet.

4.3.7 Den tematiske dobbeltheten

I analysene av *Nokon kjem til å kome* og *Namnet*, kom det frem at de ulike moderne formgrepene bidro til en tematisk dobbelthet. I *Nokon kjem til å kome* var tematikken ved første øyekast et trekantdrama preget av sjalusi og vanskelig parforhold, men gjennom analysen kom det frem en tematikk som handlet om noe uforanderlig ved menneskers livsvilkår: en kjærlighetslengsel som ikke kan realiseres. I *Namnet* var tematikken på den ene siden et familiedrama preget av vanskelige relasjoner og kommunikasjonssvikt. På den andre siden kom det frem en tematikk som handlet om navnets eksistensielle funksjon, som åpnet opp et rom i stykket som beveget seg utenfor den realistiske-psykologiske dimensjonen. I dette rommet ble det stilt eksistensielle spørsmål, og man fikk observere en mulig ulik religiøs tro og konflikt mellom karakterene Guten og Jenta. De moderne formgrepene har også bidratt til en tematisk dobbelthet i *Eg er vinden*. Denne tematiske dobbeltheten handler først om livstyngheden og dødslengselen som karakteren den eine føler på. Dette foregår i det subjektive indre planet til karakteren den eine. Samtidig i det universet som blir fremstilt i *Eg er vinden* foregår denne prosessen sett fra de ytre omstendighetene, ved at karakteren den eine uttrykker hvordan han har det til karakteren den andre. Dette forekommer når de to karakterene er ute på en båttur sammen. Denne båtturen er unik for den går bare en vei og det er mot døden. Disse ytre og indre omstendighetene skjer simultant. Videre bidrar formgrepene til en lesning av dette dramastykket, hvor karakteren den eine allerede er død før stykket starter. Og det er

nettopp dette som skaper den andre siden av den tematiske dobbeltheten i *Eg er vinden*. Det er fordi selv om *Eg er vinden* handler om livstyngden og dødslengselen, som karakteren den eine føler på, båtturen og drukningsulykken, så handler stykket også om karakteren den eine sine refleksjoner rundt sitt eget liv og sin egen død. I løpet av disse refleksjonene som kommer frem i dialogene mellom karakterene den eine og den andre - eller kanskje bare mennesket - kommer det frem at karakteren den eine er litt tvetydig rundt hans tanker om han ønsker å leve, eller om han ønsker å være død. Karakteren den eine kommer etter hvert frem til konklusjonen om at han følte på en redsel, livstyngde og en dødslengsel da han var levende, som gjorde han tung. Men etter det som kan tolkes som drukningen og døden mot slutten av stykket, kommer karakteren den eine frem til en erkjennelse. Alle følelsene som var til stedet i karakteren den eine før det som kan tolkes som døden er nå borte:

DEN EINE

Eg er ikkje lenger redd

Eg er ikkje lenger tung

Eg er bare tyngd

og eg er ikkje tyngd

Eg er rørsle

Eg er borte med vinden

Eg er vinden

(Fosse, 2008, s. 96)

Det er dette som er den andre siden av den tematiske dobbeltheten i *Eg er vinden*, og det som er kanskje er den store begivenheten i dette stykket: Karakteren den eine sine refleksjoner rundt sin indre kamp og utvikling sett fra et perspektiv som kan tolkes som etter hans død.

4.3.8 Formgrepenes betydning for den tematiske lesningen av dramateksten *Eg er vinden*

Problemstillingen i denne oppgaven er: Hvilke dramatiske formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene? Fosse har igjen greid å tilsynelatende ivareta noen av de tradisjonelle trekkene i *Eg er vinden*. Disse trekkene er blant annet å beholde dialogen og den mellommenneskelige relasjonen i sentrum. Dette bidrar til

opplevelsen om at *Eg er vinden* utspiller seg i en absolutt nåtid, samtidig har man gjennom denne analysen sett på ulike moderne formgrep, som Szondi har gjort rede for i sitt arbeid med krisedramatikerne. Disse formgrepene er kombinasjonen av hvordan dette stykket er skrevet som en enakter med en sirkelkomposisjon, som viser til en kompleksitet i konstruksjonen av dette stykket. Denne kompleksiteten går igjennom på flere plan, både med tanke på form og tematikk. Det har blitt undersøkt hvordan det er problematisk å gripe tak i en fortidstematikk i *Eg er vinden*, fordi nåtiden og fortiden flyter i hverandre. Det har videre blitt sett på episerende tendenser og betydningen det subjektive har for dette stykket. Alle disse moderne formgrepene er med på å utvide, og sprenger seg på mange måter ut av de sjangerkriteriene som Szondi har definert med tanke på det tradisjonelle klassiske absolutte dramaet, i likhet med krisedramatikerne. Samtidig så bidrar formgrepene til at det oppstår en tematisk utvidelse og en tematisk dobbelthet.

Det er ikke nødvendigvis den ytre handlingen eller de ytre omstendighetene i dette stykket som er selve begivenheten, men karakteren den eine sine refleksjoner rundt hans indre utvikling, hans eget liv og hans død, sett fra et perspektiv som kan tolkes som etter døden. Selv om karakteren den eine ikke kan endre sine ytre omstendigheter, og er på mange måter fanget av formen, finnes det fortsatt frihet i det indre livet til karakteren den eine. Denne friheten viser til karakteren den eine sin mulighet til å skape sine egne refleksjoner rundt hans liv og hans død, ved å tenke. Det er gjennom denne prosessen til karakteren den eine, at han kommer frem til erkjennelsen om at han følte på en livstyingde og en dødslengsel, før det som kan tolkes som døden. Derimot etter det som kan tolkes som døden, opplever karakteren den eine at disse vonde følelsene ikke lenger er til stedet. Disse vonde og tunge følelsene hos karakteren den eine har nå blitt byttet ut av en følelse av å være lett som vinden. Til slutt forsvinner karakteren den eine med vinden, og blir til slutt borte med vinden.

DEN EINE

No er eg borte

Eg er borte med vinden

Eg er vinden

(Fosse, 2008, s. 100)

Dette kan tolkes som at karakteren den eine nå er helt fri. Det finnes dermed en ytre og en indre motsetning i dette stykket, ved at karakteren den eine er fanget samtidig som at han er fri – for nøkkelen til friheten er kunnskapen om at det indre livet vil alltid være fritt. For å

oppsummere den tematiske dobbeltheten, så handler tematikken på den ene siden om de ytre omstendighetene, som handler om å være fanget i livets reise mot døden og alle følelser dette bringer med seg. På den andre siden finnes det en tematikk som viser de indre omstendighetene til karakteren den eine, og hvordan det indre livet vil alltid være fritt.

5.0 Avsluttende refleksjoner

Før jeg begir meg ut på de avsluttende refleksjonene, er det nyttig å gjøre en kort oppsummering av formålet med denne oppgaven, problemstillingen min og de tre formulerte forskningsspørsmålene. Jeg starter med å repetere problemstillingen min som er: Hvilke dramatiske formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hva slags betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene? Hensikten med denne oppgaven er å vise frem ulike etablerte moderne formgrep som gjenbrukes av Fosse i hans dramatik, som Szondi har definert og viser til i sitt eget arbeid under det Szondi kaller «dramaets krise og redningsforsøk». Målet med å undersøke dette er for å vise hvordan disse formgrepene som Fosse foretar i de utvalgte dramatekstene er med på å utvide betydningsrommet, og det tematiske fokuset på kommunikasjon og relasjoner i de tre utvalgte dramatekstene. Ut fra dette har jeg hatt tre forskningsspørsmål som jeg har undersøkt igjennom de tre analysene. Det første forskningsspørsmålene er: «Hva slags tematisk lesning åpner dialogen og det relasjonelle i disse tre Fosse-dramaene for?» Det andre forskningsspørsmålet lyder slik: «Hvilke etablerte moderne formgrep kan gjenfinnes i de tre dramatekstene?» Og til slutt det siste forskningsspørsmålet: «Hvilken betydning får disse formgrepene for den tematiske lesningen av de tre utvalgte dramatekstene?»

Jeg har igjennom denne oppgaven undersøkt mine tre forskningsspørsmål, ved at jeg først har etablert kommunikasjons- og relasjonstematikken i de tre dramatekstene. Deretter har jeg anvendt og undersøkt de moderne formgrepene som Szondi selv har anvendt i sin teori, og som Fosse har gjenbrukt i de tre utvalgte dramatekstene. Videre har jeg undersøkt og reflektert rundt betydningen disse formgrepene har for kommunikasjons- og relasjonstematikken i disse tre dramatekstene. Dette har blitt gjort for å kunne besvare problemstillingen min som er: Hvilke formgrep foretar Jon Fosse i dramatekstene *Nokon kjem til å kome*, *Namnet* og *Eg er vinden*, og hvilken betydning får formgrepene for den tematiske lesningen av disse dramatekstene? Formgrepene som Fosse har gjenbrukt i de tre utvalgte dramatekstene er subjekt-objektopposisjonen, ledemotiv-teknikken, episerende og subjektiverende tendenser, den upersonlige dialogen og til slutt «the one-act play». Fosse har forholdt seg til en tradisjonell form, med en lineær handlingsstruktur, samtidig som at Fosse har tatt i bruk en mer moderne form, med en sirkulær handlingsstruktur. I *Nokon kjem til å kome* har Fosse til og med tatt i bruk begge simultant. Når det kommer til betydningen de

moderne formgrepene får for den tematiske lesningen av disse dramatekstene, vil jeg konkludere med at deres betydning er at formgrepene skaper en tematisk utvidelse og en tematisk dobbelthet. Selv om det har kommet frem i analysekapittelet gjennom sammenligningen av disse tre dramatekstene, at det forekommer ulikheter og variasjoner, i bruken av disse formgrepene, bidrar de til syvende og sist til det samme. Disse formgrepene, når man først fokuserer på dem, forskyver eller korrigerer den opprinnelige tematiske lesningen av Fosse. Det som pekte mot kommunikasjon og det relasjonelle, peker nå også i en retning av noe mer eksistensielt eller kanskje religiøst. Det vil si at på den ene siden av tematikken er det helt rett at Fosses tekster byr frem en gjenkjennelig tematikk rundt relasjoner og manglende kommunikasjon, når man fokuserer på hvordan karakterene hos Fosse interagerer gjennom språket. Sett fra dette synspunktet kan Fosses dramatik leses i tråd med tradisjonelle sjangerforventninger. Samtidig på den andre siden av tematikken som kommer til syne gjennom de etablerte moderne formgrepene, retter Fosse også et perspektiv mot noe eksistensielt, noe som er større enn oss mennesker, og hvordan de store sammenhengene gjør livet vårt viktig og meningsfullt.

I analysen av *Nokon kjem til å kome* så man hvordan de ulike formgrepene bidro til en tematisk dobbelthet, ved at stykket på den ene siden handlet om et avhengighetsforhold som er preget av sjalusi, kommunikasjonssvikt og et trekantdrama. På den andre siden ble det synlig gjennom formgrepene hvordan stykket viser til noe uforanderlig ved menneskers livsvilkår. Formgrepene viste oss en irrasjonell kjærlighetslengsel som ikke er mulig å realisere, selv om ønske om å realisere denne kjærligheten kan vare til evig tid. Den tematiske dobbeltheten i *Namnet*, handlet først og fremst om et vanlig familiedrama med vanskelige familiære relasjoner, kommunikasjonssvikt og igjen et trekantdrama. Formgrepene viste oss ikke dobbeltheten ved tematikken til *Namnet*, før i andre akt når stykket tok en indre vending og det subjektive fikk komme til syne. Den tematiske dobbeltheten handlet om navnets eksistensielle funksjon. Denne tematikken sprang ut i andre akt når karakteren Guten drar oss ut av den realistiske-psykologiske dimensjonen som dramaet rommet, gjennom en lang monolog. Det var gjennom denne lange monologen til karakteren Guten, hvor man fikk et innblikk i hans refleksjoner og tro om hva et navn egentlig skal representere og hva som skjer før vi blir født inn i denne verdenen. På denne måten ble det åpnet opp et rom i stykket for eksistensielle spørsmål, og en mulig religiøs tro og konflikt mellom karakterene Guten og Jenta. I *Eg er vinden* kom den tematiske dobbeltheten frem gjennom formgrepene ved at stykket rommer flere lag av dimensjoner. På den ene siden er vi vitner til de ytre

omstendighetene som viser oss to karakterer: Den eine og den andre som er ute på en båttur sammen, hvor karakteren den eine faller over bord og drukner mot slutten av denne båtturen, samtidig eksisterer de indre omstendighetene som foregår i det subjektive indre livet til karakteren den eine. I dette subjektive perspektivet til karakteren den eine, får man vite at han føler på en livstyngde og en dødslengsel. Det som rammer det hele inn er de moderne formgrepene i *Eg er vinden* som åpner opp for en tematisk lesning, som bringer oss til et sted som finnes mellom livet og døden og hvor fortiden og nåtiden flyter i hverandre. Den tematiske dobbeltheten i *Eg er vinden* står på mange måter i kontrast til hverandre. På den ene siden av tematikken er karakteren den eine fanget av de ytre omstendighetene, ved at han er fanget på livets reise mot døden og alt det måtte innebære. På den andre siden av tematikken bidro formgrepene til å gjøre det tydelig at den store begivenheten i menneskers liv kommer innenfra og at det indre livet vil alltid være fritt.

I løpet av analysene har det blitt tydelig hvordan den dramatiske formen stadig er i forandring, samtidig som at den gjentar seg, og som vi nå har sett gjennom denne oppgaven, noen ganger på en ny måte. Det samme gjelder sjangerspørsmålet, hva sjangerkonvensjoner, sjangerutprøving og hva gjentakelse av formgjennombrudd kan bety. I dette tilfelle ble det skapt en tematisk utvidelse og en tematisk dobbelthet, som kanskje kan fortelle oss noe om vår samtid. Det er nettopp dette som er en av grunnene til hvorfor Fosse er fascinerende, han er tvetydig. Han verken legger opp til eller fremprovoserer at det skal være en sannhet, eller et riktig svar. Fosse er sjangerbevisst å viser oss tradisjonelle sjangerforventinger og sjangerkonvensjoner, ved å skrive sin dramatik inn i en tradisjonell form og ved å ivareta tradisjonelle trekk. Fosse har samtidig en spennvidde og romslighet i hans dramatekster. Dette viser hvordan Fosse både rommer og gjentar tradisjonelle formtrekk og den formmessige sprenningen av disse som skjer i og med den moderne dramatikken, samtidig gjør Fosse alt dette til sitt eget. Det er fordi når Fosse gjenbruker tradisjonelle formtrekk og moderne formtrekk i sin dramatik, ønsker han fortsatt å uttrykke noe fra vår samtid, og dette er betinget av hva slags samfunn og verden vi lever i nå, og slik blir det noe unikt for Fosse. Dette er interessant fordi det viser til noe av det Szondi undersøkte i sin teori. Det vil si hvordan noen sjangertrekk kan få karakter av å være tidløse, men at alle sjangre egentlig står under forandringens tegn, fordi formen også bestemmes av hva forfatterne trenger å uttrykke, og dette igjen er betinget av hva slags samfunn og verden de lever i. Det er på denne måten Fosse kan vise oss et tilbakeblikk på dramahistorien, samtidig som at han gir oss muligheten

til å rette et blikk mot vår egen samtidsdramatikk, og ut fra dette lære mer om sjangeren og formkrav.

Litteraturliste:

Bjørneboe, T. (2019). *Enquete Fosse 60*. Hentet fra:

<https://shakespearetidsskrift.no/2019/09/enquete-fosse-60>

Bjørneboe, T. (2009). «*Fornyere eller tradisjonsbærere?*» [oversatt og redigert referat fra diskusjon mellom Kai Johnsen, Thomas Oberender, Niels Lehmann, Suzanne Bordemann, Vincent Rafis og Leif Zern i Logen, Bergen 23. Mai 2009.] i Norsk shakespeare- og teatertidsskrift. Hentet fra:

https://www.thomasoberender.de/944_norsk/1135_tekst/1112_2009/516_fornyere_eller_tradisjonsbaerer_jon_fosse_fornyere_dramatikken_gjennom_g_tilbake_til_dramaets_mest_vesentlige_tema_norsk_shakespeare_teatertidsskrift_2_2009

Domsa, Z. (2009). *Vakkert, stygt og sårt. Om Jon Fosses tidlige dramatikk*.

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

ACADEMIA.

https://www.academia.edu/35336360/_VAKKERT_STYGT_OG_S%C3%85RT_OM_JON_FOSSES_TIDLIGE_DRAMATIKK

Holmen, A, H. (2023, 4. september). *Epistemologi*. Store norske leksikon.

<https://snl.no/epistemologi>

Netland, T & Hovd, S. (2023, 9. november). *Fenomenologi*. Store norske leksikon.

<https://snl.no/fenomenologi>

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

Fehr, D, von der & Hareide, J. (Red.). (2004). *Tendenser i moderne norsk dramatikk*. Det norske samlaget, Oslo.

Figureido, I, D. (2014). *Ord/Kjøtt: Norsk scenedramatikk fra 1890-2000*. Cappelen Damm.

Frogner, M. (2011). *Et lite skritt til siden – tid og død i Fosses dramatikk*. [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. DUO Vitenarkiv. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/25880>

Helland, F & Wræp L, P. (2020). *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. (utg. 2.). Universitetsforlaget, Oslo.

Karlsen, O. (2000). «'Ei uro er komen over meg'. Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og den repeterende skrivemåten». *Edda* 3. (s. 268-278)

Kildal, E, M. (2010) *Fra Ibsen til Beckett*. [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. DUO Vitenarkiv. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/27197>

Lehmann, H, T. (2006). *Postdramtic theater*. Routledge, London/New York.

Lehmann, N. (2004). *Postfenomenologisk effektdramatikk. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest*. I D, Von der. Fher & J. Hareide (Red.) *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. (s. 42-91). Det Norske Samlaget, Oslo.

Samlaget. *Jon Fosse*. Hentet fra: <https://samlaget.no/collections/jon-fosse>

Skarstein. D & Verderhus. I. (Red.). (2020). *Jon Fosse i Skulen*. Det Norske Samlaget, Oslo.

Strømskag, K, L. (2005). *En postfenomenologisk dramaturgi – en nærlesning av Jon Fosses Nokon kjem til å komme*. [Masteroppgave, Universitetet i Oslo]. DUO Vitenarkiv. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/26499>

Stueland, E. (1994). *Å ersatte lykken med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomning i produksjonen til Jon Fosse*. Det Norske Samlaget, Oslo.

Szondi, P. (1987). *Theory of the modern drama*. Polity press, Cambridge.

Tørrestad, M, F. (2017). «Du elsker meg ikke» - en studie av de nære relasjonene i *Jon Fosses dramatikk*. [Masteroppgave, Universitetet i Stavanger]. UiS Brage. <https://uis.brage.unit.no/uis-xmlui/handle/11250/2447308?show=full>

Zern, L. (2005). *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatikk*. Det Norske Samlaget, Oslo.

Jon Fosse:

Fosse, J. (2008). *Eg er vinden*. Det norske samlaget, Oslo.

Fosse, J. (2020). *Namnet*. (Utg. 3.). Det norske samlaget, Oslo.

Fosse, J. (2021). *Nokon kjem til å kome*. (Utg. 3.). Det norske Samlaget, Oslo.

