

AT LÆSE FOSSE PÅ LINIERNE

Af Solrun Iversen

Jon Fosses triumftog gennem verden synes ingen ende at tage, og bevågenheden omkring hans forfatterskab accelererer i takt med premiererne. Hans omfattende produktivitet giver rig anledning til varierende analytiske strategier, og hans alsidighed kan til nogen grad også kalde på det. På tværs af denne bredde kan der spores en særlig dynamik, som afgiver en genkendelig atmosfære eller »lydkvalitet«. Dette lydspors oprindelse og bestanddele omgives af en vis mystik, men indregnes i overraskende høj grad som medvirkende komponent til dramatikerens betragtelige succes. Med denne lyd ringende i ørene søger jeg et læsningsperspektiv med gehør for den mystiske mellemregning.

Først vil jeg dog pointere, at bredden af nutidig Fosse-forskning ikke kan reduceres til en kultdannelse, hvis dragende fokus er en unævnelig mytisk kraft. Den omtalte kvalitet udgør blot et af flere omdrejningspunkter i viften af aktuelle analytiske perspektiver. Jon Fosses »mærke« trænger igennem de mange konstruktionsmæssige strategier via flere konkrete tematiske og stilistiske gengangere. Det sproglige fokus fastholdt i denne artikel udgør blot et af flere, der vil kunne vække genklang i værkerne, og det afspejler mit pejlemærke i forsøget på at indkredse den særlige Fosse-lyd. Mange har påpeget den særlige sprogstil i Fosses romaner, lyrik og dramaer. Det mest håndgribelige træk i forhold til dramaerne er måske den lyriske kvalitet i ordknapheden og gentagelserne. Ordforrådet i replikvekslingerne er generelt meget simpelt og begrænset. Denne enkelthed er af mange blevet kaldt sprogfornyende. I min læsning ser jeg den snarere som sprogfokuserende.

Der melder sig en afgørende kvalitet i den dramatiske spænding, som Fosse formår at generere i de tilsyneladende stillestående situationer. Trods de mange formfornyelser er Fosse gennemgående ikke til de store armbevægelser, hvad plotstruktur angår. De dramatiske grundsituationer er simple, dog dramatisk potente på en nedtonet facon. Lisbeth T. Wærp betegner i artiklen »Forsvinning og fastholdelse« Fosses dramatik som en »tilstands dramatik« (Wærp, p.87). Her berører Wærp den tilbageholdelse af situationens og dermed fablens udvikling, som for mig repræsenterer et helt grundlæggende greb i Fosses skrivestil. I denne tilbageholdelse opstår en introvert energi, hvis dynamik kanaliseres ind i den verbale samhandling. Replikvekslingens kausale effekt holdes nede i situationen og spilles ikke op mod en handlingshorisont. Den klassiske, dramatiske genre-præmis

om mellemmenneskelig handling sættes ikke ud af spil, men lokaliseres på dialogplan. Med afsæt i en dramatisk grundsituation fremstilles en konstellation af subjektive tilstande, som interagerer og træder frem sammen i talehandlingen. Parallelt med at den dramatiske handlingslinie minimeres, reduceres karaktertegningen til omrids. Ligesom plothorizonten koncentrerer sig til situationen, begrænses person-karakteriseringen til verbal profilering. Uden markante valg, aktive handlinger eller retrospektiv motivation projiceres psyken primært gennem den adfærd, der er på spil i personernes lavmælte samtale.

For mig at se fremtoner Fosses genkendelige dramatiske univers sig i en kombination af en nedtonet fabellinie og et dialogspor, der får lov til at udfolde sig på sproglige vilkår. Som udgangspunkt spiller den gode dramatiske grundsituation en helt afgørende rolle, for at en egentlig mellemmenneskelig dynamik kan bevæge sig i replikvekslingerne. Skønt Fosses strukturelle evne og vilje til fornyelse giver sig udslag i stadig nye dramaturgiske konstruktioner, eksponerer dramaerne gennemgående et ret begrænset antal karakterer i mødet med en form for krise eller brud med det velkendte. Erkendelse af og adækvat omgang med omvæltningen, udgør et tematisk omdrejningspunkt i tilstandsbilledet. I den simple afspejling af karakterernes forhold til hinanden og situationen vibrerer den typiske Fosse lyd.

I disse konstellationer tjener replikvekslingen ikke plottets fremdrift og endelige forløsning, men udkrystalliserer klimaet i den dramatiske situation gennem de diskursive mønstre som samtalen tegner. Denne vægtning af samspillet i situationen reflekterer de tematiske aspekt via formen såvel som indholdet, idet dialogen tit udgør hele rammebetingelsen for den dramatiske situation i Fosses dramaer. Det fokus, der opstår omkring sproget i kraft af minimeringen af andre virkemidler, antager i flere tilfælde en sprogetematiserende dimension. Når plotudvikling og personkarakterisering skæres ned, kommer dialogen i forgrunden. Dramaet bevæger sig ved hjælp af sprog billeder. Disse sprog billeder synes ofte orkestreret ud fra lyriske principper omkring rytme, ortografi og fravalg af tegnsætning. De stilistiske kendetegn indikerer gerne et subjektivt forpligtet udtryk eller et, i kommunikativ forstand, sprogproblematiserende standpunkt. Men hos Fosse bliver dialogen ved med at bevæge sig på dramatiske forudsætninger og udnyttes som den suverænt mellemmenneskelige modus. Dermed forbliver hans replikstil dramatisk potent. De litterære og æstetiske kvaliteter overskygger ikke sprogets udvekslende natur. Skønt de mange gentagelser og de rytmiske pauseringer ikke synes styret af en kommunikativ intention, er det en samspilsmodus, som foldes ud ved hjælp af de stilistiske fællesnævner, og ikke en æstetiseret bevidsthed.

I lighed med anden sprogetematiserende dramatik bliver Fosses dramaer tit forstået som en negation af mellemmenneskelig kommunikation. Min forståelse af Fosses sprog korresponderer dog ikke med denne udlægning. Den verbale begrænsning som præger Fosses universer, bestemmer den aktuelle samspilsmodus udslagsradius snarere end betingelsen for individuel artikulation som sådan. Trods sin lyriske klang forbliver Fosses dialog et uomtvistelig mellemmenneskeligt anliggende. I de repeterende replikvekslinger vedholdes en gensidig orientering mellem parterne og mod situationen. Her eksponeres den givne sameksistens' vilkår i et register, der langt overskrider en simpel negation.

Bruddet med det velkendte opleves ofte fra den veletablerede samtalemodus' synspunkt. Mange af Fosses dramaer er befolket med karakterer, der er rørende enige om, hvordan de skal snakke sammen. I kraft af den dramatiske situations potentielle omvæltning udfordres deres kommunikationsregister.

Den dramatiske og psykologiske udvikling defineres af det gældende kommunikationsklimas mulighedsfelt. Uden at den udøver markant kausal indflydelse hverken på situationen eller relationerne, tegner replikmønsteret en tilstandsrapport. Sat i relation til den gældende grundsituation udsiger det også noget om situationens flytbarhed. Det etablerede diskursive mønster sætter grænserne for, hvad karaktererne formår at forløse sammen i den givne situation. Den forstørrende optik på et dialogelement, der tit forekommer statisk, bliver dramatisk virksomt i sit misforhold til situationsbetingelserne. Det hverdagslige, gentagende og ofte fortrolige register af halve sætninger udgør en kontrast i forhold til læserens eller publikums forventning til situationens udvikling. Dialogen forbliver i fokus uden at indfri det narrative behov, som den dramatiske grundramme lægger op til. Det er nemlig ikke den, der danner omdrejningspunkt i Fosses dramatik, men snarere portrættet af den uforløste mellemsats.

En analytisk tilgang til denne tilbageholdte tilstandsdramatik bør efter mit syn supplere den klassiske plotanalyse med et metodisk indspil, der kan belyse dette portræt. Jeg vil fremsætte et lingvistisk bud som frugtbar sparringspartner. Den sproglige dynamik, der forbliver uden for dramaanalysens rækkevidde, vil i denne artikel, forsøges anskueliggjort ved hjælp af pragmatisk talehandlingsteori.

I »Sa ka la«

I disse dage er Fosses allersidste stykke, *Sa ka la*, på vej mod urpremiere på Århus teater. Som nyeste skud på en særdeles frodig stamme, spiller de dramatiske strategier, jeg har udpeget, aktivt med i mit møde med manuskriptet. Ved første

øjekast kan jeg konstatere, at de formale gengangere heller ikke fornægter sig denne gang. Tekstmassen er stort set begrænset til dialog, og sceneanvisningerne minimale. Replikkerne er gennemgående korte og sat ortografisk op med ulige højremargen. Grammatisk tegnsætning er valgt fra, og det lyriske præg er endda styrket ved nogle rene klangbaserede passager uden egentlige ord.

På handlingsplanet er de narrative bevægelser som sædvanligt ret beskedne, og som Fosses dramatik i øvrigt, beskriver også dette stykke mere en hændelse end en egentlig handling. Hændelsen eksponeres gennem to parallelle scener i montage. Stykket starter med to ventende svigersønner, der er rede til at fejre deres svigermor, Mammars, tres års fødselsdag. De venter på, at deres koner skal komme med fødselaren, og de venter også på to andre gæster. Medens svigersønnerne taler om den forestående begivenhed, etableres en simultan situation, hvor den yngste datter ankommer hospitalet med sin mor, der har fået blodprop i hjernen og befinder sig i en kritisk tilstand.

Svigersønnerne, Henning og Johannes, efterlyser svigermoren og døtrene. Pigerne, Nora og Hilde, fortvivler over, at deres mænd ikke er til stede på hospitalet. De to ægtepar savner hinanden fra hver deres side af scenerummet, mens dialogen kredser omkring, hvem der mangler, for at situationen kunne forløbe videre. Mammars veninde, Trine, og hendes kæreste Karsten ankommer efterhånden til festen. På hospitalet venter de to søstre deres bror Ola. Der bliver gjort ret meget ud af, at etablere en fortid for - og dermed en forventning til - de sidst ankomne. Veninden, Trine, får vi at vide, har en erotisk forhistorie med begge svigersønner, og et forlist barndomsvenskab med Hilde. Sønnen, Ola, har en stormfuld fortid med sin mor, der nu ligger for døden, og det fremgår, at de ikke er forsonede. Først når alle er til stede i de respektive scener, kan den hændelse, vi venter på, indtræffe, og afløse stand by - positionen på begge hold.

Samtidig med situationsbilledet af tre søskende, der mister deres mor på et hospitalsværelse, spekuleres der omkring deres udeblivelse i den simultane festscene. Der udbringes skåle for, konverseres om og parodieres over den døende, alt mens to piger kæmper for at bibeholde den sidste verbale kontakt til deres døende mor. Stykket ender med, at Mamma dør, mens Ola er hos hende, og de to andre er ude et øjeblik. Efterfølgende opløses den parallelle festscene, idet den sørgelige nyhed når dem. Ola får skylden for dødsfaldet.

De to narrative spor følger begge en lineær og kohærent begivenhedsgang, hvor klippene mellem de to scener synes at ligge i umiddelbar rækkefølge uden tidlige huller af betydning. Teksten lægger også op til en visuel simultanitet, hvor fokus-skiftet i høj grad hviler på lydsiden. Med undtagelse af et scenskift, hvor svigersønnerne aktivt vælger at bryde vente-positionen, kan de to situationer betragtes samtidigt hele stykket igennem. Dette styrker også

fornemmelsen af reel tid. Den dramaturgiske disposition af stoffet i *Sa ka la* melder sig primært i montagen af disse to parallelle scener, der eksponerer det ironiske sammenfald mellem dødsdag og fødselsdag. Dramaets fremdrift er konstrueret omkring en filmisk krydsklipning mellem de to simultane situationer, hvor den tosidige belysning af en hændelse til sammen tegner et nuanceret billede af et dødsfald og en døende.

Der er strukturmæssige sammenfald mellem de to linier, men samtidig en grundlæggende forskel i deres udnyttelse af det dramatiske stof. Begge situationer etableres grundigt og vedholder en kontinuerlig og gensidig referencelinie til hinanden, ligesom de også deler den stand-by-tilstand, der melder sig i bevidstheden om, at ikke alle er til stede. Begge stand-by-positioner intensiveres efterhånden, som presset øges.

For festscenens vedkommende udgør det en yderligere prøvelse af situationen, at gæsterne, men stadig ikke værtskabet, ankommer. I ventetiden strammes denne linies desis, og begyndelsen på en lysis og afslutning melder sig med nødvendighed. Behovet for at tage kontakt til de fraværende, og dermed punktere den fiktive sæbeboble, øges proportionalt med forsinkelsens omfang.

I dødsscenen repræsenterer det på samme måde et stadig større problem, at ikke hele familien er samlet, efterhånden som døden nærmer sig. Her er også en desperation knyttet til den dramatiske ironi. Døtrene har det svært med, at deres mænd ikke kender situationen, og tidsfaktoren melder sig med al tydelighed i de medicinske prognoser. Men det stigende pres bliver tillagt vidt forskellig tyngde og kausaleffekt i de to scener. Dødsscenen lukker sig i højere grad om sin egen ramme, da dens begivenheder, trods gentagne referencer til festen, i sig selv er dramatisk ladede. De helt afgørende forskelle, hvad kognitive referencerammer angår, bevirker en klar rangering, hvor festscenen bliver sekundær og fungerer kommenterende.

Ikke bare rent tematisk, men også i kvantitativ forstand har dødsscenen primat over festscenen. Efter en grundig eksposition hvor familiens baggrund og dramaets potentielle konfliktmateriale udlægges i svigersønnernes dialog, intensiveres klipperytmen i en ligestillet konstellation, der udstiller den dramatiske ironi og spændet mellem de to scener. Ligesom ekspositionsdelene, bliver den dramatiske ironi mellem de to sceners afvigende perspektiver etableret med sjælden grundighed. Efter denne midtersekvens sættes det egentlig dramatiske stof i spil, da ventetilstanden afløses af faktiske entrées. Fokus falder nu på dødsscenen, der for alvor kommer op i omdrejninger. I denne tredje og sidste fase af montagen afvikles den efterhånden velforberedte hændelse.

I ekspositionsdelene introduceres der flere potentielle dramatiske konflikter, alle konkret knyttet til mulige karakterkombinationer inden for

personregistret. Fælles for dem er, at de indgår i, hvad der ligner begyndelsen til en retrospektiv konstruktion, og planter adskillige forventninger om konfliktoprulning i stor stil. Men, meget typisk for Fosse, får mange af disse fortidshemmeligheder lov til at ligge. De set-ups, der bliver lagt ud, forbliver uforløste som dramatisk brændstof. De lægger blot en skyggeskravering på karakterskitserne. Familiens fælles bagage bliver fremlagt i disse dialogpassager.

Sa ka la har, især i kraft af svigersønnernes dialog, en stærk betoning af det stof, der lokaliserer sig uden for den dramatiske ramme. Den manglende opfølgning er med til at understrege festscenens funktion som kommenterende snarere end handlende. Væsensforskelligheden mellem den formelle og den krisebetonede situation dikterer forskellige fortrolighedsvilkår, skønt sammensætningen af karakterrelationerne er meget symmetriske. Mens de tre søskende reagerer på og reflekterer over situationen i tæt relation til deres interne konflikter, holder den formelle ramme omkring festscenen stramt på de respektive parter hemmeligheder. De sammenfaldende personkonstruktioner fungerer vidt forskelligt under de divergerende forudsætninger.

Skønt der er mange strukturelle fællestræk mellem de to scener, både hvad plotlinie og karakterkonstellationer angår, fungerer den første som en indramning af den anden. På trods af flere kompatible grundtræk kan det ene spor, nemlig festscenen, kun eksistere på betingelse af uvidenhed. Så snart de to spor, efter dødsscenen afvikling mødes, ophører parallel-scenens berettigelse. Den ene situations forløsning ophæver den andens præmis. På et overordnet strukturelt plan er det misforholdet mellem de to perspektiver, der bærer den dramatiske grundsituation. Kun i denne konstruktion kan betingelsen for den dobbelte refleksion opfyldes. Ud over de gentagne krydsreferencer de to spor imellem, er det ledemotivet, Mamma, der binder de to scener sammen til et drama. Den dobbelte refleksion skrives frem som to arrangementer af det samme motiv. Det ene i mol, det andet i dur. Mens dødsscenen dystre toneart tegner en erkendelseskamp, der tematiserer tabet og ikke mindst det at give slip, bliver det døende menneske afbilledet i lystige toner i den parallelle og uvidende situation.

Sporenes plotlinier har kompatibel dramatisk kapital, men de respektive situationers forskellighed dikterer afvigende motivationsregistre. Dette resulterer i en ulige tyngdefordeling, men selve spændingskurven som sådan giver ikke mærkbare udslag på denne konto. Stykket har alle ingredienser til en melodramatisk udfoldelse, men forbliver næsten statisk på fabelplan. Denne stilstand tilfører ikke det mellem menneskelige rum spændstighed i form af afgørende valg eller interaktion. Karaktererne bliver udsat for en hændelse snarere end selv at drive en handling. Selv dødsscenen oplagte konfliktmateriale sættes ikke i reelt spil mellem karaktererne, men gøres gyldig i kraft af omtale. Ligesådan

forholder det sig med antagonist-størrelsen, der i høj grad forbliver et subjektivt anliggende i denne tekst. Destruktive kræfter søsættes ikke i selve handlingen, men reflekteres i uproblematisk enighed i karakterernes samtaler. Påstanden om, at det er Ola, som udløser døden, virker absurd sat i relation til handlingsparameteret, men giver god mening inden for rammerne af den ensrettede samspilsmodus, der er etableret. Anklagerne mod Ola bliver symptomatiske for en forskydning af det erkendelsesarbejde, som situationen kræver af karaktererne, ligesom morens manglende artikulationsevne udgør en legitim bremseklods og distraktion i forhold til den manglende interaktion.

Afrundingen arter sig i yderste konsekvens som et antiklimaks ikke bare i den oplagte version, som indtræffer så velforberedt og med strukturel nødvendighed i festscenen. Den erkendende hovedbevægelse i dødsscenen synes heller ikke at efterlade dybe spor hos karaktererne eller i deres interne relationer. Den formulerede higen efter verbal respons fra moren står også utilfredsstillet og efterlader et hul der, hvor den rørende farvelscene skulle give de efterladne og den døende den fornødne ro. Dermed rammer antiklimakssets vakuum dobbelt i både strukturel og tematisk forstand.

II

Fosse på replikplan

Sa ka la udgør en ny variation over et af de gennemgående temaer i Fosses forfatterskab. Det handler om tab og om at give slip. Samtidig berører det en supplerende tematisk flade i billedet af mennesker sammen, stillet over for en krise. Denne supplerende tematik er en vedvarende undertone i Fosses dramaer og er tæt forbundet med hans forståelse og forvaltning af den dramatiske genres præmisser generelt. Denne beskrivelse af menneskelig omgang med en given situation - og med hinanden i den - er holdt tilbage i en behersket version under plotlinien. Fosses typiske karakter er ikke handlende, men talende.

Sa ka las dramatiske stof er mestendels forbeholdt et repræsenteret udtryk i dialogens omtale. De problematiske elementer, der kommer frem i replikvekslingen, figurerer altid sekundært, uden at konfrontere de primære aktører. Den tydelige manøvrering udenom frontale opgør holder energien tilbage i dialogsporets mulighedsfelt. Benævnelsen af konfliktmaterialet udøver ingen indflydelse på hændelsesforløbet og den klassiske rangering af replikkens funktion som underlagt plottets fremdrift synes vendt på hovedet. I mange af Fosses dramaer fungerer fabelen primært som indramning af verbal interaktion, og de dramatiske elementers kausale dynamik står i et omvendt årsags/virknings-forhold til dialogen. Forudsætter vi, at handlingslinien viger for et tilstandsportræt, og at

karaktererne mestendels taler hellere end at handle, fremstår betegnelsen statisk faretruende oplagt. Måske vil nogle endda finde dette adjektiv nogenlunde rammende. Men den lyd, der vibrerer i Fosses dramaer, fylder pauserne mellem og fraserne i de hverdagslige og repeterende replikker med en umiskendelig dramatisk spændstighed.

En andel af den friktion, der afgiver denne kvalitet, er i højeste grad et mellemliggende mellem grundsituation og adfærd. Divergensen mellem situationens normalitets markører og karakterernes håndtering af den, aktiverer pejlemærker omkring den dramatiske ramme. Disse spiller ind i læsningen af det fiktive univers. Men denne friktionsenergi erstatter ikke det mellem menneskelige aspekt i Fosses dramaer. Skønt dialogen tit havner i et misforhold til konstruktive idealer og skønt de tiltrængte valg, som situationen kalder på, forbliver uforløste, er disse replikvekslinger ikke subjektive udlægninger fra dramatiker til publikum. Dialogen er den suverænt mellem menneskelige modus, og det er med ubetinget tillid til dens fortællerpotentiale at Fosse som dramatiker træder tilbage og lader det dramatiske rum lukke sig om den. Selv gennem montagens tydelighed som narrativ konstruktion rokkes der ikke ved dialogens eksistensberettigelse. Heller ikke når den tilsyneladende går i tomgang. Montagen bliver betydningsbærende og levende i sin orkestrering af forskellige sprogbilleder, hvor hver især synes stagneret. I dynamikken mellem disse sprogbilleder ligger en nuanceret beretning om tilstand og om tilstedeværelsen i den.

Handlingen mellem karaktererne omlokaliseres til det verbale niveau. Nuancer i denne interaktion står i fare for at gå tabt i en ensidig plotrelateret analyse. Som jeg ser det, bør en optimal læsning derfor tage højde for den handling, der udspiller sig indkapslet i det særlige sprog univers, som Fosse efterhånden er blevet så kendt for. Fosses dramatiske konstruktioner kan udfolde forskellig grad af handlekraft og reel interaktion, men sideløbende flyder en understrøm af kommunikative registre og mønstre, der beskriver betingelserne for forløbet. Ikke mellem, men på linierne. Den er mærkbar og bør læses med som strukturelt element på linie med fabelen i forståelsen af Fosses dramatik.

III

Den lingvistiske vending

En entydig analyse af, hvordan den aktuelle historie nu er skruet sammen, og hvilke tematiske størrelser der er på spil, kan ikke yde Fosses dramatiske form retfærdighed. Vejen ind til dialogens *hvad* må nødvendigvis gå gennem dens *hvordan*. Jeg er på ingen måde den første, der fremhæver Fosses replikstil, hans sproglige udtryk i det hele taget. Et isoleret fokus på dialogens stilistiske kvaliteter

kan fremhæve klang, rytme, musikalitet, minimalisme og repetition som virksomme æstetiske ingredienser i værkernes dramatiske universer. Gehøret for det lyriske præg har absolut legitimitet, men repræsenterer en risiko for, at sprogets kollektive dynamik går delvist tabt på bekostning af en subjektrelateret fortolkning.

Gavnige faglige parametre for en nærlæsning af dialogen findes i sprogfilosofiens og lingvistikens domæne. Lingvistiske paradigmer har igennem sidste århundrede udøvet markant indflydelse på litterær analyse og byder på et imponerende arsenal af metodiske strategier. Mere end noget andet fagområde har sprogforskningen bidraget til at definere mulige analyseperspektiver i arbejdsgangen via *hvordan* til *hvad*.

De stilistiske træk, som skaber et sproglig fokus i Fosses dramatik, skal efter min mening ikke anskues som et litterært aktiv, men læses i dramatisk forstand. Når analysen bevæger sig væk fra plotliniens struktur og helhedens formale træk og ind i enkeltstående tekstpassagers stilistiske profil, kan den dramatiske dynamik gå tabt. De æstetiske overvejelser bag et tekstudsnit vil kunne ekstraheres i et syntaktisk, metrisk eller semantisk perspektiv, men hvis dialogen dramatiske potentiale skal anerkendes, må man se ud over dens litterære værdi. Den bevidste brug af sprogbilleder bliver først dramatisk betydningsbærende i relation til værkets øvrige elementer. I diskursive skift og kontrasterende samtalemodus, i dialogens relation til konteksten, og i karakterernes verbale formåen toner billedet af et samspil frem.

Dialogens meningsproduktion opstår i vekselvirkning med dramaets struktur og berører mekanismer, der overskrider både det semantiske og syntaktiske perspektiv. En ligestilling mellem dialog og handling fordrer et lingvistisk paradigme, der kan rumme brugerrelationen og kontekstens betydning for udsagnetts egentlige værdi. Den pragmatiske sprogforskning tager netop højde for alle de nuancerende og divergerende parametre, der påvirker sprogets funktion og effekt. Dens teoridannelse udgår fra en kompleks forståelse af menneskelig artikulation og står for en markant ekspansion af den traditionelle forståelse af kommunikation.

Afgørende størrelser som brugerintention, kontekstuelle forudsætninger samt sociale og konventionelle udgangspunkter regnes ind i en pragmatisk sprogforståelse på linie med semantiske og strukturelle træk. For en dramatisk læsning melder der sig oplagte ressourcer inden for dette område, der netop formår at beskrive verbal kommunikation som handling. Set igennem en pragmatisk optik vægtes relationen til sprogbrugeren over stilistiske og æstetiske enkeltheder. Den sociale interaktion, der er på spil i naturlig diskurs, i samtalen, indregnes i en pragmatisk sprogforståelse.

Den dramatiske dialog er en stiliseret version af den naturlige diskurs. I Fosses replikstil er det stiliserende og æstetiserende greb meget nærværende igennem hans lyriske præg. Men den understrøm af tilbageholdt interaktion, som giver den uforløste mellemsats dramatisk spændstighed, er ikke primært en litterær kvalitet. Talehandlingens lingvistik kan isolere og udpege de bevægelser der er på spil i og mellem de verbale stilbilleder. Den energi, der genereres i dramaets understrøm, kan bedst ekstraheres på mellem menneskelige præmisser.

Den personlige interaktive modus i naturlig diskurs, såvel som i den stiliserede dramatiske version, begår sig på et kompetencegrundlag med bred gyldighed. Talehandlingsteorien beskriver de lingvistiske vilkår for denne kompetence og tydeliggør dermed også referencerammen for dialogens projektioner. Tilskuerens normalitetsdefinition, den fælles kulturelle eller kommunikative kompetence, udgør en resonator for dramatikerens komposition.

Lingvistikens systemer af samtalemekanismer kan fremhæve og udlede intentionalitet og dermed supplere reelle holdepunkter i læsningen af dramatisk dialog. Sprogfilosoffen Paul Grice foretager med begrebsparret natural og non-natural meaning en central distinktion, som danner grundlag for at bestemme udsagns mening i relation til sprogbrugerens intention. Fra dette grundlag opererer pragmatikere og konversationsteoretikere deres refleksioner mod en kompleks horisont af betydningskabende parametre. Denne kompleksitet kan komme dialoganalysen til gode, idet den peger på replikkens rækkevidde, hvor den overskrider (eller by-passes) plotafvikling og karakterisering.

The Cooperative Principle

I sin forelæsning »logic and conversation« fra 1975 introducerede Paul Grice sit diskursive system »The Cooperative Principle«, som siden har vist sig at være dogmedannende inden for konversationsteorien. Modellen beskriver et system af kontekstuelle strategier, som antages at være fælles for alle parter i en given samtalsituation. Man kan sige, at princippet definerer den omtalte resonators konturer.

Samarbejdsprincippet forudsætter som udgangspunkt, at de forskellige agendaer, der bliver bragt ind i samtalen, anerkendes, og at alle parter er bevidste herom. På trods af konfliktuerende intentioner skal parterne af hensyn til samtalens frugtbarhed og fremdrift bestræbe sig på at oprette en fælles horisont, kognitivt og kommunikationsmæssigt. Princippet realisation hviler på parternes evne til at skelne mellem kollektiv og individuel intention, og på et delt kompetencegrundlag for at aflæse samtalens rammebetingelser.

Disse forhandlinger foregår i følge Grice automatisk i de fleste samtaler, og samarbejdsaftalen opretholdes ved hjælp af et defineret regelsæt, der ligger til

grund for den verbale interaktion. Overholdelsen af disse klausuler sikrer optimale og rationelle kommunikationsvilkår.

Klausulen om kvalitet.

Prøv at gøre dit bidrag sandt

1: Sig ikke, hvad du mener er usandt

2: Sig ikke noget, du ikke kan bevise

Klausulen om kvantitet.

1: Gør dit bidrag så informativt som nødvendigt for den aktuelle hensigt i udvekslingen.

2: Gør ikke dit bidrag mere informativt end nødvendigt.

Klausulen om relevans.

Gør dit bidrag relevant.

Klausulen om måde.

1: Undgå utydelighed

2: Undgå flertydighed

3: Vær kortfattet

4: Vær velordnet

(Grice, p. 26 - 28)

Det er svært at bestride det konstruktive i disse klausuler. Men menneskelig interaktion, samtalen inkluderet, er ikke altid drevet af rationelle motiver. Klausulerne vil blive overskredet konsekvent i så godt som enhver samtale. Grices pointe er, at vi med blik for, hvordan og i hvilken grad klausulerne ignoreres eller presses, kan udlede en opfattelse af parternes intentioner og interne forhold. Ulige brud på klausulerne vil være betydningsbærende i større eller mindre grad, og forståelsen af konteksten være bestemmende for den værdi, vi lægger i dem. Kommunikativ inkompetence og mesterlig manipulation kan ligne hinanden til forveksling, når de er løsrevet fra deres kontekstuelle betingelser.

Bevidstheden om klausulerne forsyner os med en ramme hvis overskridelse genererer implikation, eller indirekte mening. I den naturlige diskurs er implikationens meningsproduktion dominerende. Fra det semantiske koncept om udsagn og menings værdi, avancerer Grices samarbejdsprincip betydningsbegrebet i koblingen med samtalsituationen. Implikationen udgør et omdrejningspunkt for senere pragmatisk forskning og synliggør den kontekstrelaterede betydningsproduktion. Forvaltningen af samarbejdsprincippet præger et udsagn, og implikationen farver dets betydningsværdi.

Høflighedsstrategier

En af de mest virksomme sproglige manipulationsstrategier er høflighed. Klarere end noget andet kommunikationskriterium placerer hensynet til høflighed sig i

feltet mellem egen og andres diskurs og betonere derfor den mellemmenneskelige bevidsthed. Indregningen af forventet respons er tæt kædet sammen med den høflige strategi, og forvaltningen af den kan eksponere en karakters selvopfattelse i en given situation. De interne statusforhold viser sig i høflighedsniveauet ligesom det også virker regulerende på graden af intensitet i en dramatisk situation. Harmoni og konflikt står gerne i proportionalt forhold til hensynet til høflighed, og forvaltningen af fænomenet udøver følgelig betragtelig dramatisk indflydelse.

Konversationsteoretikerne P. Brown og S. Levinson tager i deres udredning af høflighedsfænomenet udgangspunkt i begrebet face eller ansigt. Ansigt svarer til individets følelsesmæssige selvopfattelse og omfatter komponenter som omdømme, prestige og selvtilid. Disse størrelser kan udfordres eller understøttes i verbal interaktion. Det positive ansigt er den institution i selvopfattelsen, der higer efter anerkendelse, synlighed og ros. Kritik angriber det positive ansigt. Det negative ansigt hænger om den individuelle agenda. Forespørgslen er den mest markante trussel over for det negative ansigt.

Når et udsagn rettes mod en part, vil det umiddelbart gå i berøring med et af ansigterne og anvendelsen af høflighedsstrategier vil regulere dets positive eller negative effekt. Denne effekt kan i følge Brown og Levinson vurderes i det responsive led, da det gensidige forhold karaktererne imellem er bestemmende for jargonen. For at optimere chancerne for en frugtbar udveksling kan høflighedsniveauet gradbøjes, så det svarer til samtalens kontekstuelle betingelser. (Culpeper, p. 83-95, Brown & Levinson).

Ligesom P. Grice har G. N. Leech udarbejdet en model, der systematiserer en konsensus omkring høflighedsbegrebet.

1: Klausulen om enighed.
Maksimer udtryk om enighed.

2: Klausulen om takt.
Minimer omkostninger for andre.

3: Klausulen om anerkendelse.
Maksimer ros af andre.

4: Klausulen om beskedenhed.
Minimer ros af dig selv.

(Leech, p. 132)

Igen kan vi bemærke det oplagte i konversationsteoriens observationer. Almindelig socialisering vil diktere præcis de samme samspilsregler, men igen er pointen synlighedsfølelsen af de diskursive mekanismer. De refererede modeller forsyner

dialoganalysen med skabeloner, der kan afsløre sammenfald og afvigelser, og dermed trække den diskursive bevægelse frem som handlingslinie. Kombineret med kvalitative diskursberegninger kan pragmatisk sprogteori foretage både vertikale og horisontale snit i dialogen som kompositionsmodul og dermed ekstrahere dens egen dramaturgi. Den klassiske dramaanalyse vil mere eller mindre bevidst begå sig på slutninger konstrueret ud fra dialogen. De kontekstuelle enkeltheder, som ikke er evidente i replikkernes indholdsside, vil konstrueres ud fra samtalsens diskursmodus - fra stilen. Med afsæt i det teoretiske felt, jeg har præsenteret en lille flig af her, ville denne fortolkning kunne foregå på et mere kvalificeret grundlag, og denne grundighed synes jeg, at Fosses replikstil appellerer til.

IV

»Sa ka la« i et lingvistisk perspektiv

Talehandlingsteoriens generaliseringer kan åbne for et supplerende betydningsniveau og er særligt gavnlige i tilgangen til dramaer som *Sa ka la*, hvor de åbenbare udviklingstrin er så nedtonede. I en tilsyneladende statisk dialogpassage kan der være diskursive skift på spil, der lader scenen med bevægelse eller intensitet. De nævnte modeller forsyner læsningen med nogle parametre, hvormed fortrolighedsforskydninger, harmoni og konflikt, homogenitet og pluralitet, status og oprigtighed kan bedømmes. Et pragmatisk lingvistisk fokus på replikvekslingerne kan ofte ekstrahere divergens og udvikling fra en ordveksling, der synes impotent. I udredningen af de forskellige diskursive linier træder kompositionen i karakter, og nuancerne i den detaljerede struktur kommer til deres ret. Den overordnede orkestrering såvel som karakterernes indbyrdes relationer viser sit væsen i de verbale mønstres aftegninger.

Sa ka la appellerer til en særlig opmærksomhed omkring de diskursive liniers kombination i kompositionen. En betragtelig del af den dramatiske beretning opstår netop i montagen mellem de to universer, som scenerne udfolder. På et overordnet strukturelt plan kan man kalde stykket en orkestrering af flere diskurser omkring et unisont og tavst objekt, nemlig Mamma. Emnefokus for alle dramaets samtaler er i sjælden grad ensrettet inden for begge fiktionsrammer. Det er denne unisone tone, der binder scenerne til et hele.

De to situationer spejler hinanden i flere henseender i symmetriske konstellationer, men de divergerende kontekstuelle vilkår afblæser enhver forventning om synkroni. Balancen mellem de to scener er tiltende. Mens den dramatiske tyngde lokaliseres i dødsscenen, fungerer festscenen som en kommentatorinstans i periferien af arenaen. Det faktum, at kommentatorerne ikke

er deres rolle eller begivenhederne bevidst, neutraliserer ikke denne effekt. Tværtimod er det uvidenheden, der muliggør de to tonearter i den dobbelte refleksion. Trods sammenfaldende tematik er de to situationer væsensforskellige, hvad samtalekonvention angår.

Fests scenen udspilles i et register af formelle retningslinier kendt af alle deltagerne som en del af grundlæggende sociale kompetencer. Dødslejet derimod præsenterer et territorium, hvor konventionerne ikke er gangbare, og hvor parterne ikke kan manøvrere i forhold til fælles retningslinier for passende verbal adfærd. Stillet over for døden bliver strategisk konversationel forvaltning suspenderet. I denne hudløshed trænger samspillet mangler og forcer sig ubønhørligt på. Det pres, som udøves på samtalsituationen i mødet med krisesituationen, tydeliggør de mønstre, som vedholdes i fortvivelse eller panik. Brud og uregelmæssigheder provokeres frem af de samme mønstres utilstrækkelighed. Fests scenens samtale er beskyttet af netop konversationens objektive partitur, men viser sig sårbar over for det pres, forlængelsen udøver på situationen. Den konversationelle kapital, som anses for nødvendig for en lignende social situation, bliver her strakt til sit yderste, idet selve præmissen for samværet falder fra. Den usikkerhed, som opstår, rejser sig fra alle parter bevidsthed om samtals og samværets eneste formål. Uden forløsning på deres venten er de ikke i stand til at etablere en selvstændig samtalsituation uafhængig af den indledende præmis.

Fests scenen

Fests scenens fem diskursive linier omhandler derfor alle Mamma.

1: Den formelle sproghandling i skålen, hvor emnefokus og agenda er konventionelt bestemt og ikke står til forhandling.

2: Den prisende omtalemodus, hvor alle fire, trods Mammans fravær, enes om at tage maksimalt hensyn til hendes positive ansigt og Leechs høflighedsklausuler.

3: Det fortrolige diskursniveau forbeholdt dialogen mellem Henning og Johannes, der berører dominerende og krævende træk ved svigermoren. Denne antydede dominans underbygges af diskursens nedtonede karakter. Selv om vi befinder os i en fortroligt modus tages der hensyn til høflighedsklausulerne, en verbal adfærd der signalerer underlegen status.

4: Den parodierende diskurs. Denne diskurs tjener flere funktioner i samtalsituationen og i dramaet som helhed. For det første udgør den fests scenens modstykke til dødslejets tilbagevendende samtale om taleevnen. Mammans fravær kompenseres gennem svigersønnernes verbale repræsentation. Trods udeblivelse forbliver hendes dominans intakt i kraft af de passager, der citerer hende. Parodien berører en tematisk flade i rummet mellem tilstedeværelse og artikulation og

fremhæver sammenhængen mellem personlighed, status og verbal adfærd. Men som al parodi er også denne fremført i en ambivalent valør. Den er kærlig og rebelsk oprørende. Udstillingen af svigermorens diskurs reverserer magtbalancen og udgør et karnevalistisk helle fra det statusforhold, der ellers kommer til udtryk i respektfuld omtale.

5: Ventemodus, hvor usikkerheden trænger igennem de fire parter konventionsbundne konversation. Her prøves den konventionelle samtaleform under det pres, der opstår i stilstanden. Diskurslinien omfatter både den direkte relation til problemet og forsøg på at omgå det med small talk. I dette diskursniveau udstilles det kognitive misforhold mellem scenerne og dermed personernes sårbarhed som ofre for dramatisk ironi. Men det er også i denne modus, at karaktererne til sidst finder reel handlekraft og bringer ironien og vente situationen til ophør.

De fire personer i festscenen har ikke samsvarende kognitive horisonter, men den forenkling, der opstår inden for det unisone emnefokus, gør, at dialogpassagerne er så godt som frie for agendaforhandling. Den veldefinerede konventionelle ramme omkring situationen overflødiggør yderligere fælles markører. Hele dette univers er præget af ekstrem loyalitet over for samarbejdsprincippet, og parterne tager maksimalt hensyn til Leechs klausuler om høflighed. Da de eventuelle krydsende interesser fra parternes side ikke rigtig sættes i spil i deres samtalemodus, forstærkes disse replikvekslingers sekundære karakter. Det potentielle konfliktmateriale, som ligger mellem de fire parter, kommer kun op til overfladen via en omtalende omvej, ligesom kritikken af Mamma lokaliseres trygt i en sekundær repræsentation. Ved at holde fast i den formelle samtalsituation undgår parterne at komme i primær berøring med hinanden.

Festscenen fungerer ikke kun kommenterende i forhold til sin parallelszene, men holder også distance til sin egen dialog. Den potentielle konflikt i de divergerende kognitive horisonter mellem Karsten og de tre andre genererer en implikation af uvilje, som Karsten påtaler. Han er ikke klar over Trines tidligere forhold til Johannes og Henning, men opfanger en friktion. Denne potentielle trussel mod den generelle harmoni holdes nede ved hjælp af de veldefinerede retningslinier omkring konversationen. Den indgår blot som en refereret observation. De formelle restriktioner holder konfliktmaterialet nede, hvor det generer en anden type intensitet end den, der opstår i frontal konfrontation mellem karaktererne. Samtidig bevares Karstens konversationelle uskyld. Hans uvidenhed sikrer hans funktion som ekstern instans i mødet med familiens intimsfære. Han kan eksempelvis udpege det bizarre i familiens institutionalisering af Mamma-begrebet.

Festscenens dialog er udpræget ufarlig. Der bliver ikke udøvet konfliktsøgende verbale handlinger. Den veldefinerede samtalekontrakt befæstes gang på gang via de konventionelle fraser, og sådan sikrer parterne sig, at det potentielt problematiske samtalestof forbliver trygt forvaret under overfladen. Ligesom ventetiden udøver et pres på konversationens formåen og elasticitet, afgiver det civiliserede låg på hemmelighederne en murrende hvisken.

Den stringente overholdelse af takt og tone tegner et billede af en sekundær situation, hvor de eventuelle respektive agendaer holdes i skak af konteksten. De venter på et andet samvær og er således ikke rigtig tilstede sammen. Karakteriseringen i denne scene er yderst spinkel. Da der ikke er reelle verbale handlingsudslag af betydning, kommer der ikke ret mange nuancer frem i personerne og deres interne relationer. Båndet mellem dem begrænser sig til det stabile emnefokus, og deres handlingsregister i forhold til, hvordan de underbygger situationens konsensus. Parterne fremtræder mere som dubleringer af dødslejts karakterer end egentlige personer. Deres funktioner udgør sammen med det uforløste konfliktmateriale en bardunsikring af den tiltende konstruktion. En sikring der sætter dem i total afhængighed af montagen.

Personkarakteriseringen sker ikke gennem afgørende psykologisk udvikling eller graverende handlinger. Når personerne alligevel fremtræder nuanceret, er det i kraft af de forskellige diskursniveauer og skiftene imellem dem. De to svigersønner har åbenbare strukturelle funktioner i forhold til etableringen og afviklingen af festscenen. De har også det største sproglige register, som muliggør en bevægelse fra overflade ind mod en mere fortrolig modus, hvor facaden krakelerer. Det mest påfaldende træk ved Henning og Johannes er dog, at deres bevægelser til enhver tid er synkroniserede. Så snart et diskursivt skift indtræffer i deres dialog, indhenter de hinandens tilladelse. På overfladen giver den stærke orientering mod konsensus sig udtryk i gensidigt repeterende og ekspanderende ordvekslinger - en typisk Fosse-konstruktion. Anerkendelsen af den andens udsagn kommer før en fælles opsummering. En art verbal symbiose som blandt andet forekommer i denne passage:

HENNING
og snill er ho
ja så langt som dagen rekk
er ho snill

JOHANNES
ho er det
(kort pause)

HENNING
og ho tok i alle fall vel imot meg

HENNING
og god det er hun
ja hun er så god som dagen
er lang

JOHANNES
Det er hun
(kort pause)

HENNING
Og hun tog i hvert fald godt imod mig

JOHANNES
meg òg

HENNING
ho er raus
på sit vis

JOHANNES
raus og snill

JOHANNES
også mig

HENNING
Hun er gavmild
på sin vis

JOHANNES
Gavmild og sød

(*Sa ka la*, op.cit., side 10)

De skiftes til at indtage lederrollen og spejler gennemgående hinanden. Også i parodien benyttes samme symbiosegreb:

JOHANNES
for alt er jo så fantastisk

HENNING
alt er så utruleg

JOHANNES
og så storveges flott

HENNING
og eg er flottast av alt

JOHANNES
for eg har dei største puppane

HENNING
eg har dei største puppane

JOHANNES
For alt er jo så fantastisk

HENNING
Alt er så utroligt

JOHANNES
og så fabelagtigt skønt

HENNING
og jeg er skønnest af alt

JOHANNES
For jeg har de største bryster

HENNING
Jeg har de største bryster

(*Sa ka la*, op.cit., p. 19)

En sådan grad af konsensusorientering lægger klare begrænsninger for deres individuelle, såvel som situationens flytbarhed. Det er en maksimering af enighed, der langt overskrider hensigtsmæssig samtalekultur, og som kan tilskrives et stærkt trykbehov. Den gennemgående brug af denne modus eksponerer en funktion og ikke to individer.

Karakterernes funktionalitet bliver yderligere understreget i de mange polyfunktionelle replikker, som forekommer i begge scener. Den redundans, der opstår i de gensidig repeterende formuleringer, bliver suppleret af en generel overflod af information, der ligger uden for den dramatiske ramme. Ligesom ventepositionen gang på gang bliver påtalt og dermed befæster den dramatiske ironi, udfylder betragtelige dele af dialogen en polyfunktionel rolle. I det

personinterne perspektiv findes der flere eksempler på grov overskridelse af klausulerne om kvantitet og relevans. Dette genererer selvfølgelig en implikation, som det er svært at komme forbi. Men i kraft af karakterernes funktionalitet overskrider denne implikationsdannelse den aktuelle konversation og laver en udadvendt bevægelse. Kvantitetsklausulens »gør ikke dit bidrag mere informativt end nødvendig« ignoreres så groft, at effekten bliver polyfunktional.

Dialogen mellem Henning og Johannes har gennemgående en ekstremt ekspositionsrettet karakter og tjener i højere grad til at etablere deres position i grundsituationen end til at beskrive en interaktion. Konstellationen Nora og Hilde indtager en tilsvarende funktion gennem en replikveksling, der omhandler Ols forhold til moren. Den fremstår som en narrativ introduktion til Ols entré. Karsten og Trine omtaler også familierelationerne, om end i den mest dramatisk troværdige version, idet Karstens rolle som outsider legitimerer hans spørgsmål.

Disse tre personkombinationer berører i deres dialog familiens hemmeligheder, og benævnelsen af dem indikerer, at samtaleparterne har et fælles erfaringsunivers, en bagage, med ind i situationsbilledet. Omfanget af retrospektivt materiale i *Sa ka las* dialog krænger en massiv bredside direkte mod plotlinien. Det indikerer en kausal forbindelse mellem fabel og replik, som falder uden for billedet af Fosses autonome replikfokus. Det sproglige univers' afgrænsning som selvstændig spor bliver ikke trukket op med sædvanlig skarphed.

Små »teasere« fra karakterernes fortid er til gengæld meget typiske for Fosses dramatik. I hans universer er stilheden omkring disse hemmeligheder ligeså talende som en dramatisk oprulning og forløsning af dem. Det er ikke uden dramaturgisk betydning, at Hilde og Trine engang var veninder, og at Trine nu synes at have indtaget Hildes plads hos Mamma. Den hjemkomne søns stridigheder med moren er heller ikke uinteressante. Men det dramatisk eksplosive, der ligger i disse underliggende konflikter, bliver holdt tilbage og lader dialogen stå og dirre omkring det, den ikke sætter i spil. Den sekundære omtale antager ikke primær dramatisk betydning. *Sa ka las* mystik forbliver intakt i misforholdet mellem information og interaktion. Her viser Fosse sit fingeraftryk.

Enhver dramatisk dialog vil udøve en vis polyfunktional effekt. Det ligger i genrens væsen og bør indregnes i forvaltningen af de pragmatiske teorier i forhold til en fiktiv tekst. Når jeg vælger ikke at fortolke festscenens overskridelser af samarbejdsprincippet i en interpersonel forstand, er det, fordi den gennemtrængende søgen mod konsensus ikke lægger op til at adskille parternes agendaer. Men overskridelsen af Grices klausuler i dialogen mellem Henning og Johannes implicerer også en relation, hvis omdrejningspunkt er den gensidige bestræbelse på at bekræfte en fælles oplevelshorisont. De spejler hinandens behov

for en alliance, og de gentagne besejlinger af denne udgør udløsningsmekanismer i alterneringen mellem de forskellige fortrolighedsniveauer.

Dødslejet

Bevæger vi blikket væk fra festscenen, finder vi, at parallels scenens dramatiske tyngde ikke kun beror på den faktiske hændelse. Den verbale adfærd giver også anledning til en mere individuel karakterisering af personerne. Der er stadig passivt konfliktmateriale i situationen, men i den krisetilstand, som et dødsleje udgør, spiller de mange informationer mere troværdigt med i intentionslæsningen.

Det begrænsede ordforråd, som Fosse altid opererer med, medvirker til, at karakterernes artikulationsniveau tit fremstår tilsvarende. De to søstre bevæger sig i høj grad i det samme sproglige register, men baggrundsinformationerne har udpeget deres forskellige ståsteder i den aktuelle situation. Dette gør det nemmere at udkrystallisere eventuelle divergerende agendaer. Ligesom i festscenen omtales moren, også her, som delvist fraværende. Som de tre børn Nora, Hilde og Ola bliver ved med at kredse om, har Mamma problemer med at artikulere sig selv efter blodproppen. Hun er åbenbart blevet ramt på sit sprogcenter, og for hendes børn udgør dette det mest slående forvarsel om død. Hendes tilstedeværelse synes afhængig af hendes verbale fremtoning, og man kan fornemme, hvor stor en del af deres opfattelse af hende, der er knyttet til talen. Parodien fra festscenen er et udtryk for det samme hos svigersønnerne.

Scenen har en ambivalent grundtone, der spejler døtrenes usikkerhed omkring morens tilstedeværelse. Tvivlen omkring værdien i morens udsagn rejser også et eksistentielt spørgsmål om sammenhængen mellem bevidsthed og artikulationsevne. Diskurserne omkring Mamma i dødslejescenen rammer den omtalte ambivalente grundtone og kan opdeles i diskurser rettet mod Mamma og diskurser, der omhandler hende.

1: Genfortælling og genoplevelse af dagens begivenheder og det ironiske sammenfald med fødselsdagen. Denne diskurs har et manisk præg, der svarer godt til normale psykologiske mekanismer, og dens gentagne referencer til begivenheder uden for den dramatiske ramme kan ikke regnes for polyfunktionelle. Den beskriver primært Noras bearbejdelse af sit chok og indgår i den tilbagevendende proces, som udgør scenens hovedbevægelse. De repeterende spørgsmål til prognosen og sygeplejerens vejledning omfattes også af intentionen i denne modus.

2: Den direkte tale til Mamma. Denne diskurslinie kan deles i to versioner, der forholder sig forskelligt til morens negative ansigt. På den ene side retter både Nora og Hilde intense appeller til moren om, at hun må meddele sig. Denne diskurs er drevet af en forespørgende intention, der peger på det

styrkeforhold, der lå forud for blodproppen. Den anden version af pigernes henvendelse til moren står i omvendt status, hvor døtrene afgiver løfter og trøster deres mor. Den primære drivkraft er omsorg, og sammen udgør disse to talemønstre en nuanceret præsentation af det overvældende i situationen og pigernes håndtering af den.

3: Relationens revision. Denne diskurs omfatter pigernes opsummering af deres respektive forhold til Mamma. Til en vis grad kan deres referencer til Ols tidligere konflikter med moren tilskrives, at de inkluderer ham i denne revision. Disse refleksioner er med til at give scenen en gennemtrængende smag af død. Der gøres status og fortidstempus signalerer, at de er ved at give slip.

4: Den aggressive forespørgsel. Denne diskursive linie skiller sig fra de andres entydige orientering omkring Mamma. Nora har et repeterende behov for at efterlyse sin mand. Ligesom med hendes genfortællende modus kunne dette forklares ud fra psykologiske reaktioner. Men når hun bliver ved med at spørge sin søster om, hvornår de andre kommer, selv om hun har fået det svar, der er tilgængeligt, genereres en anden implikation. Presset, hun føler, projiceres videre på hendes søster i en aggressiv relation.

De generelle overskridelser af kvantitetsklausulen florerer omkring dødslejet og kan i stor udstrækning legitimeres på baggrund af en krisestemning. De forskudte ankomster og sygeplejerens eksterne position forsyner de gentagne redegørelser med yderligere gyldige alibier. Overordnet er det dog de kontekstuelle betingelsers relativisering af samarbejds klausulerne, der udgør gentagelsernes fripas. Igen udpeger kvantitetsklausulen en overflod af information, som vi må antage er redundant mellem de aktuelle parter. Denne overskridelse implicerer i den givne kontekst en chok artet tilstand, hvor relevansklausulen relaterer til en psykisk motiveret bearbejdelse frem for en optimal kommunikationsproces. Der er en overordnet agenda på spil, der nuancerer klausulernes interne rangering.

Denne overordnede erkendelsesbevægelse blokerer dog ikke for individuelle agendaer. På samme tid, som de tre søskende rækker ud efter en fælles accept af situationen, markeres der forskellige ståsteder og styrkeforhold i dialogen. Her følger et eksempel på den fjerde diskursvariant:

DEN YNGSTE DOTTERA

men du
kvifor tok det så lang tid
ja før du kom

DEN ELDSTE DOTTERA

lang tid

DEN YNGSTE DATTER

Men du
Hvorfor tog det så lang tid
ja før du kom

DEN ÆLDSTE DATTER

Lang tid

DEN YNGSTE DOTTERA
Ja

DEN ELDSTE DOTTERA
eg kom så fort eg kunne

DEN YNGSTE DOTTERA
men det tok så lang tid

DEN ELDSTE DOTTERA
Ja

DEN YNGSTE DOTTERA
og du har ikkje fått sagt frå
ja til Johannes

DEN ELDSTE DOTTERA
eg prøvde å ringe til Henning
ja som eg sa
men han svarte ikkje
eg la igjen beskjed
bad han ringe til Johannes

DEN YNGSTE DATTER
Ja

DEN ÆLDSTE DATTER
Jeg kom så hurtigt jeg kunne

DEN YNGSTE DATTER
Men det tog så lang tid

DEN ÆLDSTE DATTER
Ja

DEN YNGSTE DATTER
Og du har ikke fået givet besked
ja til johannes

DEN ÆLDSTE DATTER
Jeg prøvede at ringe til Henning
ja som jeg sagde
men han svarede ikke
jeg lagde en besked
bad ham ringe til Johannes

(Sa ka la, op.cit., p. 61-62)

Denne passage er den tredje i række hvor Noras insisterende forespørgsel implicerer, at hun tvivler på Hildes engagement og loyalitet. Den gentagne tilbagevenden til emnet kan ikke fortolkes ligesom de andre repetitioner, fordi denne modus indebærer en omfattende berøring med Hildes negative ansigt. Hildes respons forbliver passivt forsvarende. De to søstre deler mange diskursive linier, hvor de sammen prøver at finde en måde at forholde sig til morens tilstand på, men her står deres agendaer i konflikt med hinanden. De kontekstuelle enkeltheder fortæller os sammen med Noras aggressive adfærd, at Hildes position ved dødslejet har lavere status. I en gradbøjning af moderbinding er de fælles om at definere Olas relation til moren som mindst intim. Den interne rangering søstrene imellem viser sig blandt andet her, hvor Nora spiller en smule med musklerne for at markere sin førsteplads.

Udover de fire diskurser beskrevet ovenfor, forekommer der to markant forskellige sproglige fremtoninger i dødslejesenen. Disse udgør ekstreme markører i forhold til det øvrige stykkes artikulationsniveau. De samtalemodi, der beskriver de andres relation til hinanden og situationen, ligger klart placeret på den verbale balancelinie mellem eget og andres udsagn. Olas sproglige adfærd derimod toner frem med en mærkbar individualitet og styrke. Mammars kamp for at udtrykke sig, i al sin svaghed, udgør dens modstykke.

Den lighed, der antydes mellem sønnen og moren, bliver underbygget af hans monologlignende replikker, der sprænger hele stykkets sproglige horisont. De øvrige personers diskurser er generelt begrænsede af morens verbale eller fysiske fravær. De kan ikke gøre sig fri fra den ambivalente kredsen om og fastholdelse af moren som altings kerne. Olas refleksioner efter Mammans død, viser en verbal pondus, der meget godt kan tænkes at svare til den, moren tabte på sin sidste dag i live. Omfanget af hans ordforråd virker individualiserende sammenlignet med de andre karakterers kollektivt orienterede terminologi. Hans forhold til sine samtalepartnere er ikke konsensusoptimerende, ej hellere konfliktsøgende. Ola er en karakter, der udtrykker sig, og som ikke afventer tilhørerens accept af det. Han er med andre ord en dominant samtalepartner, i hvert fald i denne kontekst. Disse aktiver gør Ola mindre sårbar over for morens tavshed og sætter ham i stand til andet og mere end at blive lammet af hendes passivitet.

De andre beskylder Ola for, at Mamma ånder ud, og i et sprogligt perspektiv er det også kun Ola, der kan finde en vej ud af de andres vedblivende fastholdelse. Han er brudt ud af den ring, de andre danner omkring moren som institution. Det er hans udvidede artikulationsregister, der kan forløse stilstanden og »ro hende over til dødsriget«. I rummet mellem den ubestridte antagonist, Ola, og den unisone genstand for alles ambivalente higen og underkastelse, Mamma, vibrerer de andres forvirrede forsøg på at forholde sig til situationen. Der er ikke egentlig udvikling eller handlekraft på spil i dette rum. Situationens potentielle omvæltningskraft imødekommes af karakterernes gensidige bekræftelse af tilstanden.

En lingvistisk nærlæsning af udvalgte passager kollaborerer altså med det indledende indtryk af fastholdelse og problematisk erkendelse. I tilfælde som dette, hvor så meget af det dramatiske stof ligger på et repræsenterende plan, er den lingvistiske nærlæsning en frugtbar kilde til primære bevægelser. Karakterernes egentlige positioner kommer klarere frem i replikkernes mønster.

I vekselvirkningen mellem blikket for situationsrammen og den verbale adfærd i den opstår et rum, der reflekterer klimaet og betingelserne for situationen. Det tilstandsbillede, som manes frem i Fosses dramatik, vokser frem af sammenstillingen mellem den adfærd, der beskrives, og de kontekstuelle enkeltheder, den kan bedømmes ud fra. Samtalemønsterets normalitetsvalg bedømmes i henhold til kontekstforståelsen. Diskursernes bevægelser nuancerer og omdefinerer den dramatiske situation. Udvekslingsforholdet mellem situation og karakterernes tilstedeværelse i den, træder frem i den dobbelte læsning af handlings- og replikplan.

I *Sa ka la* gør et tragisk moment sig gældende i karakterernes manglende flytbarhed og problematiske erkendelse af en krise. Deres sårbarhed udstilles

primært gennem den usikkerhed, der opstår i samtalen, når betingelserne omdefinieres, og centrale parterers bidrag udebliver. I titlens stavelser udhæves det afvigende element, der repræsenterer den overhængende omvæltning. I talehandlingernes univers tegnes et mikrokosmos af tabet gennem samtalekontrakternes prøvelse, når etablerede betingelser opløses. Karakterernes fastholdelse viser sig i deres bestræbelser på at genetablere frem for at redefinere de kommunikative rammer. Det er her, de kæmper for at restaurere deres ekvilibrium. Den stædige fastholdelse i Mamma som centrum og Ola som den uproblematisk syndebug vidner om stagnation i refleksionsniveauet. Ligesom i plotlinien er det misforholdet mellem de to scener, der genererer spænding snarere end reel udveksling mellem og udvikling i karaktererne.

Sa ka las mange plotrelaterede replikvekslinger udgør et atypisk Fosse greb. Den centrale distinktion, der opstilles mellem ikke-naturlig og naturlig mening i det pragmatisk lingvistiske perspektiv, supplerer en vinkel, hvorfra disse dialogpassager kan læses på kontekstuelle præmisser. Relationen til fabelplanet kan dermed nuanceres og replikelementet omfatte et bredere dramatisk register. Fosses karakterer viser primært deres kapacitet og begrænsninger i deres verbale kontekstrelation. Her kan en udvidet repliklæsning, der tillægger dialogsporet tyngde, på linie med den øvrige struktur, vise sig analytisk gavnlig.

I landskabet mellem den lingvistiske og den dramaturgiske struktur vibrerer en uforløst friktionsenergi. I misforholdet mellem forventning og formåen, i kollisionen mellem realitet og afledningsmanøvre, afgives der en umiskendelig knurren. Ifølge mit syn kan indkredsningen af dette mellemliggende landskab afdække udgangspunktet for den særlige Fosselyd.

Gennem den dobbelte optik fremstår den menneskelige sårbarhed, som udstilles i sammenstillingen mellem situation og håndteringen af den, med velkendt smertelighed. I den manglende handlekraft og måske mest af alt i karakterernes afhængighedsforhold til de overskuelige samværsbetingelser udspiller Fosse sit tilstands-drama.

LITTERATUR

Brown, P & Levinson, S: *Politeness: Some universals in language usage*, Cambridge, Cambridge press 1987

Culpeper, Short, Verdonik (red.) *Exploring the language of drama*: New York: Routledge 1998

Fosse, Jon: *SA KA LA* (DK: Aarhus Teater, første version, februar 2004).

Grice, P.: *Studies in the way of words*: London, Harvard University Press 1991

Leech, G. N: *Principles of pragmatics*, London: Longman 1983

Levinson, S: *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press 1983

Wærp, L. T.: *Forsvinning og fastholdelse* : Edda nr. 1 Årgang 2002