

DEN STILFÆRDIGE PATHOS - aspekter af Jon Fosses dramatik

Af Mads Thygesen

Jeg lagde tidligt mærke til, at der fra den gode skrevne litteratur kom en stemme som ikke sagde noget bestemt, men bare var der, som noget man kunne mærke; som en tale uden tale, der ligesom kom langt borte fra. Og dermed slog det mig, at dette var en stemme som netop var knyttet til skriften. Jeg kalder den jo også for **skriftstemmen**. [...] For mig er kunsten altså netop knyttet til denne stemme, næsten umenneskelig i sin **tavse tale**.¹

Sådan skrev den norske romanforfatter, lyriker og dramatiker Jon Fosse i programmet ved uropførelsen af sit prisbelønnede drama *Navnet* (*Namnet*, 1994). Programteksten omhandler den helt særegne skrivestil, som forfatterskabet efterhånden er blevet berømt for, og er senere blevet genudgivet i essaysamlingen *Gnostiske essay* (1999), hvor den udgør en central del af Fosses personlige poetik. Dette gådefulde citat ansporer mig til at bedrive en udsigelsesorienteret analyse² på Fosses dramatik med særligt henblik på at belyse, hvordan denne »skriftstemme« og dens »tavse tale« kommer til udtryk i værkerne.

Det som vil interessere mig i det følgende er, at den æstetiske konstruktion i Fosses dramatik er intimt forbundet med det, vi med et lidt kryptisk ordvalg kunne kalde det uudsigeliges uudsigelighed. Når Fosse vedkender sig gnostikerens gådefulde lidenskab for skriften, hænger det sammen med at den udsigelse, han forsøger at fastholde i værkerne, blot manifesterer sig i form af et emfatisk fravær i skriften. Værkerne synes derfor at være tynget af modernisme og melankoli, idet han både insisterer på kunstværket repræsenterer en sandhed, som er hævet over dens egen virkeliggørelse, og samtidigt vedkender sig, at denne sandhed jo netop ikke lader sig udsige. Vægtningen af den »tavse tale« vedrører således det sagsforhold, at det uudsigelige indtager en overordentligt privilegeret position hos Fosse, hvis poetik tendentielt set bevæger sig i retning af det romantiske. Den romantisk-moderne arv er imidlertid vedkendt og man

¹ Jon Fosse: *Gnostiske essay* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1999, side 239f.; mine fremhævninger); herefter GE. Alle danske oversættelser er mine.

² »Udsigelse« skal her forstås som den akt igennem hvilken et udsagn formidles, jf. Morten Kyndrup: *Riften og Sløret* (DK: Aarhus Universitetsforlag 1998); herefter RS.

forfatteren da også en vist grad af selvironi, når han omtaler sig selv som postmoderne romantiker.³

I det følgende forudsættes et nogenlunde kendskab til dramaerne, *Nogen vil komme* (*Nokon kjem til å komme*, 1992)⁴ og *En drøm om efteråret* (*Draum om hausten*, 1999),⁵ som vil blive betragtet på baggrund af Martin Heideggers *Sein und Zeit* (1927).⁶ Værkernes æstetiske konstruktion kan nemlig kortlægges i relation til en række eksistensfænomenologiske problematikker, som gennemløber hele Fosses forfatterskab. Den foreliggende artikel indeholder en bearbejdelse og videreudvikling af mit speciale, *Tid, ironi og modernitet i dramatik af Jon Fosse* (2003),⁷ idet jeg i overensstemmelse med min nuværende opfattelse af forfatterskabet vil forsøge at anskueliggøre, hvordan hans dramatik bevæger sig i retning af en paramoderne og udsigelsesorienteret æstetik.⁸

I

Jon Fosse: En postmoderne romantiker?

Fosse debuterede med romanen *Rødt, sort* (*Raudt, svart*, 1983) og markerer sig i dag som en af Norges mest produktive og omdiskuterede forfattere. Den hastigt voksende liste over hans samlede værker tæller ni romaner, fem digtsamlinger, atten dramaer, otte børnebøger og to essaysamlinger, *Frå telling via showing til writing* (1989) og *Gnostiske essay* (1999). Her er der tale om en meget traditionsbevidst forfatter, hvis uhyre produktivitet understreges af, at han sideløbende med sit eget forfatterskab har oversat værker af en lang række moderne dramatikere til den norske scene, som f.eks. Botho Strauss (f. 1944), Thomas Bernhard (1931-1989) og Astrid Saalbach (f. 1955).

Det dramatiske gennembrud opstod godt ti år efter Fosses romandebut, da den norske instruktør Kai Johnsen kontaktede ham i begyndelsen af halvfemserne med henblik på at skrive nynorsk dramatik. Det blev begyndelsen til et meget frugtbart samarbejde, som resulterede i en række opsætninger ved Den Nationale Scene (Bergen), hvor Fosse debuterede med *Og aldrig skal vi skilles* (*Og aldri skal vi skiljast*) i 1993. Umiddelbart efter uropførelsen af *Navnet* i 1995 brød han igennem på såvel den nationale som den internationale scene, og lige siden har

³ Jf. GE, s. 58.

⁴ Der citeres fra Jon Fosse: *Teaterstykket I* (Oslo: Det norske samlaget 1999, side 7 – 84).

⁵ Her og i det følgende citeres fra Jon Fosse: *Draum om hausten* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1999).

⁶ Der citeres fra Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (Tyskland: Max Niemeyer Verlag, 18. udg., 2001); herefter SZ.

⁷ jf. specialet: *Tid, ironi og modernitet i dramatik af Jon Fosse* (DK: Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Dramaturgi, 2003). Specialet er upubliceret, men kan fremskaffes hos forfatteren.

⁸ Se hertil Morten Kyndrup: *Riften og Sløret* (DK: Aarhus Universitetsforlag 1998).

kritikerne nærmest stået i kø for at udråbe ham til arvtager for Ibsen og Beckett. Denne sammenligning har givet anledning til farverige betegnelser som »Den nye Ibsen« og »det 21. århundredes Beckett«. ⁹ I slutningen af halvfemserne modtog Fosse en række priser for sin dramatik, bl.a. Ibsenprisen for *Navnet* (1996), Kulturdepartementets kunstnerstipendium på livstid (2000), Skandinavisk Nationalteaterpris for *Dødsvariationer* (2002) og den prestigefyldte franske orden Ordre National du Mérite (2003). At interessen for hans dramatik er overvældende stor, fremgår endvidere af det imponerende faktum, at der alene i sæsonen 2001/2002 stod 94 Fosse-opsætninger på programmet i 21 lande. ¹⁰

Siden sin debut har Fosse markeret sig som en meget traditionsbevidst forfatter, i intens dialog med sin egen litterære praksis. Sammen med forfattere som f.eks. Jan Kjærstad (f. 1953) indtager han en central position indenfor nyere norsk modernisme. Jeg anvender denne betegnelse, fordi denne strømning alt for ofte er blevet klassificeret som postmoderne - alene fordi deres værker op gennem 90'erne var præget af metafiktioelle formeksperimenter. Betegnelsen *postmodernisme* forekommer mig nemlig temmelig misvisende, hvis man forbinder denne strømning med en æstetisk selv-refleksion, hvis ironi savner pathos og eksistentiel brod. Det er derimod min opfattelse, at Fosses værker kombinerer træk fra romantikken og den sene modernisme, idet den metafiktioelle ironi indebærer en helt anden form for eksistentiel og social pathos, som står i skærende kontrast til postmodernismens besættelse af spillet om betydninger. Hvis denne strømning kendetegnes ved *spilmeta* (dvs. en form for metafiktion, hvor fiktionen fremstår som »sidste instans, altings udgangs- og slutpunkt«), ¹¹ præges Fosses værker nærmere af en æstetisk praksis, der knytter an til den erfaringshorisont som er givet med moderniteten. Der er således tale om en tilbagevenden til eller genaktualisering af modernismens pathos. Dermed kvalificerer Fosses værker sig indenfor den kategori af metafiktion, som den danske litteraturkritiker Anker Gemzøe beskriver som »dialogmeta«: En metalitterær indstilling, hvor forfatteren inddrager forskellige former for metafiktioelle træk (f.eks. intertekstuelle henvisninger til andre forfattere) i sine værker med henblik på at gå i dialog med tradition, men hvor »fokus ligger et andet sted, at det metalitterære indgår – som refleksion, metafor, allegori o.l. – i en primært eksistentiel og social rettethed« (Gemzøe 2001, side 40f.). ¹²

⁹ Jf. Håkon Lund: *Den nye Ibsen* (Oslo: *Dagbladet* 18/9 – 2000).

¹⁰ Jf. Olav Torbjørn Skare (red.): *Dødsvariasjoner av Jon Fosse* (Oslo: Nationaltheatret 2001).

¹¹ Anker Gemzøe: *Metafiktions mangfoldighed* (2001, side 40).

¹² Denne palimpsest tydeliggøres f.eks. i titlen på debutromanen *Rødt, Sort* (1983), som henviser til Stendhals roman, *Rødt og Sort (Le rouge et le noir, 1830)*. På samme måde henviser titlen på dramaet, *En sommersdag (Ein sommersdag, 1997)*, til William Shakespeares sonet nr. 18: »Shall I compare thee to a Summer's day?«.

Den alvorfulde tone viser sig ligeledes i hans engagement i den litteraturteoretiske debat, eksempelvis stiftede Fosse og Kjærstad tidsskriftet *Bøk* i 1993 med det erklærede formål at skabe et alternativ til den »finkulturelle, socialrealistiske og ufarlige pyntemetafysik«, som angiveligt prægede den norske litteratur i begyndelsen af halvfemserne. Denne horisont har haft afgørende betydning for modtagelsen af Fosses værker, fordi hans forfatterskab har fået ry for en stærk litteraturteoretisk interesse. Sideløbende med sine romaner, lyrik og dramatik har Fosse nemlig udgivet en række essays, der afslører en bred viden om romanteoretiske problemstillinger og et indgående kendskab til mange af det 20. århundredes mest vanskelige tænkere: Når han skriver om forholdet mellem sprog og eksistens, ynder han eksempelvis at henvise til Martin Heidegger (1889-1976), Ludwig Wittgenstein (1889-1951), Theodor Adorno (1903-1969) og Jacques Derrida (f. 1930), hvis begreber udgør en del af den farverige pallet i *Gnostiske essay*. Interessen for disse teoretikere sammenfalder angiveligt med hans uddannelsesmæssige baggrund i litteraturvidenskaben (Fosse afsluttede sine studier ved Bergens Universitet i 1987 med en hovedfagsopgave om romanteori), hvilket ofte er blevet fremhævet som en stor indflydelse for forfatterskabet, hvor det indgående kendskab til litteraturteorien kommer til udtryk i Fosses eksperimenter med litterære traditioner, skrift- og fortællestil. Denne tolkning bekymrer imidlertid Fosse, fordi hans interesse for litteraturteorien tværtimod stammer fra et ønske om at komme »bort fra de teoretiske afgrænsninger af livet og litteraturen«(GE: 62).

Det kan derfor virke overraskende, at han henter impuls fra så tunge teoretikere, som modernismens frontfigurer Heidegger og Adorno.¹³ Fosses fællesskab med disse tænkere består i deres æstetikteoretiske forbindelse mellem den modernistiske repræsentationsfigur og erfaringen af fortidens højeste og sikre værdiers opløsning. Tabet af enhver form for guddommelig sandhed bliver således den grunderfaring, som den moderne kunst nødvendigvis må tage udgangspunkt i. Ikke desto mindre lader både Adorno og Heidegger kunsten indtage en privilegeret position, fordi den skulle formå at fremstille dét, som tænkningen ikke magter. Det bliver således klart, at Fosse knytter an til såvel romantik som modernisme, fordi han indskriver sig i den lange, sejlivede tradition, som forbinder kunsten med det uudsigeliges domæne. Denne problemstilling er central i Fosses forfatterskab, der - som Tom Eigil Hverven har påpeget - forankrer sig i en romantisk-modernistisk traditionalitet, idet han indskriver sig i den bevægelse, som tematiserer den tabte forbindelse mellem mennesket og sandheden. Dermed radikaliseres poesiens urgamle begrædelse af uopnåelig kærlighed, idet den

¹³ Se hertil Sverre Raffnsøe: *Filosofisk æstetik* (DK: Museum Tusculums Forlag, 1996)

modernistiske lyrik nærmere behandler »menneskelivet som en sproglig og epistemologisk gåde – digtene bliver til spørgsmål om erkendelsens mulighed, i fundamental forstand«. ¹⁴

Bag de mange stileksperimenter, metafiktionelle aspekter og utallige litterære referencer kan man således spore en mere religiøs tone, som kommer til udtryk i Fosses senere værker, f.eks. dramaet *Sa ka la* (2004), hvor moderfigurens dødsøjeblik accentueres, idet et gyldent lys går igennem hendes bror. ¹⁵ Dette tonefald bliver dog mest tydelig i hans lyrik, der indskriver sig i den centrallyriske tradition fra Friedrich Hölderlin (1770–1843) til Georg Trakl (1887–1914) og Rainer Maria Rilke (1875–1926). En tradition som er markant i norsk lyrik fra den tidlige modernist Sigbjørn Obstfelder (1866–1900) og frem til Olav H. Hauge (1908–1994). Dette tilhørsforhold viser sig som arkæologiske lag i Fosses lyrik, der afslører spor af såvel romantiske som modernistiske aflejringer (f.eks. gendigtninger af Hölderlin). ¹⁶ Det er denne tradition, Fosse indskriver sig i, når han skildrer hjemstavnsmotiver, som henter inspiration fra den altgennemtrængende topografi: Vestlandet.

Digtene gennemsyres således af en mørk og stemningsmættet melankoli, som har klangbund i menneskets ubodelige ensomhed, afsavn og metafysisk længsel i en gudløs verden. Et godt eksempel finder vi i digtsamlingen, *Digt 1986 – 2000* (udgivet i 2001):

Ingenting overtyder mig meir om Guds nærver enn fråveret
av mine døde venner. Gud er mine døde venner.

Gud er alt som forsvinn.

God kunst er guddommeleg: god kunst er delaktig i det
ubestemmelege, som er Gud, i det bestemmelege.

Utan døden ville gud vere død.

Alt seier at Gud er. Ingenting seier at Gud finst.
Kvifor skal Gud finnast? Gud som er?

Å finnast er å vere borte frå Gud
for at Gud skal kunne vere og dermed for at alt skal kunne vere.

(Jon Fosse, *Dikt 1986-2000*, op.cit., side 162)

¹⁴ Tom Eigil Hverven: »Eg er ikkje lenger«, in: Jon Fosse: *Dikt 1986 – 2000* (Oslo: Den Norske Lyrikklubben/Det Norske Samlaget 2001, side 250).

¹⁵ Jf. Jon Fosse: *Sa ka la* (DK: Aarhus Teater, 2004, side 85-87).

¹⁶ Jf. Jon Fosse: *Dikt 1986 - 2000*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 2001, side 173 – 177).

Den emfatiske betoning af fraværserfaringen kan læses som en art »poetik på vers«: Erfaringen af sandhedens fravær, manglen på sammenhæng og tabet af enhver guddommelig orden løber igennem hele forfatterskabet som nogle af de mest markante ledemotiver. Forfatterskabets utrættelige livtag med eksistensens dunkle sider er med andre ord forankret i en epistemologisk problematik, som vedrører kunstens evne til at blotlægge en altfavnende sandhed, som gemmer sig bag værket: »Al god kunst bliver til i forhold til døden, gennem en accept af dødens, og livets, store gådefulde sandhed«(GE, side 46), skriver han selv i en af *Gnostiske essays* mere signifikante passager.

Der er imidlertid meget stor forskel på det tonefald, Fosse anvender i sine essay og den mere stilfærdige pathos, som kendetegner de dramatiske værker. Dette tænkes på tre niveauer:

1) *Den retoriske pathos*. Hvis vi benytter ordet pathos i den efterhånden gængse betydning af lidenskabelig, højtidelig fremstillingsmåde i hverdags sproget, skrift, musik, billede mv.,¹⁷ er der bogstaveligt talt tale om et meget stilfærdigt og afdæmpet stilleje. Der udsiges nemlig ikke ret meget hos Fosse, hvis dramatiske værker kendetegnes ved en sproglig minimalisme, som bringer tankerne hen på Samuel Beckett og Harold Pinter. Tavsheden er desuden det helt centrale fortælle-mæssige greb, idet dialogens pauseringer og afbrydelser accentuerer figurerens manglende evne til at artikulere lidelsen.

2) *Den tragiske pathos*. I Aristoteles' *Poetik* henviser ordet »pathos« til umiddelbart rystende, destruktive og smertevirkende handlinger, som f.eks. drab for åben scene, pinsler, tilføjelser af sår og lignende.¹⁸ Fosses dramatik kendetegnes af en vis blufærdighed overfor sådanne pathos-elementer, og han kalder dermed på et ganske andet følelsesregister hos sit publikum, idet han nærmere hengiver sig til melankolien over det tabte (jf. digtet ovenfor).

3) *Sandhedslængslens pathos*. Den modernistiske fraværserfaring og dens iboende sandhedslængsel bliver ikke afvist, men indlejres tværtimod i selve udsigelseskonstruktionen, uden ironisk distance til lidelsen. Dette indebærer ikke desto mindre, at pathos bevæger sig i en konstruerende retning, den bliver konstruktion, idet fokus flyttes fra indholdssiden til udtrykssiden. Disse forhold svarer til Morten Kyndrups beskrives af »paramoderne pathos«, »der indbefatter sin egen bliven-pathos«(RS: 231). Fosse indskrives sig i en strømning indenfor litteraturen, som bevæger sig parallelt med (og dermed udenfor) det moderne.

¹⁷ Se hertil Jørn Erslev Andersen: »Affekt og sandhed – om pathos som lyrisk modus« in: Birgit Eriksson og Niels Lehmann (red.): *Pathos?*, Æstetikstudier V (DK: Aarhus Universitetsforlag, 1998, s. 27-47).

¹⁸ Se hertil Aristoteles: *Poetik* (DK: Hans Reitzels Forlag, 1997, side 29-30)

Derfor taler Kyndrup om det paramoderne. Repræsentationsfigurer af et sådan paramoderne tilsnit finder man hos Fosse, idet hans selvrefleksive gestus ikke overskrider den moderne kontingenserfaring, men indarbejder den i en særlig æstetisk konstruktion, som »ikke foregiver at ikke overskrider de foreliggende ved at besidde et epistemologisk højere niveau, men som overskriver dem i en art palimpsest«(RS: 249); denne palimpsest tydeliggøres f.eks., når Fosse gendigter Hölderlin, idet han skriver en ny tekst ovenpå den oprindelige tekst, der anes som et erindringsspor i teksten. Denne form for gentagelse er, som vi vil se, et afgørende kendetegn ved Fosses værker, og dermed ligger erfaringen af fortidens højeste og sikre værdiers opløsning således »inhærent« i en konstruktion, som først og fremmest indebærer en »*hjemliggørelse, en accept af den modernistiske erkendelses grundlæggende erfaringer*«(RS: 245).

II Dramaturgiens parallelitet

MOR

Kvar er åra blitt av
Tida berre går
Dagene
vekene
månadene
åra
alt berre forsvinn
bort i ingenting

MOR

Hvor er årene blevet af
Tiden går bare
Dagene
ugerne
månederne
årene
alt forsvinder bare
bort i ingenting

(*Draum om hausten* 1999, side 61)

Melankolien er den centrale stemning i Fosses drama, *En drøm om efteråret* fra 1999, som bogstaveligt talt er på sporet af den tabte tid. Handlingen udspilles i tidsrummet omkring en familiebegravelse, men situation danner imidlertid ramme for en fortælling, som berettes gennem et stærkt accelereret tempo. Fabula/sjuzetkonstruktionen spændes således op omkring en ellipse, hvori væsentlige tidsafsnit udelades, idet handlingskompositionen sammenfletter fragmenter og fremadskridende elementer i en svimlende montage, som omfatter punktnedslag i figurerne samlede livshistorie. Stedet bliver dermed den metaforiske arena for et opgør mellem modernitet og tradition, idet de to hovedpersoner (Manden og Kvinden) møder hinanden tilfældigt på kirkegården efter mange års adskillelse. Denne begivenhed bliver anslaget til en skæbnesvanger værdikonflikt, fordi

Manden forbryder sig mod familiens traditionsbundne normer og søger ind i »intimitetens domæne«¹⁹ sammen med Kvinden. De søger intimitet, selvrealisering og personlig autonomi, men konfronteres med traditionens håndhævere, i skikkelse af Moderen, Faderen og ekskonen, Gry, under bedstemoderens begravelse. Denne konflikt forløses tragisk, idet handlingen spænder over tidsrummet fra deres tilfældige møde og frem til Mandens dødsfald flere år senere.

Dette forhold sætter sine tydelige spor på fortælletempoet og den temporale struktur, ganske særlig i relation til de tidslinier, som impliceres i fortælling. Handlingen berettes således i en form, der giver anledning til en stigende fornemmelse af diskontinuitet. Bl.a. fordi dramaets begivenheder tilsyneladende begrænser sig til en enkelt dag (begravelsen), men skrider frem i et paradoksalt og accelereret mønster, hvor intet er fast, og hvor den dramatiske situation springer frem og tilbage i tiden. Disse anakronismer skaber et paradoks i den tidsmæssige overensstemmelse, fordi dramaet tilsyneladende opretholder en uafbrudt tidslinie, selvom det omfatter et mere episk tidsforløb.

De »store fortællingers« sammenbrud ligger således implicit i konstruktionen hos Fosse, idet dramaet spændes op omkring en allegori, hvori kirkegårdens monumenter repræsenterer den historiske tid, som figurerne føler sig afsondret fra. Kirkegården iscenesættes som det symbolske rum for fortidens traditioner og værdier; dens monumenter udtrykker en bestræbelse på at forevige mennesket, at udødeliggøre »de døde« ved at afmærke det sted, hvor de behørigt kan mindes: »gravstøtterne er der«, siger Kvinden, »for at vi kan gå rundt og læse/ det som står på dem/ og tænke på hvem den døde / vel kan have været«(op.cit., side 20). Manden betragter ligefrem gravstenene som en repræsentation af en større, metafysisk orden, idet han bemærker, at »de står der/ for at Gud/ skal huske på den som ligger der«(ibid.). Hos Fosse bliver deres iagttagelser kimen til en fortælling om, hvordan det moderne menneskes indtræden i kulturen er uløseligt forbundet med en adskillelse fra dets egen oprindelse. Denne forskydning sætter sine tydelige spor i dramaet, hvor figurgalleriet plages af en manglende fornemmelse af social identitet og tilhørsforhold til den kollektive historie og den kulturelle arv. Dramaet spændes dermed op omkring en altoverskyggende allegori, idet konstruktionen sammenfatter to former for tidslighed: *den menneskelige tid* og *den monumentale tid*, dvs. *dialektikken mellem hverdagslivets »her og nu« og den*

¹⁹ Se hertil beskrivelsen af senmoderne intimitetsrelationer i Anthony Giddens: *Modernitet og Selvidentitet* (DK: Hans Reitzels forlag, 1996) og *Intimitetens forandring* (DK: Hans Reitzels forlag, 1999).

overvældende verdenstid (den historiske tid), hvor mennesket spiller en ubetydelig rolle, som navne indskrevet i kirkegårdens monumenter.

Denne særprægede konstruktion antydes på parabisisk vis i følgende udsagn:

MOR

Ja det er fælt som tida går

Pause

Det er ikkje lenge sidan

han var ein liten gut

son vår

MOR

Ja det er fælt som tiden går

Pause

Det er ikke længe siden

han var en lille dreng

vores søn

(Draum om hausten, op.cit., side 99 - 100)

En drøm om efteråret tager enakterens form, idet dramaet består af en række scenebilleder uden formel adskillelse. Handlingen udspilles uden sceneskift, hvilket bevirker, at de enkelte scenebilleder, på grund af kompleksiteten i den temporale struktur, kommer til at stå i en paradoksal relation til hinanden. Handlingskompositionen indeholder et væld af brud i tidslinien, fordi kronologien mellem de enkelte scenebilleder forskydes af relativt store tidsspring. Disse spring foretages uden tydelige brudsignaler (som f.eks. sceneskift til markering af ændringer i tid og rum). Den kronologiske sammenhæng mellem de enkelte scener bringes dermed gradvist i skred; denne strukturelle kompleksitet beror på en lang række diskontinuitive fortællestrategier, der skaber huller, lakuner og ubestemthedszoner i teksten, da de mange kronologiske brud springer frem og tilbage i fortællingens tid. Vi finder endvidere nogle radikale forskydninger i fortælletempoet, hvilket bl.a. skyldes at teksten ikke opdeles i klart afgrænsede episoder, hvorimellem man finder »tomrum«, som illustrerer intervallet mellem de enkelte begivenheder.

Handlingskompositionen betjener sig endvidere af fortællestrategier, der har forudgribende og tilbagegribende kvaliteter (ofte i antydningens form): for det første fremstiller enkelte scenebilleder begivenheder, som kronologisk set ligger forud i historien; for det andet foregribes begivenheder, som først vil indtræffe på et senere tidspunkt i historien. I sådanne tilfælde er der tale om anakronismer, som har karakter af *tilbagegreb* og *forudgreb* i forhold til det punkt i historien, hvortil handlingen er nået.

Kløften mellem den dramatiske form og den særlige »fabel om tid«, vi møder hos Fosse, kommer imidlertid primært til udtryk på det temporale niveau. Til trods for dramaets komplekse temporale struktur følger intrigen nemlig et

forholdsvist klassisk handlingsmønster. Den dramatiske form i *En drøm om efteråret* kan karakteriseres som en hybridform, der betjener sig af to dramaturgiske former: *den dramatiske form* og *den metafiktionelle form*.²⁰ De to former går i dialog med hinanden, hvilket åbner en bred pallet af fortælle tekniske greb. Selvom den dramatiske form dominerer det samlede indtryk, bliver den metafiktionelle form gradvist tydeliggjort, idet handlingskonstruktionen rummer en mængde selvrefleksive træk. Dette bliver særligt tydeligt på det temporale niveau: De tidslinier som impliceres i fortællingen, viser sig nemlig at rumme intertekstuelle henvisninger til andre dele af Fosses tekst-verden, vestlandet.

Jeg vender tilbage til de metafiktionelle træk senere, men jeg vil først se nærmere på den dramatiske form: Stykkets montagestrategi sammensætter fragmenter og fremadskridende elementer, der falder i fem akter, som jeg af hensyn til fremstillingens overskuelighed har valgt at behandle i forhold til dramaets grundaktion (dvs. »den mest betydningsbærende forandring af en eller flere centrale figurers bevidste handlinger, som involverer en definitiv forandring af ligevægten mellem figurerne og deres omgivelser«).²¹ Handlingsforløbet spændes således op omkring mandens dødsfald, som udgør grundaktionen, selvom forløbet, som det vil fremgå, ikke er absolut lineært.

Ekspositionen strækker sig over dramaets første fjerdedel, hvor hovedpersonerne møder hinanden tilfældigt på kirkegården. Her anvender Fosse en velkendt orkestrering, idet dramaet tager udgangspunkt i det konfliktfyldte møde mellem den ny tids emanciperede kvinde og den samvittighedstyngede, moderne mand. Kvinden er vendt tilbage til byen efter længere tids fravær, og dette vækker nogle gamle følelser til live mellem de to hovedpersoner. Konflikten indtræffer, da de to hovedpersoner forlader kirkegården sammen. For Manden bliver denne begivenhed skæbnesvanger, fordi han dermed forbryder sig mod de traditionelle familienormer. Han er nemlig allerede gift med Gry. Hans utroskab repræsenterer dermed det normbrud, der igangsætter den dramatiske konflikt.

Den dramatiske stigning, *desis*, indledes, da Mandens forældre ankommer tidsnok til at se ham forlade kirkegården sammen med Kvinden. I dette moment gribes moderfiguren af et urovækkende varsel for fremtiden.

²⁰ Cf. Janek Szatkowski: *Af Jord er du kommet – Metafiktionel dramaturgi i Astrid Saalbachs Aske til aske. Støv til støv.*, in: Andersen, Elin og Lehman, Niels (red.): *Teaterlegeringer* (DK: Århus Universitetsforlag, 1998).

²¹ Se hertil Janek Szatkowski: »Dramaturgiske modeller«, in: Christoffersen, Kjølner, Szatkowski (red.): *Dramaturgisk analyse – en antologi* (DK: Institut for Dramaturgi, 1989, side 46ff.).

MOR

Såg du han ikkje
Skjønar du ikkje kva som skjer
Han dør
Han dør her
rett framfor auga på oss
Han går frå alt
frå sitt eige liv
[...]
Han forsvinn

MOR

Så du ham ikke
forstår du ikke hvad der sker
Han dør
Han dør her
lige foran øjnene på os
Han går fra alt
fra sit eget liv
[...]
Han forvinder

(*Draum om hausten* op.cit., side 53 - 54)

Moderfigurens udsagn konfigureres som en forudanelse. En art tragisk ironi, hvormed hun foregriber dramaets katastrofe: Mandens dødsfald. Hun omtaler endog Kvinden, som personifikation af døden. Udsagnet affødes af hovedpersonernes emancipationsforetagende, fordi moderen ængstes over de konsekvenser, denne nye livsstil vil indebære for familiens sammenhold. At disse konsekvenser *vil* indtræffe understreges eftertrykkeligt, fordi hun gentager disse udsagn, hver gang hun ser sin søn forlade kirkegården (dette falder i tre episoder).²² Moderfigurens ildevarslende udtalelser foregriber ikke alene stykkets tragiske slutning, men antyder også, at vi befinder os i et dramatisk univers, hvor relationen mellem de enkelte scener står i et obskurt forhold til hinanden, bl.a. fordi gentagelsen af dette udsagn opleves som en tilbagevending til den samme episode.

Knuden strammes, idet stykkets to hovedpersoner vender tilbage til kirkegården for at deltage i bedstemoderens begravelse. Konfrontationen mellem de to generationer aftegner de indbyrdes modsætningsforhold, eftersom optrapningen gradvist ekspliciterer den afgrundsdybe kløft mellem dramaets to hovedpersoner og forældrene. Det bliver samtidig fortalt, at Manden og Kvinden har foretaget en rejse til Rom i mellemtiden, hvilket har en foruroligende effekt, fordi Mandens forældre ikke har forladt scenen i løbet af dette interval (14 tekstsider). Det virker med andre ord, som om de har været borte i ganske kort tid. Dette markerer et af dramaets mange strukturelle paradokser, fordi denne begivenhed implicerer en kraftig uoverensstemmelse på dramaets temporale niveau, hvilket imidlertid falder som en fuldstændig uanfægtet betragtning i dialogen. Men selvom figurerne ikke finder dette betænkeligt, tydeliggøres det for recipienten, at dramaets temporale kohærens ikke er stabil.

Interessemudsætningerne tydeliggøres igennem den larmende tavshed, hvormed forældrene udtrykker deres misbilligelse overfor kvinden. De betragter

²² jf. *Draum om hausten*, op.cit., side 52, 115 og 156.

hende tydeligvis som et forstyrrende fremmedelement i familiens sluttede kreds. Denne misbilligelse kommer til udtryk i dramaets midtpunkt, hvor Moderen – sådan helt tilforladeligt - bringer ekskone Gry ind i samtalen.

MOR

Det var no bra at
vi endeleg skulle få treffe
ironisk
den nye
kona di
[...]
Korleis går det forresten med Gry

MOR

Det var nu godt at
vi endeligt fik lov at møde
ironisk
din nye
kone
[...]
Hvordan går det for resten med Gry

(*Draum om hausten* op.cit., side 77)

Forældrenes skuffelse over Mandens skilsmisse forstærkes af, at han aldrig besøger dem. For Moderen er det indlysende nok Kvinden, som er skyld i skilsmissen, hvilket understreges med den ironiske værdsættelse af den »nye kone«. Ironisk er den, fordi Kvinden nødvendigvis må være incitamentet for Mandens brud med familiens betingelsesløse loyalitet. Ved at indlede et forhold til Kvinden, indfører han også et nyt og uønsket medlem i familiens sluttede kreds. Moderen betragter nemlig sig selv, som familiens moralske grænsevogter. En funktion hun håndhæver ved at bringe mandens ekskone Gry ind i enhver samtale, i et meget krampagtigt forsøg på at fastholde det gamle, naturlige fællesskab. Som det fremgår af den følgende sekvens, er dette karaktertræk faktisk så udpræget, at Manden ligefrem kan afslutte hendes sætninger:

MOR

Den tidlegare svigerdottor vår er langt oftare
og besøker oss
enn vår eigen son
Og ho

MOR

vores tidligere svigerdatter kommer langt oftere
og besøger os
end vores egen søn
Og hun

MANN

held fram
ringer oftare enn eg gjer

MAND

fortsetter
ringer oftere end jeg gør

(*Draum om hausten* op.cit., side 82 – 83)

Den anspændte situation kulminerer, da Mandens ekskone ankommer til kirkegården for at deltage i begravelsen. Gry medbringer den skæbnesvangre nyhed, at deres søn, Gaute, er blevet indlagt på hospitalet med en dødelig sygdom. Manden kan imidlertid ikke forholde sig til hendes tilstedeværelse i familiens rum,

fordi hun forstyrrer den fortrolighed, han forsøger at genetablere med sine forældre. Familieopgøret kulminerer, idet Manden bryder ud af dette fællesskab, når han hverken deltager i begravelsen eller sønnens sygdom.

Efter de tre modstandskræfter, Moderen, Faderen og Gry, har forladt scenen, bevæger dramaet sig over i sit *før-klimaks*, dvs. »den del af dramaet, hvor figurerne søger at handle for at overvinde deres problemer, undvige konflikterne og bringe sig selv i balance med omverdenen«(Szatkowski 1989:50). Manden og Kvinden forsøger således at overvinde problemerne, når de undlader at deltage i begravelsen. Fosse lader os imidlertid ane, at denne problemløsning ikke er stabil, fordi Mandens fravalg af familien ikke fører til nogen uproblematisk og gnidningsfri tilværelse sammen med Kvinden. Her er der nemlig ikke tale om autonomi i en egentlig forstand, men nærmere et forhold som kendetegnes ved gensidig afhængighed.

I denne del finder vi samtidigt et vendepunkt i dramaets form, fordi den indledes med en konstatering af, at alle de foregående begivenheder fandt sted for »længe siden« (op.cit., side 126). Dette udsagn angiver et markant temposkift, en forskydning af den temporale kohærens; handlingen foretager nemlig et svimlende spring frem mod stykkets afslutning, hvoraf det pludseligt fremgår, at de to hovedpersoner allerede *har* levet et helt liv sammen.

KVINNE

Vi har budd og reist og flytta
Vi har levd og stridd
vi har vore med og mot kvarandre
men vi har halde saman
du og eg

KVINDE

Vi har boet og rejst og flyttet
Vi har levet og stridt
vi har været med og mod hinanden
men vi har holdt sammen
du og jeg

(*Draum om Hausten* op.cit., side 128)

Dette scenebillede udspilles i tidsrummet umiddelbart efter familieopgøret. Men nu begiver de to hovedpersoner sig ud i en række retrospektive betragtninger, hvoraf det pludseligt fremgår, hvad der egentligt skete den dag, de mødtes. Dette retrospektive greb skaber en heftigt accelereret fremadskridende bevægelse, fordi de fortæller om, hvad der *efterfølgende* skete på Kvindens hotelværelse, om hvordan de skændtes med familien, og om hvordan de forlod kirkegården uden at deltage i bedstemoderens begravelse.

Indlejret i denne handlingsdel finder vi en meget interessant sammenkobling af ellipsen og de mange intertekstuelle referencer til andre dele af

forfatterskabet. Det viser sig nemlig, at de to hovedpersoner har levet det meste af deres liv i gamle huse.

KVINNE

og så kjøpte vi oss eit gammalt hus

Ho ler

Du og dei gamle husa dine

Og så mista eg alle dei gamle vennene mine

KVINDE

og så købte vi os et gammelt hus

Hun ler

Du og dine gamle huse

Og så mistede jeg alle mine gamle venner

MANN

Og eg mista

alle dei gamle vennene mine

MANN

Og jeg mistede

alle mine gamle venner

(*Draum om hausten* op.cit., side 145)

Denne passage fremhæver tekstens *sutur* (dvs. den artificielle »tildækning af overgange, kløfter, alt hvad der i det hele taget peger på det repræsenterede artefakt, som konstruktion«, RS: 152); der opstår således en åbning af suturen, som for den indviede læser uundgåeligt vil danne strukturelle koblinger til andre dele af Fosses tekst-verden. Her tænker jeg i særlig grad på det første drama, *Nogen vil komme* fra 1992, hvor dette motiv spiller en altoverskyggende rolle. Følgende passage, som falder i stykkets anslag, kan anskueliggøre gentagelsesprincippet.

HO

No er vi komne til huset vårt

Til huset vårt

der vi skal vere saman

Du og eg åleine

HUN

Nu er vi kommet til vores hus

Til vores hus

hvor vi skal være sammen

Du og jeg alene

(*Nokon kjem til å komme*, op.cit., side 12)

Dramaet omhandler det navnløse par, Han og Hun, der har købt et gammelt hus ved havet, hvor de skal være »alene sammen/ langt borte fra de andre«(op.cit., side 12). Konflikten igangsættes af stykkets tredjeperson, Manden, hvis ankomst giver anledning til en trekantskonflikt - mere herom senere. Dette motiv vækker tydelige allusioner til Samuel Beckett. Arven fra den absurde genre kan ligeledes aflæses i handlingens minimalisme og i dialogens kværnende gentagelsesstrukturer. I modsætning til den konsekvente forvrængning af den aristoteliske model, som kendetegner *Venter på Godot* (*En attendant Godot*, 1949), tager intrigen imidlertid form som et kondensat af den dramatiske kompleksitet, vi kender fra Ibsen-traditionen. Begge Fosse-tekster afstår imidlertid fra åbenlys retrospektion, men begrænser sig til antydningvisse åbninger mod fortiden. Ikke desto mindre aner

man, når man læser på tværs af de to tekster, at åbningerne i fortællingerne er strukturelt koblet til hinanden: den hastigt forgangne fortid, som impliceres i *En drøm om efteråret*, står således i et referentielt forhold til den fabula, man finder i *Nogen vil komme*.

Med denne metafiktionelle gestus henviser Fosse tydeligvis til sin egen besættelse af topografien, vestlandet. Når Kvinden siger: »Du og dine gamle huse«, er der således tale om en genbrugsironi, som henviser til det faste inventar fra de første dramaer, *Nogen vil komme*, *Og aldrig skal vi skilles* og *Navnet*. Det bliver dermed nærliggende at læse motivet som en henvisning til dramatikerens egne værker, fordi genanvendelsen af topografien, det gamle hus, antyder en større »mester fabula« bag de enkelte værker. Genanvendelsen vækker allusioner til en række af Fosses dramaer, hvor vi finder såvel handlingsmæssige som tematiske sammenfald. Har man stiftet bekendtskab med disse dramaer, vil genanvendelsen af den centrale topografi motivere forestillingen om en sammenhængende tekstverden bag de enkelte værker. Disse metafiktionelle aspekter vækker allusioner om en sammenhæng mellem årstidstrilogien, *En sommerdag* (1997), *En drøm om efteråret* (1999) og *Vinter* (2000). Hvis man læser på tværs af disse værker, aner man konturerne af en »elliptisk arabesque«, idet de på sjuzet-planet tager sig ud som ornamentter af sammenslyngede figurer, som tilsyneladende bevæger sig hen over én og samme vestlandsfabul, uden at de alligevel mødes.

Idet den dramatiske forms konventioner om den afrundede handling med begyndelse, midte og slutning brydes op i et springende, fragmenteret og desorienterende forløb, ekspliciterer Fosse sit eksperiment med formens temporale konventioner. Suturen åbnes. Det gør den, når Fosse indkapsler hovedpersonernes samlede livsforløb i en ganske kort sekvens, hvormed handlingen springer frem til et punkt i fortællingen, der må antages at indtræffe lang tid efter bedstemoderens begravelse. Idet Kvinden pludseligt begynder at titulere Manden som »gamle mand« (op.cit., 149), synliggøres fortællingens kløfter og dermed konstruktionen af den artificielle verden. At Fosse leger med selvrefleksive og metafiktionelle greb, fremgår endvidere af følgende sekvens:

KVINNE
Alt har skjedd
og ingenting

KVINDE
Alt er sket
og ingenting

(*Draum om hausten* op.cit., side 154)

Klimaks falder umiddelbart efter ovenstående konstatering. Denne sekvens spiller på det paradoks, at den dramatiske situation forbliver uforandret (ingenting er sket), selvom de tilsyneladende allerede har levet et helt liv sammen (alt er sket). Umiddelbart herefter vender vi nemlig tilbage til konfrontationen, fordi Moderen og Gry ankommer for at annoncerer Gattes dødsfald. Den tidsmæssige sammenkobling af (ontologisk) forskellige rumniveauer bevirker imidlertid, at man meget vanskeligt kan afgøre, hvilket tidsrum de respektive figurer faktisk befinder sig i. Vi aner derfor antydningen af en simultan eksponering af inkompassible tidsrum, hvor den aristoteliske fordring om tiden, stedet og handlingens enhed nedbrydes. I fuld overensstemmelse med dramaets titel antydes det nemlig, at drømmens logik - eller mangel på samme - råder i det dramatiske univers, hvor den gradvist stigende fornemmelse af diskontinuitet sætter sine tydelige spor i dialogen. I klimaks bringes dialogen mellem figurerne i skred og erstattes af en »talen-forbi-hinanden«-teknik, som igen understreger den afgrundsdybe splittelse i tid og rum. Klimaks aftegner dermed de indbyrdes modsætningsforhold definitivt, hvilket leder frem til handlingens katastrofe, som indtræffer umiddelbart efter Moderens og Grys genkomst.

Mandens exit efterlader de tre kvindefigurer alene tilbage på scenen, hvilket markerer et brat fald (*lysis*). Herefter fremgår det af kvindernes samtale, at vi befinder os i et tidsrum *efter* hans dødsfald. Dette tidsspring foretages uden eksplicite brudsignaler, dvs. intet forandrer sig i den dramatiske situation. Dette paradoks understreger blot den absurditet og kontingens, som præger figurerens tilværelseserfaring.

KVINNE

Han reiste seg opp
og så var han død

Pause

Eg forstår ikkje at han er død
at han for alltid
er borte

GRY

Det er berre slik
Lang pause

KVINDE

Han rejste sig op
og så var han død

Pause

jeg forstår ikke at han er død
at han er borte
for altid

GRY

Sådan er det bare
Lang pause

(*Draum om hausten* op.cit., side 160)

Dramaet fuldender dermed sin tragiske bevægelse, idet Mandens skæbne bevæger sig fra lykke til ulykke. Den tragiske pathos tager sig imidlertid ud som et antiklimaks, for så vidt den lidelsesfulde handling indtræffer næsten umærkeligt og

stiltfærdigt, uden for scenerummet. Mandens tragiske endeligt katalyserer endvidere en næsten utragisk forsoning mellem de tre kvindefigurer, hvilket illustreres gennem den afsluttende regibemærkning: »de tre kvinder går sagte ud, arm i arm« (op.cit., side 161).

Denne slutning er tematisk forbundet til andre dele af Fosses tekstverden, som f.eks. dramaet *Natten synger sine sange* (*Natta syng sine songar*, 1997),²³ hvor den mandlige hovedperson tager sit eget liv. I modsætning til dette drama, hvor den mislykkede forfatterspire tager sit eget liv på grund af kærestens utroskab med tredjepersonen (Baste), bliver det aldrig helt afklaret, hvorfor eller hvordan Manden dør. Hvis vi betragter slutningen som fortællingens »udsigtspunkt«, dvs. det samlende punkt hvorfra historien kan betragtes som en helhed, bliver det klart, at den hverken forløser figurerne lidelser eller giver noget endegyldigt svar på deres indtræden. Slutningens ubestemthed synes dermed at være intimt forbundet til dramatikerens tragiske ambitioner, idet han undlader at forløse den eksistentielle afmægtighed som plager figurerne. I modsætning til Aristoteles forskrifter for den tragiske digter, rummer Fosses skildring af lidelsen imidlertid hverken årsagsforklaring eller en egentlig moralsk vægtning af figurerne handlinger. Ifølge dramatikerens egen selvforståelse er der derimod snarere tale om en tragik af amoralsk tilsnit, fordi hans intention først og fremmest er at skildre den menneskelige lidelse.²⁴

Figurerne lidelser tjener derfor ikke et højere formål, f.eks. i form af et hinsides liv i en kristen forstand. Når Fosse skildrer en verden uden transcendens afslører han tværtimod, hvordan en sådan metafysisk forklaring af lidelsen konstruerer en bestemt måde at leve på. Vi kan leve med smerte og afsavn, hvis blot vi lever med henblik på forløsning i døden. Her er der tale om en forløsningsstrategi, som gør det muligt for os at leve med den kontingente lidelse, som kommer til ytring i den eksistentielle modsigelse: *At vi er en del af den organiske verden, men samtidig adskiller os fra den, idet vi som selvbevidste mennesker er opmærksomme på vores egen endelighed.*²⁵

Som det fremgår af denne gennemgang udfoldes handlingen hverken enhedsligt eller overskueligt i en aristotelisk forstand. Men selvom dramaet udfordrer den aristoteliske model ved at indføre nogle meget komplicerede fortællegreb, synes det metafiktionelle formeksperiment at være grundlagt på en vilje til at forhandle med den dramatiske form. Dermed formår Fosse at integrere

²³ jf. Jon Fosse: *Natta syng sine songar*, in: *Teaterstykke I*, (NO: Det Norske Samlaget, 1999, s. 627 – 743).

²⁴ jf. Jon Fosse: *Gnostiske essay* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1999, side 249ff.)

²⁵ Se hertil Anthony Giddens: *Modernitet og selvidentitet*, (DK: Hans Reitzels Forlag, 1996, side 49 – 87).

tragediens handlingsgrammatik i en paramoderne form ved at sidestille og (re)kombinere to forskelligartede dramaturgiske storformer i et parallelt forløb.

III

Udsigelse og uudsigelighed

Det er karakteristisk for dialogen hos Fosse, at han ofte udformer figurerne samtale med en mængde afbrudte referencer til fortiden. Det som kendetegner figurtegningen i stort set samtlige stykker er, at Fosse yderst sjældent afslører figurerne baggrundshistorier. Dermed problematiseres vores forsøg på at sammenfatte en kohærent fabula. Variationerne over dette fortælle greb er forholdsvis iøjnefaldende, idet de mange afbrydelser og pauseringer konfigureres som en illustration af den manglende kontinuitet mellem fortid, nutid og fremtid. Dette greb tematiserer den eksistentielle angst, som opstår på baggrund af en stigende fornemmelse af diskontinuitet, bl.a. fordi hovedpersonerne afbryder enhver reference til deres fælles fortid. Fornemmelsen af autenticitet, fortrolighed og tillid reduceres derved i betydelig grad. Dette uroskabende fortælle greb forstærkes i regien, der meget ofte angiver følelser som *bange*, *fortvivlet*, *skælvende* eller *nervøs*. Deres bevæggrunde bliver sjældent udtalte, hvilket skaber en trykkende fornemmelse af fortielse (*Aposiopese*): En dramatisk figur, hvor den talende afbryder sig selv netop der, hvor det vigtige skulle siges. En afbrydelse af talen, der overlader det til os, som læser eller tilskuer, at fuldføre tanken. Begreber som undertekst og fabula bliver dermed genstand for Fosses ironiske undergravning, fordi fortielserne henstiller os i fuldstændig vildrede, når vi forsøger at (re)konstruere et kohærent hændelsesforløb eller afdække motiverne bag figurerne handlingsmønstre. Den kompositionelle teknik motiveres hverken af en afdækning af fortiden hændelser eller af en moraliserende afsløring af personernes skjulte handlingsmønstre, dvs. hvordan de lyver overfor sig selv og hinanden. Teksterne modarbejder nemlig ethvert forsøg på at afkode figurerne bagvedliggende motiver. Adgangen til dette tekstens »bagved« blokeres, og dermed knytter værkets æstetiske konstruktion an til den ironiske undergravning af den retrospektive teknik, vi finder i kim hos den sene Ibsen,²⁶ idet Fosse netop tematiserer moderniteten som en erfaringshorisont, hvor det ikke længere er muligt at nære forhåbninger til en nærværende sandhed, der sikrer en absolut sammenhæng mellem liv og skæbne. Fraværet af retrospektion antyder endvidere,

²⁶ Se f.eks. Frode Helland: »Hedda Gabler: Modernitet og ironi«, in: AGORA – Journal for Metafysisk spekulation, Nr. 2-3/93, side 61-93.

at vi hos finder en forskydning i dramatikerens erkendelsesinteresse, som bevæger sig bort fra psykologien og over imod et ontologisk niveau.

Dialogen udformes i den prosaform som kaldes »fragment«-formen.²⁷ Denne har baggrund i den tidlige romantik (1798-1800), hvor romantikerne så fragmentformen som en mulighed for at lade det absolutte og uudsigelige komme til orde indenfor det endelige værks præmisser – eller udtrykt med en af romantikerens Friedrich Schlegels aforismer: »Et fragment skal, ligesom et lille kunstværk, være helt afsondret fra den omgivne verden og fuldendt i sig selv som et pindsvin«. ²⁸ Romantisk anskuet betyder dette paradoks, at helheden kun træder frem i skyggen af fragmentet. I den nyere lyrikanalyse tilskriver bl.a. Dan Ringgaard (*Digt og Rytme*, 2001) romantikken en væsentlig betydning for udviklingen af fragmentformen og den senere modernistiske lyrik, fordi fragmentet »gjorde bruddet med kontinuiteten til poesiens norm«. ²⁹

Indenfor den romantisk-moderne tradition kan vi derfor skelne mellem det romantiske fragment og modernitetsfragmentet: Det romantiske fragment defineres som det sublime fragment, idet det refererer til en større udtalt eller utænklig helhed (det absolutte), mens modernitetsfragmentet udtrykker splittelse og fravær af en sådan helhed. Ifølge disse terminologier konfigureres dialogen som modernitetsfragment: De mange fortielser og pauseringer tematiserer helhedens fravær, idet de fremhæver den manglende sammenhæng mellem fortid og nutid.

Dialogen udformes altid i *frie vers* (dvs. uden fast metrik, idet verslinerne ikke organiseres efter et bestemt antal trykstærke og tryksvage stavelser). Stilen er imidlertid ikke højstemt metaforisk, men udformet i et helt hverdagsligt talesprog, som organiseres i meget karakteristiske gentagelses- og modsætningsfigurer. Disse gentagelser fungerer som et ledemotiv i dialogen, muligvis mest tydeligt i den følgende passage fra den dramatiske debut, *Nogen vil komme*, som kan eksemplificere anvendelsen af anaforiske og epiforiske rim:

HO

No er vi komne til huset vårt
Til huset vårt
der vi skal vere saman
Du og eg åleine
til huset
der du og eg skal vere
åleine saman

HUN

Nu er vi kommet til vores hus
Til vores hus
hvor vi skal være sammen
Du og jeg alene
til huset
hvor du og jeg skal være
alene sammen

²⁷ jf. Dan Ringgaard: *Digt og Rytme*, (København: Gads Forlag, 2001, side 112).

²⁸ Friedrich Schlegel: *Atheneum fragmenter* (DK: Gyldendal, 2000, side 115).

²⁹ Dan Ringgaard: *Digt og Rytme*, (København: Gads Forlag, 2001, side 112).

Langt borte fra dei andre
Huset der vi skal vere saman
åleine
i kvarandre

HAN
Huset vårt

HO
Huset som er vårt

HAN
Huset som er vårt
Huset der ingen skal komme
No er vi kommet til huset vårt
Huset der vi skal vere saman
åleine i kvarandre

Langt borte fra de andre
Huset hvor vi skal være sammen
alene
i hinanden

HAN
Vores hus

HUN
Huset som er vores

HAN
Huset som er vores
Huset hvor ingen skal komme
Nu er vi kommet til vores hus
Huset hvor vi skal være sammen
alene i hinanden

(*Nokon kjem til å komme*, op.cit., side 12 – 13)

Den anaforiske gentagelse af ordet »huset« i begyndelsen af sætningerne skaber en fornemmelse af dramatisk stigning, som fører frem til den epiforiske gentagelse af sætningen: »huset hvor vi skal være sammen alene i hinanden«. Denne sætning danner dialogens monotone omkvæd og fungerer som ledemotivet i samtalen mellem Han og Hun. Dialogens lyriske stil tematiserer således parrets søgen efter sikkerhed (i ontologisk forstand) gennem den symbolske gentagelse af ordene: »vores hus«. Dette omkvæd opsamler dermed betydningen af deres udsagn, hvilket skaber rytme og sammenhæng i sproget. I sådanne passager mærker man, at Fosse nærer en stærk fascination af Becketts »litterære musikalitet« og »vibrerende sætningsarbejde« (Ge: 244). Arven fra den absurde tradition tydeliggøres i disse gentagelsesmotiver, idet Fosse lader omkvædet blive det »sted«, hvor informationsstrømmen ophører, fordi det - som Ringgaard skriver - bliver »en pause i meningen [...] dets identiske gentagelse tømmer ordene for mening. Det er stedet hvor digtet bliver ren sang eller rent udtryk«.³⁰

Ledemotivet foregriber således de mere absurde aspekter af parrets livsprojekt, bl.a. at det fører til en marginaliseret tilværelse »langt borte fra de andre«. Idyllens skrøbelighed og uafværgelige kontingens antydes dermed i begyndelsen af dramaet, hvor marginaliseringens konsekvenser nærmest klæber sig til den idealstemning, parret forsøger at skabe omkring dette hus - bemærk eksempelvis den redundante gentagelse af ordet »alene«. Heraf opstår en meget iøjnefaldende diskursiv strategi, som beror på den kværnende gentagelse af modsætningsfigurerne: »du« - »jeg« og »sammen« - »alene«. Disse udsagn, der har

³⁰ Ringgaard, Dan: *Digt og Rytme*, (København: Gads Forlag, 2001, side 47).

til formål at installerer en fornemmelse af absolut intimitet og fortrolighed, udmunder i signifikante kiasmer som »alene sammen [...] sammen/ alene«, og fyndige cæsurer som »alene/ i hinanden«. Med disse bemærkelsesværdige retoriske greb indsætter Fosse en forskel i det mellem-værende, de står i; cæsuren indsætter med andre ord en fundamental forskel, (læs: *différance*, Derrida),³¹ som forskyder enhver tilnærmelse til oprindelighed og enhed.

Det er således med en vis retorisk finesse, at Fosse problematiserer sine figurers søgen efter intimitet og tryghed; det nye hjem forløser slet ikke deres drømme om en uproblematisk tilværelse, men konfronterer dem tværtimod med en altgennemtrængende følelse af begivenhedernes skæbnesvangerhed. Denne stemning tematiseres i anslaget, hvor hovedpersonerne gribes af frygt for den nærværende fremtid, hvor »nogen vil komme«. Den emfatiske gentagelse af denne vending optræder som stykkets ildevarslende ledemotiv; et motiv der allerede antydes i titlen (om end den danske oversættelse kun i meget ringe grad fanger den betoning af kontingens, som antydes i originaltitlen: *Nokon kjem til å komme*). Alene stykkets titel fortæller os, at det allerede er *givet*, at deres bestræbelser på at blive »alene sammen« vil møde en krank skæbne. Dermed nærmer vi os sagens kerne: Udsigelseskonstruktionen kalder nemlig på en bestemt stemning eller indlevelsesholdning hos publikum.

IV

Stemningens pathos

I sin artikel, *Intet er hans stof – Om Fosses dramatik* (1998), beskriver den norske litteraturkritiker Unni Langås dialogen som »angstens sprogform«. Hos Fosse bliver figurerens tavshed nemlig det »fremmeste betydningsskabende - og uroskabende - greb. [...] det er ikke bare hvad de siger, som vækker tilskuerens bekymring, men ligeså meget hvordan de snakker, og hvad man aner, at de ikke er i stand til at sige«. ³² Bevæggrunden for denne angst forbliver imidlertid mere eller mindre uudtalt, hvilket medvirker til at skabe en meget trykkende fornemmelse af fortielse (*Aposiopese*): En dramatisk figur, hvor den talende afbryder sig selv netop der, hvor det vigtige skulle siges. En afbrydelse af talen, der overlader det til læseren (eller tilskueren) at fuldføre tanken. Underteksten forbliver dermed obskur, fordi de mange fortællinger stiller os i en vildrede, der afspejler figurerens. Langås forbinder den stilfærdige pathos med uudsigelighedsproblematikken, fordi dialogens konstruktion angiveligt skulle sammenfalde med Fosses stof: *intetheden*.

³¹ Cf. Niels Lehmanns »Postfænomenologisk effektdramatik« i denne udgivelse.

³² Unni Langås: *Intet er hans stof – Om Fosses dramatik* (Oslo: EDDA 3/1998, side 198).

Og det unævnelige forstærker blot skæbnetemaet i *Nogen vil komme*, lyder det hos Langås, fordi dramaet ligefrem opfylder »sin profeti [...] det som kommer, er jo 'det andet' – døden, eller intet«(op.cit., side 210).

Selvom jeg deler Langås opfattelse af, at forfatterskabets sproglige sensibilitet skal læses på baggrund af en modernistisk tradition, der har mange berøringspunkter med tænkere som Heidegger, Adorno og Derrida, vil hovedargumentet i det følgende være, at den ovenstående konklusion i sin vægtning af dramaets ontologiske spørgsmål overser nogle centrale træk i værket. En sådan læsning antyder nemlig, at det ikke er muligt at betragte værket fra en mere pragmatisk og livsnær horisont uden dermed at ødelægge dets grundlæggende betydning, idet vi angiveligt skulle underkende dets ontologiske sigte. Dette er baggrunden for, at jeg henvender mig til Heideggers hovedværk, *Sein und Zeit*, hvorigennem jeg vil anskueliggøre angsttemaets betydning hos Fosse.

I Heideggers værensanalyse betegner begrebet »Dasein« (tilværen) det »sted«, hvor det væsen, vi er, konstitueres gennem sin evne til at stille spørgsmål om væren og om meningen med denne væren. Heidegger kalder denne analyse af tilværen for en *eksistentialanalyse*, idet den søger at *afdekke* den struktur af *væren-i-verden*, som er mere fundamental end noget andet forhold ved eksistensen. Den vanskelige terminologi og de mange bindestregskonstruktioner opstår, fordi han ønsker at beskrive strukturerne i deres ubrydelige sammenhænge; han søger således at undvige ethvert begrebsligt udsagn, hvoraf det bliver nærliggende at »falde tilbage« i adskillelsen af subjekt og objekt. Væren-i-verden indikerer med andre ord, at tilværen ikke optræder over for verden (som i subjekt-objekt relationen), men altid allerede forefinder sig selv i verden. Mens begrebet væren-i-tid fortæller, at tiden altid allerede danner meningshorisont for den menneskelige væremåde: »Den egentlige væren-til-død, det vi kalder tidslighedens endelighed, er den skjulte grund til tilværelsens historicitet«(SZ: 386).

Det hører med til det dramaturgiske raffinement ved *En drøm om efteråret*, at Fosse spænder udsigelseskonstruktionen op omkring tidens flugt, dens passeren »forbi«. Gennem koblingen af den menneskelige tid og den monumentale tid, danner værkets tidslige struktur baggrund erfaringen af tilværelsens historicitet og dens skjulte endelighed. Der er således tale om afsløringen af en grundstemning i tilværen, Jf. Heidegger: »væren-til-død er væsentligt angst«(SZ: 266). Værkets dramaturgi knytter dermed effektivt an til den fænomenologiske fortolkning af tiden som den mulige horisont for enhver værensforståelse. Udsigelsespositionen matcher den fænomenologiske grundsætning: Fosse lader ikke figurerne tale »om« fænomenet (som f.eks. hos Ibsen, hvor figurerne taler *om* fortiden), men vælger en indstilling, der tillader fænomenet at vise sig. Præmissen og dens forbindelse til det udsigelige udtrykkes muligvis bedst gennem den mandlige hovedperson:

MANN
men dess meir ein snakkar om det
om sex
ja
og dess meir ein snakkar om
ja om Gud
dess meir forsvinn det ein snakkar om
og til slutt er det
berre snakket att

MANN
men jo mere man snakker om det
om sex
ja
og jo mere man snakker om
ja om Gud
jo mere forsvinder det man snakker om
og til slut er der
bare snakken tilbage

(*Draum om hausten*, op.cit., side 42)

Afsløringstemaet retter sig mod den dobbelte værensglemsel, som er Heideggers primære anklagepunkt. Vi har ikke blot glemt meningen med væren, men også selve denne glemsel. Dette misforhold leder ham til en skelnen mellem de to værensmodaliteter: egentlighed og uegentlighed. Han skelner således mellem den hverdagslige fortolkning af tilværelsen (og dvs. den »vulgære« tolkning) og *Daseins* egentlige væren, hvilket refererer til *min egen eksistens*. Begreberne indføres i *Sein und Zeit* (§ 9.), hvor han fastslår, at *Daseins* væren »jo er min« og i den forstand egentlig (SZ: 41).³³ En tankefigur han udvikler i sin analyse af hverdagens »væren-med«, som kendetegnes ved uegentlighed: I hverdagen råder forholdet mellem selvet og de medværende andre, idet vi lever i forskellige modaliteter af omsorg og bekymring for hinanden. Det er imidlertid karakteristisk for hverdagens modalitet, at vi befinder os i et ufuldkomment og indifferent forhold til de medværende andre. Dette misforhold begrundes med, at den offentlige værensart skaber *afstand* og *gennemsnitlighed*, når vi fortaber vores egentlige selv i hverdagens *jævne* samværs- og eksistensform.

Denne **væren-med-hinanden** opløser fuldstændigt **ens egen** væren i »de andres« værensart i en sådan grad at de medværende andre, i deres adskillelighed og udtrykkelighed, i stadig større grad forsvinder. I denne ubemærkethed og uidentificerbarhed udfolder **man** sit egentlige diktatur. (SZ: 126; mine fremhævninger)

Ifølge Heidegger forsvinder det enkelte individ i offentlighedens neutrale masse, fordi ens egentlige identitet ikke adskiller sig fra de andres: »Enhver er den anden og ingen er sig selv«(SZ: 128). Det egentlige selv fortaber sig dermed i hverdagslighedens eksistensmodus, som defineres med neologismen »das man« (der svarer til det danske »man«). »Man« betegner imidlertid ikke en bestemt gruppe,

³³ Se endvidere Peter Kemp: *Praktisk Visdom* (Forum, Danmark, 2001, side 120ff.): »Det er afgørende, at forståelsen skal angå min *egen* eksistens, min-heden, *die jemeinigkeit*«.

men kan tværtimod repræsenteres af alle andre. Man tilhører endog selv »de andre«, idet man i offentligheden lever, som de andre lever. Den hverdagslige tilværelse skaber så at sige et gennemsnitlighedens »diktatur«, da den enkelte altid »fortaber« sin eksistens i offentlighedens folkelige og vulgære udlægning af tilværelsen. Disse betragtninger finder genklang i Jean-Paul Sartres drama: *Lukkede Døre* (*Huis clos*, 1944), hvor forholdet mellem selvet og de andre tematiseres i det emblematiske udbrud: »helvede, det er de *andres*«.

Vi kan skimte en videreførelse af denne problemstilling i *Nogen vil komme*, bl.a. fordi Fosse anvender den indlejrede katastrofe til at tematisere angsten, som finder sin væsentlige forudsætning i hovedpersonernes søgen efter selvstændighed, autenticitet og egentlighed, hvilket (ifølge Heideggers kompromisløse bestemmelser) forudsætter, at selvet adskiller sig fra de medværende andre.

Tilværelsens hverdagslige selv er **man-selvet**, som vi adskiller fra det **egentlige selv**, og det vil sige det selv, som eksplicit har grebet sig selv. Som man-selvet adspredt tilværelsen sig i »man«, og må først finde sig selv.(SZ: 129; mine fremhævninger)

Uegentligheden er karakteriseret ved værensglemsel, fordi selvet blot adspredt sig i den offentlighed, hvor man ikke er sig selv bevidst. Selvets eksistens i offentlighed er først og fremmest et selvforskyldt »forfald«, hvor selvet falder væk fra sig selv, idet man giver sig hen til den verden, man er »kastet« ud i. Angsten ekspliciterer med andre ord tilværelsens egentlige grundlag, idet vi *i* angsten befinder os uhyggeligt. Det uhyggelige betegner med andre ord en grundstemning, hvor vi *ikke* føler os hjemme. En stemning hvor den ubestemthed, som selvet allerede befinder sig i, begynder at komme til udtryk, thi »*I angsten bryder hverdagens fortrolighed sammen*«(SZ:189).

HO

litt bekymra

Men det er litt annleis

eg hadde vel

ikkje tenkt

at det skulle vere slik

Brått redd

For nokon kjem til å komme

det er så audt her

HUN

lidt bekymret

Med det er lidt anderledes

Jeg havde vel

ikke tænkt

at det skulle være sådan

pludseligt bange

For nogen vil komme

det er så øde her

(*Nokon kjem til å komme*, op.cit., side 13)

Denne stemning accentueres i anslaget af *Nogen vil komme*, idet hovedpersonernes ankomst til det fremmede sted, huset, nedbryder hverdagens fortrolige rammer. I anslaget bryder hverdagens fortrolige rammer så at sige sammen, idet de entrer angstens modus: Den stemning, som udspringer af at befinde sig uhyggeligt i eget hus. Angsten kendetegnes dermed ved en erkendelse af, at tilværelsens faste og sikre rammer mangler; den afslører, at det mest grundlæggende eksistensvilkår er hjemløshed og uhygge.

Angsten afbryder således enhver flugt ind i offentlighedens trygge domæne. I den hverdagslige eksistensmodus erfarer vi nemlig ikke »angsten for døden« i en egentlig forstand, fordi *man* i offentlighed altid vil bestræbe sig på at skjule sin angst. Eksistensen i »man« præges således af en uegentlig omgang med døden: »*man tillader ikke modet til at have angst for døden* [...] man sørger for at overføre denne angst til en frygt for en fremtidig begivenhed« (SZ: 254). Dette indebærer, at vi bør skelne mellem frygt og angst: figureernes *frygt* opstår nemlig på grund af trusler fra omverdenen og negative forventninger om fremtiden, hvorimod *angsten* udspringer af værensspørgsmålet som sådan. Angsten bør derfor ikke *blot* fortolkes som en psykologisk betinget tilstand (som hos Sigmund Freud), men betegner derimod dét fundamentalontologiske urfænomen. Det uhyggelige »åbner« så at sige den mest fundamentale modalitet af væren-i-verden, idet tilværen selv »*kalder* [...] *fra grunden af denne væren*«(SZ: 277).

Angsten beskrives derfor som et kald fra tilværelsens egentlige grund, der på metafysisk vis »taler i tavshedens uhyggelige modalitet«(SZ: 277), fordi den (i en dyb ontologisk forstand) kalder den enkelte til at være sig selv. Dette tavse kald fordrer, at selvet bliver afklaret og beslutsom i sin selvforståelse, idet vi lader tilværelsens egentlige grundvilkår komme ind på livet af os. Heidegger argumenterer dermed for, at tavsheden siger mere end ord, fordi den kalder den enkelte væk fra offentlighedens tomme »pludren« (*Das Gerede des Man*). Dermed åbnes tilværelsen for den enkelte, idet den afsløres som *blot* mulighed - som frihed *til* døden. Denne frihed forudsætter imidlertid en fundamental afmagt overfor døden, for så vidt eksistensen altid allerede er »kastet« ud i verden:

Selvet, der som sådan må lægge sin egen grund, kan **aldrig** få magt over den, og må dog som eksisterende tage på sig at være grunden[...] Det eksisterer aldrig før dets grund, men kun **fra den** og **som den**. Idet tilværelsen er grunden, og det vil sige, idet den eksisterer som kastet ind i verden, vil den bestandigt være overhalet af sine muligheder. At være grund vil sige **aldrig** at være sin egen væren mægtig fra grunden af. Dette **intet** tilhører den eksistentiale mening i at være kastet.(SZ: 284)

Disse forhold kan næsten uproblematisk oversættes til Fosses korte enakter, *Sov sødt mit barn* (*Sov du vesle barnet mitt*, 1999),³⁴ hvor tre navnløse personer befinder sig kastet ud i et rum, som ikke er noget sted: »helt uden døre, helt uden mening og helt uden grund«(op.cit., passim). Her bryder Fosse dramaets tre enheder (tiden, stedet og handlingen) i den mest radikale forstand, for dermed at katalysere angsten. De tre personer befinder sig i intetheden: et »ingen sted og ingen ting«(op.cit, s. 435). Her er der tale om et »ikke-sted«, de befinder sig ligefrem udenfor tid og rum: »vi er netop kommet/ og vi har altid været her«(ibid.). Alt dette bliver tredjepersonen for meget, idet de fortrolige rammer falder bort:

DEN TREDJE PERSONEN

Det er uhyggeleg
[...]
og det spiller inga rolle
Alt er borte
Og alt er nær
Alt er med os
Og ingen ting

DEN TREDJE PERSON

Det er uhyggeligt
[...]
og det spiller ingen rolle
Alt er borte
og alt er nært
Alt er med os
og ingen ting

(*Sov du vesla barnet mitt*, op.cit., side 436)

De tre personer befinder sig således i en transithal mellem liv og død. Som det fremgår af tredjepersonens afsluttende replikker kan man derfor tolke deres situation som en foregribelse af den totale samling, der ligger hinsides den splittede verden.

DEN TREDJE PERSONEN

no er vi der kjærleik er
og den store hvile
[...]
No er tenkinga over
No er orda over
No er det tid for ein kjærleik
som ingen kan fatte

DEN TREDJE PERSON

nu er vi der hvor kærligheden er
og den store hvile
[...]
Nu er tænkningen forbi
Nu er ordene forbi
Nu er det tid for en kærlighed
som ingen kan fatte

(*Sov du vesle barnet mitt* op.cit., side 437)

I *Sov sødt mit barn* forsøger Fosse dermed at bringe selve begrebsligheden i skred med henblik på at artikulere en væren hinsides sprog og bevidsthed. Dette motiv rodfæster sig i den udsigelighedsproblematik, som Fosse arver fra de tidlige romantikere, idet han iscenesætter dramaet som en inkarnation af noget, der er

³⁴ Der citeres fra *Sov du vesle barnet mitt* in: Jon Fosse: *Teaterstykke II* (Det Norske Samlaget, Oslo 2001, side 419 - 438).

ophøjet over kunstværkets egen virkeliggørelse. Her er der tale om en erfaring, som er transcendent i det omfang, at den river den fortrolige verden væk under fødderne af os og dermed bringer det uhyrlige op til overfladen.

Om end grundstemningen er den samme, er tonefaldet ganske anderledes i Fosses, *Nogen vil komme*, som tematiserer en »hverdags«-begivenhed: Et par som flytter sammen i et hus. Denne begivenhed motiveres af en søgen efter autenticitet og autonomi, dvs. drømmen om den egentlige tilværelse. Det følger heraf, at Manden indtræder som repræsentant for »de andre«(den ubestemte »anden«), som forhindrer parret i at blive »alene sammen«. Manden bliver med andre ord repræsentant for de andre (*das Man*), den evigt tilbagevendende og kvælende forhindring for den selvrealisering, vi antager som selve incitamentet for deres bestræbelser på at løsrive sig fra omverdenen. I modsætning hertil repræsenterer huset det idylliske sted, hvor friheden og den egentlige tilværelse skal slå sine folder:

HAN

Men vi vil jo vere for oss sjølve
Det er jo dei andre
alle dei andre
Som drar oss bort ifrå kvarandre

HAN

Men vi vil jo være for os selv
Det er jo de andre
alle de andre
som trækker os bort fra hinanden

(*Nokon kjem til å komme*, op.cit., side 15)

Om offentlighedens mangel på frihed og ånderum lyder det endvidere:

HAN

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

HAN

vi kunne jo ikke klare
at være blandt de andre
Vi ville jo bare være sammen
Vi ville jo være
alene sammen
Vi ville jo ikke være der hvor de andre er

(*Nokon kjem til å komme*, op.cit., side 20)

Deres nye livsstil bliver således kimen til en grænseerfaring. Hvis vi antager, at denne livsstil næres af metafysisk drøm om det egentlige liv, bliver det meget nærliggende at læse den som en reaktion på det moderne livs usikkerhed. Jf. Kvindens beskrivelse af byens rum i *En drøm om efteråret*, hvor folk »presser sig mod hinanden/ i lyst og smerte og rædsel«(op.cit., side 34). Motivet løber fuldstændigt parallelt mellem de to dramaer, idet begge par forsøger at realisere egentligheden i gamle huse, langt væk fra de andre. For sådanne moderne isolationister repræsenterer »huset ved havet« et ubesmittet sted, det naturlige

hjem, langt borte fra deres vante sociale rammer, hvilket giver luft til deres drømme om at undslippe det usikre miljø og blive genindlejret i en hårdt tiltrængt oase af sikkerhed og tillid. Når de rejser væk fra offentlighedens domæne og ind i intimitetens tryghed, viser det sig imidlertid at være et projekt som er baseret på falske forhåbninger. Det antydes nemlig allerede fra begyndelsen af *Nogen vil komme*, at huset kun i meget ringe grad kan tilbyde sikre rammer for hverdagslivets fortrolighed. Dette har særlig betydning for deres tillidsforhold, fordi angsten for at miste den medværende anden bliver kilde til gensidig forpligtelse. Heraf opstår et tilbagevendende mønster, hvor den ene gribes af angst, mens den anden bestræber sig på at genetablere fortroligheden.

Denne spænding sætter sine tydelige spor i dialogen, hvor tavsheden og de mange afbrudte sætninger tematiserer den angst, som hele tiden lurer under den idylliske overflade. Mandens tilsynekomst gestalter dermed den indre uro, der projiceres ud i omverdenen:

HO

tenk når det blir mørkt
Og tenk når det er uvêr
når vinden
går gjennom veggane
når du høyrer havet slå
når bølgiene går harde
når havet er kvitt og svart
og tenk kor kaldt det blir i huset
når vinden går gjennom veggane

HUN

tænk når det bliver mørkt
Og tænk når det er uvejr
når vinden
går gennem væggene
når du hører havet slå
når bølgerne slår hårdt
når havet er hvidt og sort
og tænk hvor koldt det bliver i huset
når vinden går gennem væggene

(Nokon kjem til å komme op.cit., side 14)

Det bliver dog hurtigt klart, at huset repræsenterer et meget skrøbeligt værn mod denne overvældende natur, bl.a. fordi angsten også manifesterer sig indenfor hjemmets trygge rammer igennem de objekter, hovedpersonerne finder inde i huset. Fornemmelsen af uro, angst og uhygge bliver påfaldende, da Han finder en halvfuld pissepotte under sengen, og Hun konstaterer, at den døde bedstemoders sengeklæder stadig ligger på sengen.

HAN

Ei potte med gammalt piss under senga
[...]
det går ikkje an
Og det luktar inngrodd gammalt
Og senga står der uoppreidd
Det verkar som om det ikkje
har vore skifta på senga
etter at

HAN

En potte med gammelt pis under sengen
[...]
det går ikke an
Og det lugter indgroet og gammelt
Og sengen er uopredt
Det virker som om der ikke
har været skiftet sengetøj
efter

nøler
ho låg der og sov

HO
Ho døydde sikkert der
i den senga
i dei sengekledda der

tøver
hun lå der og sov

HUN
Hun døde sikkert der
i den seng
i de sengeklæder

(*Nokon kjem til å komme*, op.cit., side 60 - 61)

Husets vægge gjennomtrænges således af urenhed og død. Billederne af mandens familie, den efterladte pissepotte og den afdødes sengeklæder figurerer således som eklatante påmindelser om den uvelkomne realitet og alle dens mange urenheder. Angsten fremkaldes dermed af eksistensens forgængelige karakter, idet de står ansigt til ansigt med den endelighed, de så hårdnakket forsøger at udelukke - i fuld overensstemmelse med Heideggers begrebsbestemmelse: »I angsten befinder tilværelsen sig foran intetheden, eksistensens mulige umulighed«(SZ: 266).

Angsten åbenbarer tilværelsen som *blot* mulighed, hvorfor alle uegentlige udlægninger af tilværelsen falder bort. For Heidegger afsløres egentligheden således som en marginaliseret eksistens i hjemløshed og uhygge. Og det er dette forhold, figurerne nægter at indse, når de bestandigt forsøger at skjule angsten overfor hinanden.

HAN
redd
Høyrer du
Eg høyrer nokon utanfor
Han er utanfor
han er der
utanfor vindauget

HO
roleg
Eg høyrer ingenting
Eg høyrer berre hjarta
ditt slå
Eg høyrer no at du er redd

HAN
bange
Hører du
Jeg hører nogen udenfor
Han er udenfor
han er der
udenfor vinduet

HUN
rolig
Jeg hører ingenting
Jeg hører bare dit hjerte
slå
Jeg kan høre du er bange

(*Nokon kjem til å komme* op.cit., side 63 - 64)

Ovenstående passage skaber en forskydning i statusforholdet, fordi den kvindelige hovedperson viser sig langt mere handlekraftig i den skæbnesvangre situation. Dette statusskift forstærkes gennem hendes konfrontation med Manden, hvor det viser sig, at han ikke personificerer døden, hvilket skaber en forskydning i dramaets spændingskurve, for så vidt konfrontationen fuldstændigt demonterer den

melodramatiske position, han hidtil har indtaget i deres bevidsthed. De overmenneskelige og dæmoniske egenskaber, som tillægges Manden igennem stykkets første halvdel, dækker nemlig over en nok så verdslig størrelse: en ensom, alkoholiseret og kontaktsøgende stakkel.

Han afskrives dermed som autoritetsfigur, da det afsløres, at han ikke personificerer det overmægtige (angsten, skæbnen eller døden), hvilket fuldstændigt afdramatiserer den måde, hvorpå hovedpersonerne betragter ham. Der hviler en fundamental ironi over dette motiv. Konfrontationen præsenterer os nemlig for tre væsentlige grunde til, at Manden tilhører hverdagens register. For det første dulmer Manden den eksistentielle smerte med alkohol, hvilket kvalificerer sig som en både vulgær og tilslørende omgang med tilværelsens barske realiteter. For det andet fastsætter han eksistensens værdi ud fra tingene. Og for det tredje rummer hans fortælling om bedstemoderen en uegentlig udlægning af tilværelsens mest uomgængelige faktum: døden.

MANNEN

Ja eg selde like godt huset
med alt som var av innbu
Eg visste ikkje kva eg
skulle ha gjort
med det
likevel
Ho ville nok ikkje
ha likt det
ho gamle bestemor
Han ler
Men det er no eingong slik
dette livet er
ein samlar seg ting
så døy ein
og andre har jo sine ting
for dei er tinga
nesten utan verde
Det er jo berre slik

MANDEN

Ja jeg solgte lige godt huset
med alt hvad der var af indbo
Jeg viste ikke hvad jeg
skulle have gjort
med det
alligevel
Hun ville nok ikke
synes om det
gamle bedstemor
Han ler
Men det er nu engang sådan
livet er
man samler sig ting
så dør man
og andre har jo deres ting
for dem er tingene
næsten uden værdi
sådan er det bare

(*Nokon kjem til å komme op.cit., side 72 - 73*)

Det er nærmere bestemt anvendelsen af tredjeperson og futurum i vendingen: »så dør man«, som Heidegger tillægger en uegentlig værdi. Denne *flygtige tale* kendetegner den hverdagslige udlægning af tilværelsen: *en skønne dag indtræffer døden for os alle, men indtil videre gælder det ikke min egen væren.*³⁵ Konfrontationen med Manden afslører således ikke døden i sig selv, men nærmere som et tab, som

³⁵ Se hertil SZ, side 253ff.

erfares af dem, der efterlades tilbage. Hans afsavn erfares derfor i hverdagens register, fordi der er tale om erfaringen af den andens død. Vi »kender« døden som noget, der sker omkring os, dvs. som »dødsfald«. Folk omkring os dør dagligt. »Sådan er livet«, siger Manden. I en sådan *flygtig* tale forstås døden imidlertid som en ubemærket ting, der først vil indtræffe senere i livet. Døden er ikke nærværende for selvet, idet dens mulighed endnu ikke er blevet genstand for kontemplation. Den egentlige tilværelse bliver derfor altid allerede forviklet i hverdagen, fordi vi ikke forholder os til dødens egentlige karakter: »Fristelse, beroligelse og fremmedgørelse kendetegner [...] forfaldets værensart«, idet »den hverdagslige væren-til-død« forfalder i »en bestandig *flugt fra døden*«(SZ: 254).

Manden personificerer kort sagt ikke døden, men den uvelkomne nabo som frister den kvindelige hovedperson til at vende tilbage til fællesskabet og dets vulgære udlægning af tilværelsen. Det gør han ved at give hende sit telefonnummer og gennem sine fristende tilbud om alkoholiske drikke til beroligelse af den eksistentielle smerte. Her er der altså ikke tale om en levendegørelse af intetheden - tilværelsens andethed (døden, cf. Langås 1998) - men den symbolske repræsentant for de andre (*das Man*), og det vil sige den vedholdende og ubehagelige realitet, der bestandigt truer med at forhindre deres livsprojekt: *autonomi*.

Når figurene i Fosses univers bestræber sig på at realisere autonomien, ved at løsrive sig fra de traditionelle livsformer og deres iboende moralitet, støder de imod en tilbagevendende udfordring. Den eksistentielle afmægtighed består ikke mindst i, at den enkelte til stadighed falder tilbage i sin egen ubeslutsomhed. Ifølge Heidegger er det nemlig vores længsel efter tryghed, som er autonomiens største udfordring: kun den beslutsomme eksistens kan realisere egentligheden og autonomien, mens selvet i dets hverdagslighed altid allerede er »*faldet [...] bort fra sig selv*«(SZ: 176). Der knytter sig således et kategorisk imperativ til Heideggers beskrivelse, når han emfatisk hævder, at beslutsomheden åbner muligheden for at »*lade de medværende andre "være" i deres egen værens-kunnen*«(SZ: 298). Det er denne fordring, som Kvindefiguren ikke magter, når hun udbryder »Jeg er så bange/ Jeg vil ikke være alene«(*Draum om hausten*, op.cit., side 153). Hvis vi læser figurenes nærværslængsel *med* Heidegger, bliver stemningen således slået an som den grunderfaring mennesket må tage udgangspunkt i, fordi angsten kalder den enkelte til at være sig selv i »egentlighed«. Paradokset består imidlertid i, at det egentlige og autentiske liv kun viser sig i glimt, mens vi bestandigt falder tilbage i uegentlighed og ubeslutsomhed, når vi hengiver os til drømmen om det lune fællesskab, hvor vi kan varme os på hinanden.

V Den æstetiske konstruktion

Det moderne er ikke overstået, fornuften har ikke afskaffet sig selv. Den modernistiske fraværserfaring og dens erkendelse af repræsentationens umulighed er ikke ugyldiggjort. Dens viden og dens konstruktioner ligger tværtimod, uslettelige, inhærente i en erfaring som ikke overskrider de foreliggende ved at besidde et epistemologisk højere niveau, men som overskriver dem i en art palimpsest, der indbefatter erindringen om hvad de var, samtidig med at den irreversibelt har forandret dem. (RS, side 249).

Ovenstående citat stammer fra Morten Kyndrups essaysamling, *Riften og Sløret*, hvor han anfører den helt centrale karakteristik af den paramoderne æstetik, at den ikke foregiver at overskride eller ophæve den modernistiske repræsentationsfigur ved at besidde et epistemologisk højere niveau. Repræsentationskonstruktioner af et sådant »paramoderne« tilsnit fremhæver Kyndrup bl.a. hos forfattere som Jan Kjærstad, Svend Aage Madsen og Milan Kundera (RS: 245). Jeg har således forsøgt at anskueliggøre for læseren, hvordan aspekter af Fosses dramatik kan læses ind i en sådan horisont, idet jeg har hæftet mig ved den særlige udsigelseskonstruktion hos Fosse.

Jeg er imidlertid villig til at indrømme, at man på baggrund af min lidt tvetydige fremstilling kunne blive tilbøjelig til at placere Fosses dramatik indenfor en modernistisk horisont. Det kunne man, hvis man læser værkerne *indefra* med udgangspunkt i Fosses poetik og dens mange referencer til tænkere som Heidegger. Set fra en fænomenologisk position som Heideggers, vil man således være tilbøjelig til at forstå værkernes udsigelseskonstruktion i et fundamental-ontologisk register. Værkerne rummer nemlig tilpas mange pathos-elementer, som appellerer til vores sensibilitet overfor værensmæssige spørgsmål. Selvom Fosse på ingen måde gør krav på at overskride en sådan iagttagelsesposition, forekommer det mig, at de dramatiske værker nærmere bevæger sig i retning af en paramoderne og udsigelsesorienteret æstetik. Denne bevægelse som tænkes på fire niveauer indebærer, at Fosse flytter sit fokus fra indholdssiden til udtrykssiden:

- 1) *Den elliptiske arabesk*. Udfoldelsen af værkernes handlingskonstruktion som en tæt sammenslynget ornamental figur, hvis enkelte dele føjer sig til hinanden uden at de alligevel mødes, f.eks. når trilogien *En sommerdag*, *En drøm om efteråret* og *Vinter* tilsyneladende bevæger sig hen over én og samme »mester fabula«. Disse gentagelsesfigurer bærer en metafiktional funktion, idet de betoner forskellen mellem den oplevede verden på sjuzet-planen og den aldrig udfoldede »verden« (fabula) bagved.
- 2) *Aposiopesen*. Dialogens mange afbrydelser, fortællinger og pauseringer skaber en fornemmelse af »tavs tale«, fordi figurene afbryder sig selv, hver gang de nærmer sig noget smertefuldt. Begreber som undertekst og fabula bliver genstand for Fosses ironiske undergravning, idet de mange taleafbrydelser og fortællinger henstiller os i fuldstændig

vildrede, når vi forsøger at (re)konstruere et kohærent hændelsesforløb eller afdække motiverne bag figurernes handlingsmønstre.

- 3) *Palimpsest-figurerne*. Fosses dialog med den litterære tradition bliver synlig i de mange henvisninger til andre forfattere og gendigtninger af deres værker. Denne form for palimpsest finder vi også i de mange intertekstuelle henvisninger til andre dele af eget forfatterskab, som på den ene side bærer en metafiktiv funktion og på den anden side motiverer forestillingen om en sammenhængende realitet bag de enkelte værker (se ovenfor).
- 4) *Den tidsmæssige sammenkobling af (ontologisk) forskellige rumniveauer*. I dramaer som *Og aldrig skal vi skilles*, *En sommerdag* og *Dødsvariationer* (2003) udfolder Fosse en simultanmontage, hvor figurenes fortid og nutid sidestilles i det dramatiske rum. Fosses innovation består således i, at han sammenfletter de forskellige fiktionslag og lader dem overlejre hinanden i enkelte sekvenser. Figurerne interagerer således på tværs af tid og rum, hvilket gradvist vanskeliggør aflæsningen af de instanser, som taler i teksten, og hvordan de er placeret i relation til det, hvorom de taler.

Alle disse aspekter indebærer forskydninger i den dramatiske form, som først og fremmest berører teatrets udsigelsesproblem: hvem fortæller historien? Den dramatiske tekst adskiller sig fra andre litterære kunstformer, idet den kalder på en »genindskrivning« af teksten i det sceniske rum. Ifølge den klassiske fordring er dramatikeren imidlertid altid fraværende i dramaet (cf. Szondi, 1965), og vores iagttagelser af de intentioner, som vi tilskriver ham eller hende, bærer således præg af en forskydning mellem afsender, tekst og læser. Vores observationer indfinder sig i en anden tid og rum, og der ligger ofte nogle helt andre selektionskriterier til grund for vores læsning af teksten. Den dramatiske tekst bliver dermed medium for en kommunikation, som foregår i tid og rum. Skriften indebærer en distancerende bevægelse fra skribent til læser, der ikke alene nedfælder en diskurs i materiel form, men konstituerer tekstens trefoldige autonomi: (1) med hensyn til forfatterens hensigt; (2) med hensyn til den kulturelle situation og de sociologiske betingelser for tekstfremstillingen; og endelig (3) med hensyn til den oprindelige modtager.³⁶ Teksten *afkontekstualiseres* i skriften, mens den *genkontekstualiseret* i læsehandlingen. Udtrykt med Kyndrups ord kunne man derfor sige, at Fosses dramatekster rummer en »udsagt udsigelse«, hvilket markerer »en i værkerne »frosset« retorisk montering af udsigelsens instanser (afsendere, modtagere og diskursive horisonter)«(RS: 8). Begrebet om den »tavse tale« i teksten vedrører således den narrative diskurs, som præsenterer tekstens verden for læseren.

³⁶ Cf. Paul Ricæurs refleksioner herom in: *Time and Narrative* vol. III(USA: The university of Chicago Press, 1988, side 160ff.).

LITTERATUR

- Eriksson, Birgit og Lehmann, Niels (red.): *Pathos?*, in: *Æstetikstudier V* (DK: Aarhus Universitetsforlag, 1998)
- Fosse, Jon: *Gnostiske essay* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1999)
- Fosse, Jon: *Teaterstykke I* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1999)
- Fosse, Jon: *Draum om hausten* (Det Norske Samlaget, Oslo 1999)
- Fosse, Jon: *Dikt 1986 – 2000*, (Oslo: Det Norske samlaget, 2001)
- Fosse, Jon: *Teaterstykke II* (Oslo: Det Norske Samlaget, 2001)
- Gemzøe, Knudsen (red.): *Metafiktion – selvrefleksionens retorik* (DK: Forlaget Medusa, 2001)
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit* (Tyskland: 18 aufl., Max Niemeyer Verlag Tübingen, 2001)
- Kemp, Peter: *Praktisk Visdom – Om Paul Ricæurs etik* (DK: Forum, 2001).
- Kyndrup, Morten: *Riften og Sløret* (DK: Aarhus Universitetsforlag, 1998)
- Raffnsøe, Sverre: *Filosofisk æstetik* (DK: Museum Tusculums Forlag, 1996)
- Ricæur, Paul: *Time and Narrative vol. I-III*, (USA: The University of Chicago Press, 1984/1985/1988)
- Ringgaard, Dan: *Digt og Rytme* (København: Gads Forlag, 2001)
- Schlegel, Friedrich: *Athenäum fragmenter* (DK: Gyldendal, 2000)
- Christoffersen, Kjølnær, Szatkowski (red.): *Dramaturgisk Analyse – en antologi* (DK: Institut for Dramaturgi, 1989)
- Szatkowski, Janek: *Af Jord er du kommet – Metafiktionel dramaturgi i Astrid Saalbachs Aske til aske. Støv til støv*. In: Andersen, Elin og Lehmann, Niels (red.): *Teaterlegeringer* (DK: Århus Universitetsforlag, 1998)
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, (Frankfurt am Main: edition Suhrkamp 27, Suhrkamp Verlag, 1965)
- Sætre, Lars: *Modernitet og Heimløyse* (NO: Norsk litterær årbok, s. 149-178, 2001).
- Wærp, Lisbeth: *Forsvinning og fastholdelse – Jon Fosses Ein sommarsdag – en dramaestetisk lesning*, EDDA 1/2002, Nordisk tidsskrift for litteraturforskning, s. 86 – 97 (NO: Universitetsforlaget A/S, 2002)