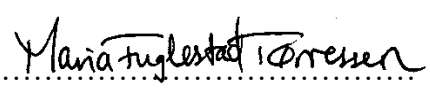




Universitetet
i Stavanger

DET HUMANISTISKE FAKULTET

MASTEROPPGAVE

Studieprogram: Lektorprogram i humanistiske fag ved Institutt for kultur- og språkvitenskap	Vårsemesteret, 2017 Åpen
Forfatter: Maria Fuglestad Tørresen	 (signatur forfatter)
Veileder: Finn Tveito	
Tittel på masteroppgaven: «Du elsker meg ikkje» En studie av de nære relasjonene i Jon Fosses dramatikk Engelsk tittel: «You do not love me» A study of the close relationships in Jon Fosses' drama	
Emneord: Jon Fosses forfatterskap, dramatikk, relasjonstematikk	Sidetall: 84 Stavanger, 12.05.2017

«Du elsker meg ikke»

En studie av de nære relasjonene i Jon Fosses dramatikk



Maria Fuglestad Tørressen

Våren 2017

MORA

[...]

Fortel meg

Kva skulle du egentleg i Oslo?

SONEN

svarar frå gangen

Eg skulle besøke deg

(Fosse, 1999a:527)

Sammendrag

Dette er en masteroppgave om fem av Jon Fosses dramatiske verk fra samlingen *Teaterstykke I* (1999). Oppgaven handler om tematikken omkring de mellommenneskelige relasjonene i stykkene. Det hele starter med en innledende del om tematikken, dramasjangeren, en presentasjon av problemstillingen og av Jon Fosses forfatterskap.

Deretter kommer det fem analyse-kapitler, ett om hvert stykke. Jeg tar for meg stykkene *Sonen* (1996), *Mor og barn* (1996), *Natta syng sine songar* (1997), *Nokon kjem til å komme* (1992) og *Og aldri skal vi skiljast* (1993). Jeg gjør en separat nærlesning og analyse av hvert stykke, hvor det relasjonelle er i fokus. Gjennom en fast struktur, ser på det tematiske i forhold til spenninger, følelser og kommunikasjon for å belyse hvordan Fosse framstiller og utdyper de nære relasjonene.

Deretter kommer det et kapittel om dramaenes fellestrekk, hvor jeg samler trådene og går mer i dybden. Jeg går inn på områder som tematikk, det tekstuelle, det dramatiske, sidetekstene og karakterene for å utdype Fosses måte å framstille tematikken på. Kapittelet som etterfølges er et avsluttende og oppsummerende kapittel med en refleksjon over Fosses evne til å belyse alvoret i de nære relasjonene, og hva det gjør med oss som mottakere.

Avhandlingen forankres i relevant teori og litteratur for å utdype min undersøkelse.

Forord

Denne masteroppgaven markerer avslutningen på min studietid ved Universitetet i Stavanger, Det humanistiske fakultet, Institutt for kultur- og språkvitenskap.

Interessen for Jon Fosse ble vekket under lesningen av *Morgon og kveld*. Romanen skapte en nysgjerrighet og motivasjon for å undersøke hans forfatterskap i min masteravhandling, fire år senere. Sammen med min forkjærlighet for dramasjangeren, ble det naturlig å fordype meg i Fosses dramatikk.

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder, førsteamanuensis Finn Tveito. Du har bidratt med nyttige innspill, motivasjon og gode råd. Takk for god veiledning.

Jeg vil også takke Susanne Bekkedal Bergseng for inspirasjon og nært vennskap gjennom studietiden.

En stor takk rettes også til Olav Tørressen, klippen i livet mitt.

Stavanger, mai 2017

Maria Fuglestad Tørressen,

Innhold:

Sammendrag	s. i
Forord	s. ii
<u>Kapittel 1. Introduksjon</u>	s. 1
1.1 Tema og problemstilling	s. 4
1.2 Teori og metode	s. 8
1.3 Dramatikeren og forfatteren Jon Fosse (f. 1959)	s. 11
<u>Kapittel 2. Teaterstykket <i>Sonen</i> (1996)</u>	s. 16
2.1 Karakterene i <i>Sonen</i>	s. 17
2.2 Spenninger og følelser i <i>Sonen</i>	s. 18
<u>Kapittel 3. Teaterstykket <i>Mor og barn</i> (1996)</u>	s. 27
3.1 Karakterene i <i>Mor og barn</i>	s. 28
3.2 Spenninger og følelser i <i>Mor og barn</i>	s. 29
<u>Kapittel 4. Teaterstykket <i>Natta syng sine songar</i> (1997)</u>	s. 33
4.1 Karakterene i <i>Natta syng sine songar</i>	s. 34
4.2 Spenninger og følelser i <i>Natta syng sine songar</i>	s. 35
<u>Kapittel 5. Teaterstykket <i>Nokon kjem til å komme</i> (1992)</u>	s. 42
5.1 Karakterene i <i>Nokon kjem til å komme</i>	s. 43
5.2 Spenninger og følelser i <i>Nokon kjem til å komme</i>	s. 43
<u>Kapittel 6. Teaterstykket <i>Og aldri skal vi skiljast</i> (1993)</u>	s. 49
6.1 Karakterene i <i>Og aldri skal vi skiljast</i>	s. 50
6.2 Spenninger og følelser i <i>Og aldri skal vi skiljast</i>	s. 51
<u>Kapittel 7. Teaterstykkenes fellesnevnerne</u>	s. 58
7.1 Det tematiske – Dysfunksjonelle relasjoner	s. 58
7.2 Fosses karakterer	s. 66
7.3 Ordenes makt – Replikkene og det tekstuelle	s. 68
7.4 Handlingenes kraft – Sideteksten og det dramatiske	s. 71

Kapittel 8. Avslutning	s. 79
8.1 En dramatisk framstilling av det tabubelagte <i>alvoret</i> ?	s. 79
8.2 Konklusjon	s. 81
Litteraturliste	s. 85
Bideliste	s. 87

«Du elsker meg ikkje»

En studie av de nære relasjonene i Jon Fosses dramatikk

Kapittel 1. Introduksjon

Mellommenneskelige relasjoner, mellom menn og kvinner, mellom generasjoner og mellom barn og foreldre – spenningene, følelsene og forventningene – det er mye som ligger mellom dem. Relasjonstematikken er en gjenganger i litteraturen, gjennom alle tider, fra Salomos Ordspråk til Ibsens skuespill og fra Jon Fosse til *Skam*, fra forhistorien til det aktuelle – i media, på teaterscenen, i litteraturen. Konflikter mellom foreldre og barn, menn og kvinner, eldre og yngre har alltid eksistert. Dette har *alltid* vært et tema, og er et tema som fortsatt, kanskje mer enn noensinne, er satt ord på og framstilt.

Lytt, min sønn, til din fars formaning,
forkast ikke rettledning fra din mor!
For det er en vakker krans om hodet,
et kjede som pryder halsen din.

(Salomos Ordspråk 1:8-9)

Det er ingen tvil om at relasjonstematikken har vært aktuell siden tidenes morgen. Foreldres rolle og hvordan barna skal oppføre seg mot dem, blir flere ganger introdusert i Bibelen. Kong Salomo gir leserne en rettesnor for et godt forhold, og påpeker flere steder at hvis du lytter og følger dine foreldres råd, vil det lykkes for deg. Men hva om foreldregenerasjonen svikter? Eller ikke inntar rollen som det voksne forbildet? I løpet av den siste halvdel av 1800-tallet banet dramatikerens Henrik Ibsen (1828-1906) vei for en ny måte å uttrykke seg på gjennom litteratur: han tok et oppgjør med det nasjonalromantiske, elskverdige og korrekte, og begynte å skrive om fattigdom, psykiske brudd og familiekonflikter. Han skrev om samfunnet slik det faktisk var, om familier og ekteskap som brøt sammen og gikk til grunne.

Mit tarvelige hjem er også et lidet samfund, herr konsul. Dette lille samfund har jeg kundet støtte og holde oppe fordi min kone har troet på mig, og fordi mine børn har troet på mig. Og nu skal det hele falde sammen (Ibsen, 1918:33).

Ibsen bidro til å skape realismen og naturalismen i Norge. Han satte i stor grad fokus på familiekonflikter, dysfunksjonelle parrelasjoner, foreldrene som sviktet, og om barna som

ikke visste hvordan de skulle forholde seg til dem. Et så vågalt, motstrøms, brutalt ærlig og i ettertid revolusjonerende framskritt i litteraturen, var et viktig bidrag, og trolig begynnelsen på en ny framstilling av denne vanskelige tematikken. Siden har utallige forfattere satt ord på dette.

Alle trenger ikke å like alle.
Familie er noe du får, de er ikke noe du ber om.
Det er ikke sant det de sier, at blod er tykkere enn vann.

(Renberg, 2005:442).

I nyere tid er det verdt å nevne samtidsforfatteren Tore Renberg (1972-), som etter flere år offentliggjorde at karakteren Terje Orheim i romanen *Kompani Orheim* representerer hans egen far og hans egen historie om oppveksten. Flere samtidsforfattere benytter seg av nettopp denne performative sjangeren. Interessen for det selvbiografiske og det private hos forfatterne har hatt en enorm økning de siste tiårene. Den nye sjangeren har blitt en døråpner for muligheten til å sette ord på for eksempel oppveksten eller tidligere kjærlighetsforhold. Tematikken omkring nære relasjoner og familiekonflikter er gjennomgående hos mange av dem, og ikke minst et tema for allmennheten.

Det er heller ikke få medium som framstiller tematikken rundt nære relasjoner i dagens samfunn. De voksnes rolle i de unges liv, og de voksnes frustrasjon over de unges liv skildres særlig i NRK P3s prisbelønnede nettbaserte dramaserie, *Skam*, som handler om livet til ungdommer på Hartvig Nissens skole i Oslo. Episodene har de høyeste seertallene NRK TV noensinne har sendt. Selv om serien tar opp aktuelle temaer som seksuelle overgrep, voldtekt, psykisk press og identitet på en nyskapende og opplysende måte for målgruppa, som er 15 år, viser likevel serien et innblikk i de voksnes rolle i ungdommenes liv: de framstilles ofte fraværende, dømmende, hakkete eller pirkende, nedlatende, naive eller misforstående, i ungdommenes øyne. Konsepter som *Skam*, og for eksempel *Unge lovende* som er noenlunde i samme sjanger, skaper nysgjerrighet og danner grunnlag for å se nærmere på hvordan denne tematikken opptrer i litteraturen. Konsepter som dette dekker også et behov for både å uttrykke hvordan den unge generasjonen har det og opplever tiden, i tillegg til behovet for forståelse for nettopp dette fra foreldregenerasjonens side.

«Please, mind the gap!» Den både teknologiske og tekstlige utviklingen i samfunnet skaper et gap mellom generasjonene. Behovet for å framstille hvordan dette påvirker generasjonene er stort, og dette gjenspeiles i både litteraturen og media.

*Alle lykkelige familier ligner hverandre,
hver ulykkelig familie er ulykkelig på sin egen måte.*

Leo Tolstoj, 1875-1877

Familierelasjonene i unges liv er avgjørende for utviklingen og identiteten hos den enkelte. Og med tanke på familiene i samtidens avhengighet av full inntekt og karrierefokus, er tiden med familien svekket, og dermed mer sårbar. Den voksnes stemme i den unges liv veier tyngre enn det vanligvis gis uttrykk for. Gapet mellom generasjonene, ulike virkelighetsoppfatninger og ulike syn på hva som er viktig, kan føre til misforståelser og til at disse relasjonene blir vanskelige. Jon Fosse illustrerer gapet mellom generasjoner i flere av sine verk. I *Sonen* (1997) møter vi en sønn som ikke får forståelse eller aksept hos sine foreldre. Vi møter et foreldrepar som tror det verste, og syns at han burde gjort noe annet. I verket *Mor og barn* (1996) blir vi introdusert for ei mor som, av flere årsaker, ønsket å bryte kontakten med sønnen sin. Sønnen derimot, befinner seg i en identitetskrise, og forsøker å få svar på spørsmål og gjenopprette kontakten med henne.

Det vil alltid være et gap mellom generasjonene, tiden forandrer seg, men behovet for de nære relasjonene består. Det samme gjelder behovet for nærhet i kjærlighetsrelasjonen mellom mann og kvinne, noe som legger et tematisk grunnlag for populærsjangeren i vestlig kultur. Kommunikasjon er et stikkord. Mangelen på nettopp det er som oftest den grunnleggende årsaken til at relasjoner blir vanskelige. Jon Fosse setter ord på kommunikasjon i kjærlighetsrelasjonen i teaterstykket *Nokon kjem til å komme* (1992), hvor et ungt par søker tilflukt fra omverdenen i et gammelt hus ved havet. Å flytte til dette huset skulle bli løsningen på problemene deres, men resulterte i at problemet ligger hos paret selv, ikke i omstendighetene. Istedenfor å kommunisere om det de føler på, fortsetter den underliggende konflikten mellom dem, de snakker forbi hverandre og misforstår hverandre.

Hvorfor er de nære relasjonene de vanskeligste?

1.1 Tema og problemstilling

Tema

Familiesosiologien har hatt en oppsving i samfunnsdebattene i løpet av de siste tiårene. Men den har også hatt en oppsving i litteraturen. Forholdet mellom familierelasjoner og generasjoner er et allment fenomen. Det er relevant på tvers av kulturer, samfunn og miljøer, for alle kommer fra et sted. Alle må forholde seg til noe som har med familie å gjøre, enten det er mennesker eller minner. Områder som sosial atferd, sosialt fellesskap, opphav, utvikling, oppvekst, nettverk og miljø er med på å definere et menneske. Det sosiologiske knyttet til oppvekst og familie er dominerende for hvordan et menneske er og tenker. Hva er det som gjør at disse båndene og minnene er så sterke og retningsgivende for et liv? Hvorfor kan disse nære relasjonene være så vanskelige?

Kommunikasjon er en grunnpilar i en fungerende familierelasjon og identitetsutvikling.

Mangelen på kommunikasjon i familien skaper avstand og vanskelige relasjoner.

Dramatikeren og forfatteren Jon Fosse har omfavnet denne tematikken på en helt unik måte.

Han har ikke bare omfavnet den med sine romaner, men særlig gjennom hans moderne skuespill.

Dramasjangeren

Dramasjangeren er en litterær sjanger som omhandler oppførelse av en dramatisk tekst på en scene, ved hjelp av at skuespillere fremfører replikker og handlinger gjennom et fremstilt handlingsforløp, i form av dialog, bevegelser og mimikk. Litteraturhistorisk sett har det utviklet seg dramaturgi og dramaformer med utgangspunkt i Aristoteles sine betraktninger om dramaet i *Poetikken*, ca 340 e.v.t. I litteraturvitenskapen har ordet *drama* tre grunnbetydninger: 1. Det er en litterær tekst i sjangeren dramatik, 2. Det er en tekst skrevet for å oppføres på en teaterscene og 3. Den konkrete teateroppførelsen. Men dramasjangeren er inndelt i flere hovedformer, som for eksempel tragedie, komedie, absurd drama og episk teater. Jon Fosses dramatik kan kategoriseres under moderne, realistisk dramatik, til dels også postmoderne dramatik. Men med impulser fra både absurd, lyrisk og tragisk dramatik. Et av den tyske litteraturforskeren Peter Szondis (1929-1971) hovedpoenger er å vise hvordan det moderne dramaet finner sted i en vedvarende «krise», fordi det påvirkes av lyrikk og epikk, ikke bare den historiske virkeligheten. Hos Henrik Ibsen (1828-1906), for eksempel,

trenger fortiden inn i handlingen på nye måter og gir skuespillet et episk trekk. Det subjektive perspektivet og den indre tilstanden kommer også i fokus, og gir dramaet et preg av lyrikk. Dette forekommer også hos Fosse, derfor plasseres hans skuespill under moderne dramatik (Helland og Wærp, 2011:20). Peter Szondi beskriver ikke konflikten eller kollisjonen som stykkets viktigste element, slik som Hegel og Lukacks gjør i sine teorier. Det moderne dramaet er heller karakterisert som en nåværende mellommenneskelig hendelse. Szondi har ordlagt noen hovedpoenger, «det absolutte», for det moderne dramaet, som går ut på at det ikke er plassert inn i en tidskontekst, men at det er *nåtiden* som gjelder. Dramaets *nå* er absolutt. Menneskers relasjoner seg imellom er også absolutte. Derfor opptrer verken individets indre eller ytre verden ved siden av dem. Og hendelsesforløpet er absolutt. Det er uavhengig av individuell psykisk tilstand og av den ytre virkeligheten. I seg selv rommer det alle motivene for dynamikken i stykket.

Det har altså vært en endring i dramatikken etter hvert som tiden har gått. Modernismen har satt sitt preg på den litterære sjangeren. Peter Szondi (1963) påpeker denne dramahistoriske endringen fra handlingsorientering til tilstandsorientering i dramaenes tematikk. I renessansen og klassisismen er det tematiske fokuset på forholdet mellom menneskene, komponert gjennom ytre handlinger og dialoger i dramaene. I den moderne dramatikken, altså fra og med Ibsen, er tematikken endret til subjektet og dets indre. Framstillingen av menneskets tilstand, av subjektets indre tilstand, konkurrerer mer med framstillingen av de ytre handlingene. Et tilstandsorientert drama vil alltid inneholde handlinger, men subjektets indre er mer i fokus enn i et handlingsorientert drama, hvor det også vil utfolde tilstander. Tilstandsorienterte dramaer, dramaer med en form for fokus på menneskets tilstand er framtredd hos Fosse. Særlig i møte med mellommenneskelige og nære relasjoner (Helland og Wærp, 2011:57, 74).

Man kan si at Fosse i flere tilfeller er en postdramatisk teaterdiker. Selv om man ikke finner opprøret mot tekstens autoritet i stykkene hans, ser man likevel at de er preget av en stor åpenhet. Vi møter dramatiske personer, abstrahert til for eksempel «Kvinna», «Mannen» og «Mora». Karakterene har definerte stemmer. Stedet handlingen befinner seg på, er også ofte abstrahert. Det absurde teaterets dyrking av tomheten og det meningsløse, sammen med en nærmest metafysisk lengsel etter en dypere mening forenes i stykkene hans. Han skaper en dramaform som er lyrisk, med tanke på hvordan han bruker språkets rytmer og gjentakelser sammen med oppsettet og tematikken.

Fosses dramatik inneholder også avgjørende impulser og trekk fra det absurde drama. Samuel Beckett (1906-1989) blir sammenlignet med Fosse i flere sammenhenger. Han er en av de fremste forfatterne av absurd dramatik. Han er kjent for sitt absurde minimum av intriger og personer, og for temaer som åpner for fri tolkning. Det absurde dramaet representerer en viktig fornyelse av dramasjangeren ved at det blander komedie og tragedie. Farse og klovneri blir blandet med alvor og patos. Flere av Becketts dramaer innfrir altså ikke forventningene om en utvikling i handlingsforløpet, og en løsning. Det betyr på den andre siden ikke at ikke noen ting skjer. Dramaet fylles heller ut med et utstudert språklig og fysisk spill, hvor lidelse og komikk er balansert på en fin måte. Komikk og humor spiller en viktig rolle i det absurde dramaet. Dramaet er definert ut fra tematikk og innhold, hvor livet og den moderne verden er absurd (Helland og Wærp, 2011:40-43).

Et annet element jeg vil trekke fram er Fosses evne til å framstille *ventingen* i dramatikken. Tidskategorien er en påfallende endring i moderne dramatik. Ventingen er en viktig illustrasjon her. Ventingen er et fenomen man ofte finner hos Fosse. Slike tidsperioder ville blitt utelukket i tradisjonelle handlingsdramaer, mens her er den heller avgjørende. Ventingen betyr blant annet ikke at dramaet blir kjedelig og stillestående. Tiden får en annen betydning og blir en viktig og avgjørende del av tematikken (Helland og Wærp, 2011:158).

Realistiske familiedramaer fra nittitallet

Fosses første dramatiske samling, *Teaterstykke 1* (1999), inneholder de fem skuespillene som danner utgangspunktet for denne masteravhandlingen. Denne samlingen av skuespill kan kategoriseres som Fosses realistiske familiedramaer, fra *Nokon kjem til å komme* (1992) til og med *Natta syng sine songar* (1997). Fosses tidlige dramatik tar oppgjør med det dramatiske teaterets fokus på handlingen, med dramaturgiske prinsipper som rettesnor. Flere av Fosses skuespill inneholder ikke et klassisk dramaturgisk handlingsforløp. Suzanne Bordemann beskriver dramaene slik:

Stykkene hans mangler, i varierende grad, en forståelig fabel, handling og sammenhengende mening, gjenkjennelige karakterer, tempo og spenning. I stedet konfronterer de resipientene med ustabile tidsrammer, skisseaktige figurer, tendenser til en oppløst språkbetydning og mye stillhet (Bordemann, 2012:50).

Det at Fosses dramatikk er så unik, gjør noe med tematikken. Tilstanden, følelsene og relasjonene mellom menneskene og relasjonene blir selve handlingen, og meningen med skuespillene. Det karakteristiske er at Fosse får fram nettopp spenningene og følelsene som ligger på det mellommenneskelige plan, gjennom et minimalistisk språk og hverdagslige, enkle hendelser. Senere i Fosses forfatterskap har dramatikken hans blitt preget av mer mystikk, og etter hvert metafysikk.

Problemstilling

I denne masteavhandlingen skal jeg skrive om hvordan Jon Fosse skildrer spenningene og følelsene mellom familierelasjonene. Jeg skal se på hvordan forventningene mellom foreldre og barna deres utspiller seg, og forventningene mellom generasjonene. Kommunikasjonen mellom de nære relasjonene og mellom generasjonene kan være vanskelig. I flere av Fosses skuespill snakker de forbi hverandre, de når ikke inn hos hverandre og de søker etter en bekreftelse som de ikke får. Noen er redde for å være til bry, andre for å ikke bli akseptert. Noen kommer på uanmeldte besøk for å utfordre eller demonstrere. Noen kommer hjem, andre tar oppgjør med hjemmet. Noen savner, noen elsker, noen lengter, sørger, søker, strever, noen kommer og noen drar. Enhver situasjon er bunnet i mangel på kommunikasjon. Dette er en gjennomgående tematikk i flere av Fosses verk. Jeg er fascinert over hvordan Fosse klarer å framstille selve stemningen som kan være i et hjem, og spenninger som kan være mellom personer. Jeg er også fascinert over hvordan han setter ord og uttrykk på de intime og kjærlige relasjonene, som samtidig ofte kan være så misforståtte, smertefulle og vanskelige. Fosse får fram, gjennom få ord, minimalistisk språk og enkle virkemidler, forventningspress og skuffelser mellom foreldre og barna deres, mellom mann og kvinne og mellom eldre og yngre. Han får også fram opprøret og den inderlige kjærligheten som er mellom dem. Dette er viktige, allmenne temaer og følelser som alle kjenner seg igjen i på en eller annen måte. Fosse har en unik evne til å belyse tematikken på en jordnær og verdig måte, og uten at det blir klisjéaktig eller pompøst. Hvordan gjør han dette?

Jeg ønsker å undersøke hvordan Fosse får fram denne tematikken. Jeg skal se på hvordan han bruker skuespillets sjanger til å fremme tematikken og hvordan dramaturgien og litterære virkemidler får fram budskapet i tekstene. Hvordan bidrar dramasjangeren til å skildre spenninger og følelser i relasjonene? Hva er det som kommer fram i dramasjangeren, som ikke kommer fram i romanen?

Hovedproblemstillingen for denne masteravhandlingen er: *Hvordan framstiller Jon Fosse spenningene og følelsene i de mellommenneskelige relasjonene?*

Med spenninger og følelser mener jeg alt i fra stemningen i rommet til det usagte mellom personene som skaper avstand eller vonde følelser: følelsene som personene kjenner på innsiden, og hvordan disse blir uttrykt. Sagt på en annen måte:

- Hvordan er kommunikasjonen mellom menneskene?
- Hvorfor setter Fosse fokus på denne relasjonstematikken?
- Og hvordan arbeider han tekstuel, dramatisk og litterært for å få fram denne tematikken?

1.2 Teori og metode

Denne masteravhandlingen har litteratur og tolkning som hovedfokus, og da trengs det med andre ord ikke en innsamling av data, ettersom selve forskningen foregår på et hermeneutisk plan. Gjennom tolkning, tenkning og studie av tidligere arbeid finner jeg fram til nye funn ved tematikken i Fosses dramatikk. Metoden vil omhandle analyse og nærlesing av stykker for å søke etter og belyse poeng, som sammen med egen tenkning, sekundærlitteratur og fortolkning besvarer min problemstilling.

Man kan gjerne dele Fosses dramatikk inn i epoker. Først kommer de realistiske familiedramaene på 90-tallet, deretter utvikler skuespillene seg til å ha et mer mystisk preg med temporale gjentakelser og doble personer. Og så kommer Fosses senere dramaer med et mer metafysisk preg. Jeg vil fokusere på Fosses tidlige dramaer; de realistiske familiedramaene fra *Nokon kjem til å komme* i 1992 til og med *Natta syng sine songar* i 1997. Jeg skal velge fem teaterstykker fra denne «epoken» av Fosses forfatterskap.

Utvalg av verk:

- *Sonen* (1996)
- *Mor og barn* (1996)
- *Natta syng sine songar* (1997)
- *Nokon kjem til å komme* (1992)
- *Og aldri skal vi skiljast* (1993)

Disse verkene danner hovedgrunnlaget for teori og funn i oppgaven. Med få og enkle virkemidler forteller Fosse mye om de store temaene i livet, som død, sorg, savn, identitet, kjærlighet og familierelasjoner. Det er særlig det siste som har fengst meg: familierelasjonene.

Erle M. Stokke setter blant annet ord på hennes oppfatning av Fosses dramaer i *Den lille forfatterboka: moderne* (2001). Hun mener stykkene er fullstendig ribbet for alt bortsett fra det absolutt nødvendige. Han er sparsom på både scenografi og personer, og handlingen er flat og preget av hverdagslig dialog. Han bruker nesten ikke symboler eller bilder. Men når stykkene er såpass enkle som dette, blir det alminnelige et symbol i seg selv. Ordene og replikkene som blir repetert forsterker følelsen av det absurde (Stokke, 2001:13). Nettopp et teater som er preget av dette absurde, blandet med realisme, er typisk for Fosses dramatik. Og dette har fascinert meg. Det står skrevet mye som allikevel ikke står skrevet. Det enkle er allikevel så dypt.

Den tyske litteraturforskeren Peter Szondi, som jeg har nevnt ovenfor, har noen grunnleggende poeng jeg vil trekke inn. Jeg vil også dra noen linjer til Henrik Ibsen for å sette Fosses dramatik inn i et større perspektiv, dramatisk og tematisk. Fosse er åpen om at han har Samuel Beckett som inspirasjonskilde. Riksteatret har publisert en tekst av ham hvor han skriver:

Eg har prøvd å lære av fleire, men også av Beckett. I mi eiga diktning har det nok hent at eg har brukt Beckett som vegg, som noko eg kunne bruke til å skubbe ifrå, det ligg jo alt i ein tittel som *Nokon kjem til å komme*. Sant å seie har eg nok skrive meir mot enn med Beckett. Men fascinasjonen min for Beckett har ikkje berre med diktinga hans å gjere, men òg med livet hans, med den tverre og reine måten han ikkje berre skreiv fram, men òg levde fram, sitt bilete på (Fosse, 2013).

Jeg skal dra noen linjer til Samuel Beckett, og til andre relevante forfattere, for å utdype lesningen av Fosses dramatik.

I tillegg til teoretisk faglitteratur opplever jeg det viktig å ta med innspill fra andre personer som har kommet med viktige bidrag til Fosses forfatterskap. Leif Zern og Hadle Oftedal Andersen er to teaterkritikere jeg vil referere til når jeg underbygger mine refleksjoner.

Leif Zern (1939) er teaterkritiker i *Dagens Nyheter* i Sverige, han har skrevet flere bøker om teater og har gjennom ei årrekke kommentert europeisk samtidsdramatik. Siden begynnelsen

av nitti-tallet har han fulgt Jon Fosses dramatiske produksjon. I 2005 gav han ut *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatikk*. Boka handler i stor grad om de enestående teaterteksternes tematikk og kjernen av den dramatiske verdenen som Fosse skaper i sine verk, uavhengig av personen Jon Fosse. Zern skriver også en del om teaterstykkene hans på selve scenen. I denne sammenheng er det tekstlige interessant å se på. Leif Zern er teaterkritiker, og naturligvis ikke min hovedkilde teoretisk. Men hans bok er med respekt og ydmykhet skrevet som en kjærlighetserklæring om Fosses dramaer.

Hadle Oftedal Andersen tar også for seg sentrale deler av Fosses dramatikk i sitt verk *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatikk*. (2004). Man kan si at Oftedal er mer litteraturteoretisk enn Zern, noe som åpner og varierer refleksjonen rundt Fosses dramatikk enda mer. Han forsøker nemlig i større grad å dra referanser til sentrale retninger innen europeisk tenkning, litteratur og filosofi. Han peker blant annet på en del likhetstrekk med Ibsen stykker.

Andersen er opptatt av å belyse det «nærværende fraværet» som dominerer Fosses dramatikk, og å lete etter tematikken som ikke står dirkete nedskrevet, men som likevel finnes på ulike nivå i de dramatiske tekstene hans. Han påpeker at Fosses dramatikk svever mellom modernisme og postmodernisme i sjanger, og underbygger dette med å sammenligne med andre verk i samme sjanger. Noen av Zerns og Andersens meninger bidrar til å lese stykkene med varsomhet, dybde og åpent blikk og til å sette ord på det jeg tenker om det jeg leser.

Tilbake til det metodiske. For å besvare min problemstilling, kreves det analyse og *nærlesing* av de litterære tekstene for å gripe det litterære innholdet og tematikken. Det som egentlig blir sagt i tekstene, blir ikke sagt rett ut. Mye står implisitt mellom linjene. Likevel har tekstene flere tolkninger og betydninger. Nærlesing er en teoretisk metode som innebærer å undersøke og analysere virkemidlene i en tekst, for å se på hvilke motsetninger, spenninger og konflikter som finnes der, og hvordan dette kan kobles til temaet i selve teksten, og ved å gå fram på denne måten, oppnå et forskningsresultat. I første omgang ser man på hva som faktisk blir sagt – altså å lese teksten på overflateplan. Deretter ser man på de språklige bruddene som skiller teksten fra dagligspråket. Hvilke ordvalg, ordsammensetninger og setningsoppbygginger møter vi på? Fasen etterpå dreier seg om å ta for seg disse bruddene, med vanlig språkbruk og de spenningene de fører med seg.

Etter å ha funnet et utvalg av dramastykker og litteratur som gir tyngde, skal jeg altså ved bruk av hermeneutisk nærlesning som teoretisk metodisk tilnærming oppnå et forskningsresultat og besvare min problemstilling i denne masteravhandlingen.

Jon Fosse i et Literacy-perspektiv

«Lesevitenskap/literacy er om studiet av lesing, skriftspråk, tekstbruk og tekstforståelse i samfunnet for individet i nåtid og fortid» (Nielsen, 2017). Literacy er et tverrfaglig og mangfoldig forskningsfelt, og det er viktig for meg å se på dette masterprosjektet som en forankret og integrert del av literacy.

Som en forklaring av fagfeltet jeg operer i, finner jeg det relevant å plassere min undersøkelse av Jon Fosses forfatterskap i et literacy-perspektiv. Det vide begrepet åpner opp for fagets mangfoldige rom for litterær analyse. Analysen av Jon Fosses dramatikkk handler om mer enn forståelse av lesningen. Den omfatter også en kunnskap som er nødvendig for å anvende lesningen i et dannelsesperspektiv og til personlig oppfattelse. Analysen av tekstene skal skape en allmenn forståelse av hovedbudskapet, et utvalg av relevant informasjon. Den skal nå fram til en fortolkning hvor jeg ser teksten i en større helhet og fra forfatterens intensjoner med stykkene. Den innebærer en refleksjon over stykkenes innhold, og en fremstilling av evnen til å relatere den til annen kunnskap, reflektere over tekstens form, og forstå hvordan tekstens utforming fremmer eller innvirker på tekstens budskap og tematikk.

1.4 Dramatikeren og forfatteren Jon Fosse (f. 1959)

Jon Fosse regnes som en av vår tids viktigste forfattere og Norges mest berømte og suksessrike dramatiker etter Henrik Ibsen. Med klassiske James Joyce som et av sine forbilder og Samuel Beckett som inspirasjonskilde, ble Jon Fosse ved begynnelsen av hans forfatterkarriere lansert som en slags postmodernist. (Andersen, 2012:575). Verkene hans er oversatt til mer enn førti språk og han har mottatt mange priser, i både innland og utland. I 2015 ble Fosse tildelt Nordisk råds litteraturpris for verket *Trilogien Andvake, Olavs draumar* og *Kveldsvævd*. Fosse har vært statsstipendiat siden 2001, og bor i æresboligen Grotten i Oslo (SNL, 2015).

Jon Fosse debuterte med romanen *Raudt, svart* i 1983. Siden det litterære gjennombruddet har han utviklet et produktivt og bredt forfatterskap, internasjonalt og nasjonalt, i samtidslitteraturen. Allerede etter sin neste bok, *Stengd gitar* (1985), hadde Fosse etablert sin særegne og originale fortellermåte og skrivestil, selv om han beveger seg i et rikt utvalg av tekstsjangre. Han har skrevet fortellinger, dramatikk, lyrikk, essay og barnelitteratur. Han har gitt ut seksten bøker med prosa, ti diktsamlinger, ni barnebøker, to essaysamlinger og hatt premiere på tjuette skuespill og åtte korte stykker.

I 1999 kom det internasjonale gjennombruddet for dramatikerens *Nokon kjem til å komme* (1996) ble satt opp i Nanterre like ved Paris, av den franske regissøren Claude Régy. Året etter satte regissøren Thomas Ostermeier opp stykket, *Namnet* (1995) på det anerkjente teateret Schaubühne I Berlin og på på teaterfestivalen i Salzburg. Disse to oppsetningene var starten på Fosses internasjonale suksess som dramatiker, og starten på en enorm entusiasme fra teatre i andre land. Leif Zern mener at Jon Fosse på mange måter har funnet et hjem i sitt tyske publikum. Han møter en forståelse som ikke bare har med teatertradisjonen å gjøre, men også en intellektuell og filosofisk beredskap som han mener stykkene hans krever. Den yngre regissørgenerasjonen som finnes der kjenner en selvsagt affinitet til Fosses måte å skrive på som passer til scenen. Teaterstykket *Sonen* (1997), som er blant utvalget i denne avhandlingen, er også ett av stykkene som har hatt stor suksess i Tyskland (Zern, 2005:117).

Jon Fosse er utdannet cand. Philol. med hovedfag i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen. Han arbeidet tidligere som journalist i Gula Tidend, og lærer ved Skrivekunstakademiet i Hordaland. Og han har vært konsulent og oversatt flere teaterstykker. Fosse har også engasjert seg i festspill og vært festspilldikter.

Tematisk har Fosse holdt seg unna aktuelle samfunnsspørsmål. Han har holdt seg til det innadvendte, nære og lokale, gjerne handlinger i små vestlandsbygder langs norskekysten. Likevel er han forfatteren fra Norge med størst internasjonal suksess. Litteraturviter og professor i nordisk litteratur ved UiO, Per Thomas Andersen, mener Fosse er en slags minimalist som dyrker subtraksjonens kunst. «Han forkorter og fortetter inntil nesten hvert ord i teksten er ladet med alt det som *ikke* står der» (Andersen, 2012:576-577).

Men Jon Fosse har en særegen skrivemåte. Han bruker en særpreget gjentakelsesteknikk i

mange av sine verk. Trivielle uttrykk kan godt fylle teksten, i for eksempel dialoger, men disse trivielle og klisjéaktige replikkene virker mer som en slags tekstlig overflate over en indre emosjonell uro. Uroen kan komme eksplisitt til uttrykk i indre monologer i romanene, og disse monologene er som regel viktigere enn det som blir sagt. Det som blir sagt mellom personene er som overflaten til hva vedkommende *faktisk* tenker og føler. Måten Fosse bruker enkle og vanlige ord på får fram så mye mer enn det som står skrevet. I dramastykkene kan uroen komme fram gjennom ikke-verbale kommunikasjonsformer. «Et intenst nærvær, et slags «incredible presence» er ifølge Fosse den genuine kunsten mål», refererer Andersen (Andersen, 2012:576).

Jon Fosses poetikk er moderne og estetisk, og inneholder det man kaller epifane øyeblikk; «glimt da skjulte sannheter plutselig viser seg, og de produserer følelsen av særskilt nærvær». Dette intense nærværet som på uforklarlig vis oppstår når sensibilitet, tenkning og musikalitet møtes i plutselige glimt på bestemte måter, uavhengig av stykkets form eller innhold. Jon Fosse benytter seg av uttrykket hentet fra ungarsk dramatik: «en engel går gjennom scenen», for å uttrykke nærværs øyeblikk. Fosse ønsker å få fram dype øyeblikk av nærvær, gjennom den varheten og intensiteten som oppstår og gnistrer mellom mennesker som befinner seg langt fra hverandre, men som samtidig deler det dype nærværet.

Jon Fosse har mange roller som forfatter. Som romanforfatter benytter han seg av et bevegelig språk, en musikalitet og bruk av ulike språklige repetisjoner. Han forsøker å gjengi tankestrømmen hos hovedpersonen, og hvordan vedkommende reagerer og oppfører seg, for eksempel få fram tvangstanker eller reaksjoner på tilbakeblikk fra en vanskelig fortid. Han setter det ofte opp som en rytmisk, musikalsk tekst som kan gi assosiasjoner til en slags skriftlig, narrativ stamming. At hovedpersonen ikke har kontroll over eget liv og egne handlinger illustreres når forfatteren skriver på denne måten. Han skildrer bevisstheter innenfra, i en konsentrert nåtid. Hovedpersonene er ofte outsiders eller følsomme figurer med indre uro (Andersen, 2012:577). Eksempler på dette er *Stengd gitar* (1985), *Naustet* (1989), *Flaskesamlaren* (1991), *Bly og vatn* (1992), *Prosa frå ein oppvekst* (1994) og *Morgon og kveld* (2000). Noen av hovedpersonene er også i et slags grenseland, for eksempel mot en sinnslidelse som i romanen *Melancholia I* (1995) eller på grensen mot senilitet i romanen *Melancholia II* (1996). I *Morgon og kveld* er faktisk hovedpersonen på grensen mellom livet og døden. I denne romanen blir man også introdusert for Fosses bibelske referanser, og man får assosiasjoner til bibelfigurene *Johannes* og *Peter*. Denne intertekstualiteten finner man i

flere av Fosses verk, for eksempel i *Andvake* (2007) som er en historie med tydelige paralleller til juleevangeliet fra Bibelen. Verket *Det er Ales* (2004) har også en tekst som spenner fra religiøs retorikk og arkaisk reginalskildring til den moderne poesiromanens uttrykksform. Dette er et karaktertrekk for mange av romanene til Fosse.

Jon Fosse har skrevet flere diktsamlinger og hans poetiske potensiale ble destillert ut i hans første samling, *Engel med vatn i augene*, allerede i 1986. Senere gav han ut *Hundens bevegelsar* (1990) og *Hund og engel* (1992). Disse tre kom i samlet utgave i 1995. I 1997 utgav han *Nye dikt*, og i 2003 *Auge i vind*. *Dikt i samling* kom i 2009. Denne samlingen inneholder alle Fosses diktsamlinger, samt syv enkeltdikt fra 2003-2009 (SNL:2015). I senere tid har poesien hans beveget seg mer ut i det mystiske, mytiske og religiøse, som trolig henger sammen med hans religiøse bakgrunn, hvor kvekerne på Vestlandet har spilt en viktig rolle i hans forfatterskap (Andersen, 2012:495, 580).

Selv om Fosse har skrevet litteratur i flere sjangre, er han mest kjent som dramatiker. På 1990-tallet var det en av de mest oppsiktsvekkende nyhetene innen norsk litteratur, at Fosse hadde begynt å skrive dramastykker. Han har et dominert scenefokus når det gjelder nyere norsk scenekunst (Andersen, 2012:648). 1994 satte Jon Fosse opp sitt første teaterstykke. *Og aldri skal vi skiljast* (1993) er tittelen på stykket, som kom i bokform det samme året. Dette ble åpningen på Fosses internasjonale suksess som berømt dramatiker – den mest omtalte og spilte dramatiker etter Henrik Ibsen. Fosses dramatik er poetisk stiliserte kammerdrama, med få personer, som oftest i familie eller nære relasjoner. Det utspiller seg fattige handlingssituasjoner, men med grunnleggende følelsesmessig konfliktstoff. Stykkene rommer rytmiske elementer som i prosaen og har en slags konstant krysning mellom hyperrealisme og absurd teater (SNL, 2015: Rottem).

Dramastykkene har en stilisert rolleteknikk med helt få personer, for eksempel «han», «ho» og «mannen» i *Nokon kjem til å komme* (1996), «mora» og «barnet» i *Mor og barn* (1997) og «han», «ho» og «jenta» i *Og aldri skal vi skiljast* (1993). Man kan kategorisere de fleste stykkene som emosjonelt-eksistensielle dramaer, ifølge Andersen, der enkle, vanlige følelser som alle kjenner på manes fram i en nesten ren form gjennom et poetisk, meditativt språk. Han skriver om temaer som ensomhet, sjalusi, kjærlighet, nærhet, avstand, forkrøplede kommunikasjonssevner og menneskelig kulde går igjen, i tillegg til at de kan ha religiøse

dreininger. Stykkene utspiller seg som regel innen familierammer, for eksempel et parforhold eller relasjoner mellom foreldre og barn. Det særegne med Fosses dramatik er evnen til å la de kortfattede og hverdagslige uttrykkene være ladet av en ekspressiv spenning. Tekstrytmen og skrivestilen kommer fram på samme måte som i romanene, og skaper en form for lyrisk drama (Andersen, 2012:579-580). I sammenheng med Jon Fosses 50-årsdag, gav Samlaget ut biografien *Jon Fosse. Poet på Guds jord* (2009) av journalist og forfatter Cecilie N. Seiness. Fellesnevneren for alle sjangrene Jon Fosse skriver i, er kanskje nettopp det poetiske. Den langsomme og repeterende fortellermåten er gjennomgående.

Kapittel 2. Teaterstykket *Sonen* (1996)

Ved å separat nærlese og fortolke de fem dramastykkene, skal jeg se på kommunikasjon og konkrete hendelser, stemninger, følelser og tanker fra verkene, for å understreke min problemstilling. Jeg begynner med de realistiske familiedramaene. Leif Zern uttaler i *Det lysande mørket* (2005) at *Sonen* er et skuespill som kan kategoriseres som en «svart realistisk tragedie». Det er en tett og thrilleraktig skildring av mørket som senker seg over det gamle ekteparet som blir boende i det lille samfunnet, på tross av at det stadig minsker. En etter en dør bort (Zern, 2005:114). Teaterstykket *Sonen* (1996) er blant annet å finne i samlingen *Teaterstykke 1* som Jon Fosse gav ut i 1999. Alle dramastykkene i denne masteravhandlingen er trykket opp i denne samlingen. Dette er en samling av dramatiske verk som har nære relasjoner og familie som et gjennomgående tema.

Ekteparet i *Sonen* lengter etter sin eneste sønn, som har flyttet til byen. Det er mørkt omkring dem. De har ikke sett ham på lenge, og er ikke særlig begeistret over dette. De lurar på hvordan han har det, hva han gjør, ryktene sier at han har sittet i fengsel, og de vet ikke hva de skal tro. Savnet utspiller seg i usikkerhet, de vet ikke om de ønsker at han skal komme hjem, eller om de faktisk ønsker det motsatte. Samtalen om sønnen tydeliggjør et ambivalent avstandsforhold til en sønn de elsker, men ikke forstår seg på.

Moren og faren har en nabo. Det er det eneste huset igjen i bygda som det fortsatt har lysene tent, resten av dem har gått bort. Det er naboen som har fortalt dem at sønnen deres har vært i fengsel. En dag naboen kommer med bussen hjem fra byen, ser de to skikkelser. Sønnen har kommet hjem. Når han kommer hjem til foreldrene sine spør de etter om hvordan det går, og de spør om han har sittet i fengsel. Sønnen får vite at ryktet kommer fra naboen, og han blir rasende. Det ender med at han krangler med ham og dytter til ham. Naboen faller om. Han er syk og har dårlig pust, så han dør like etter. Skuffet over at de trodde på naboen framfor ham, og over lite tro for øvrig på det han driver med, forklarer sønnen at han ikke har vært i fengsel, men at han driver med musikk og gjør det godt. Han reiser av gårde, mens faren og mora sitter igjen i mørket, som er mørkere enn noen gang.

Teaterstykket gir et innblikk i foreldrenes meninger og følelser omkring sønnen deres. Men det gir også et innblikk i miljøet i bygda og kulturen som de lever i. Handlingen starter med en samtale mellom faren og moren om været, mørket, bygda og sønnen. Man får et inntrykk

av at det er slik de snakker sammen hver dag, at dette er hverdagen deres. Stykket er delt inn i to akter. I første akt blir vi introdusert for foreldrenes og sønnens møte med hverandre, konfrontasjonen mellom sønnen og naboen, krangelen og naboens død. I andre akt forklarer sønnen ovenfor foreldrene sine hvor han har vært og hva han har gjort, og det hele avsluttes med at han drar igjen. Vendepunktet i stykket vil jeg si er sønnens og naboens krangel og naboens dødsfall. Men det er også et viktig vendepunkt når samtalen mellom sønnen og foreldrene om hva som egentlig skjedde oppstår. For stykket handler helt klart i bunn og grunn om deres relasjon til hverandre.

Måten Fosse får fram dette budskapet på, er påfallende. På den ene siden virker scenen enkel og hverdagslig. To foreldre snakker med sønnen sin i hjemmet. Men på den andre siden er dette en avgjørende samtale i relasjonen mellom dem. Det ligger mange følelser her, som ikke blir uttrykt eller satt ord på. Under 2.2 *Spenninger og følelser i Sonen* drar jeg en parallell til den bibelske lignelsen om den bortkomne sønnen. Utfallet er ikke slik som i denne lignelsen, hvor sønnen blir omfavnet av faren i glede og kjærlighet. Men sønnen kommer hjem igjen, fra noe foreldrene mistenker å være et utsvevende eller kriminelt liv. Foreldrenes måte å møte sønnen på, gjør dermed at han drar fra dem igjen. Han fikk ikke den omfavnelsen, eller bekreftelsen, som han søkte.

2.1 Karakterene i Sonen

Stykket har få personer, som er typisk for Fosse, «Far», «Mor», «Sonen» og «Naboen». Det er karakteristisk for Fosse å abstrahere personene ned til slike inndelinger, uten navn og utfyllende bakgrunnsinformasjon.

Far og mor

Et voksent ektepar, som tydelig har bodd i bygda lenge. De kjenner folkene som har bodd der, og er engstelige over at de snart er de eneste som er igjen. De har en sønn, som de naturligvis er veldig glade i. Men noe har ført til en distanse mellom dem. Faren har fortsatt et ønske om å oppdra sønnen når han kommer hjem, mens moren forsøker å la ham være i fred.

Foreldrepåret har dårlig selvtillit i forhold til hvilken integritet og stemme de har sønnens liv, samtidig som de er skuffet over valgene han har tatt og av at han ringer for sjeldent og er for

lite hjemme. På andre siden vil de ikke at han skal komme, det virker som en frykt for hvordan de skal møte ham.

Sønnen

Sønnen er i et opprør i forhold til foreldrenes ønske for livet hans. Han har valgt å gå sin egen vei, til tross for hva de mener er riktig. De opplever at han sløser bort livet sitt på gitaren og tror på ryktene naboene sier om hans fengselsopphold. Sønnen har temperament og liker ikke falske rykter. Sønnen ønsker antakelig å bli behandlet som en voksen og bli respektert, forstått og anerkjent av foreldrene sine for det han driver på med og får til som musiker i byen. Han er ettertraktet og gjør det godt, men det forstår ikke moren og faren hans.

Naboen

Naboen er enkemann og alkoholiker. Dette har ført til dårlig helse. Han skryter av seg selv, og både sprer og skaper rykter. Moren og faren er ikke særlig begeistret for livsstilen hans.

Naboen er den siste igjen i bygda utenom foreldrene.

2.2 Spenninger og følelser i *Sonen*

Hvordan framstiller Jon Fosse spenningene og følelsene i dette stykkets familierelasjoner?

Det skal jeg utdype ved å se nærmere på teksten, og analysere noen eksempler. Teaterstykket består stort sett av samtaler mellom personer og beskrivende sidetekster som forklarer enkle handlinger, for eksempel at faren går fram og tilbake på gulvet og ser ut av vinduet, at noen sukker, nikker eller rister på hodet.

Skuffelsen

Skuffelse, følelse av misnøye som følge av en forventning som ikke ble innfridd. Ganske tidlig i handlingen, i samtalen mellom faren og moren, før sønnen har kommet hjem, får vi innblikk i foreldrenes følelse av skuffelse, skyldfølelse, selvforsvar og ønske om at sønnen hadde blitt boende:

MORA

Han har jo aldri sagt så mykje
Men så reiste han

[...]
Han berre reiste

FAREN

Ja han har alltid
vore noko for seg sjølv
Ler kort, ser mot mora
Kva tid høyrde vi sist frå han
Nei ikkje hugsar eg

MORA

Nei

FAREN

[...]
Nei no er det berre svart igjen

MORA

litt redd
Eg veit ikkje kva vi gjorde feil

(Fosse, 1999a:556-557).

Det virker som om moren forsøker å rettferdiggjøre seg selv ved å snakke om sønnen sin. Han sa jo aldri så mye, og så reiste han bare fra dem. Faren fortsetter med skuffelse over at han ikke husker sist han så sønnen sin, med et snev av forlatthet. Han bare reiste fram dem. Videre får vi innblikk i savnet – at nå er det bare mørket igjen. Moren kjenner på skyldfølelse og lurur på hva de gjorde feil. Videre klager de på musikken hans, og at det trolig har blitt mye drikking. Han kunne ikke blitt boende. De spekulerer i hvilket liv han lever, og i ryktene de har hørt fra naboen om at han har stjålet øl, og om hvor forferdelig det var hvis det skulle være sant ... Og så havner de tilbake i kjærligheten for ham igjen. I denne enkle samtalen, ser vi et reaksjonsmønster og får innblikk i et spekter av følelser hos et foreldrepar som i bunn og grunn savner sønnen sin. Det er som om disse følelsene og tankene går i en syklus: Skuffelse-savn-skuffelse-savn.

Morskjærligheten

Videre framstilles morens tanker og ståsted i forhold til sønnen. Vi får innblikk i både morskjærligheten, hatet og skammen knyttet til ham:

MORA

[...]
Men han har jo alltid vore snill
Ser mot faren
Det er ikkje noko vondt i han

FAREN

Nei vond har han aldri vore

MORA

Og då han var liten
var det ikkje så mange
å leike med
Han heldt seg helst for seg sjølv

FAREN

Ja

MORA

Og så begynte han
med den der spelinga si
[...]
Time etter time
Han sat jo der og spelte på den gitaren
Spelte og spelte
Og ofte sette han seg framfor ein spegel
Ler litt
Han sat der framfor spegelen
og såg på seg sjølv
Det såg ikkje ut som om
noko anna fanst til
berre han og den gitaren
[...]
Nei det var ikkje til å halde ut

(Fosse, 1999a:558-559)

I eksempelet overfor ser vi at syklusen fortsetter. Moren forsvarer gutten sin, hennes eneste sønn, som ikke hadde så mange venner og som var noe for seg selv. Mellom det som blir sagt merker man omsorgen og empatien moren har for sønnen sin. Man ser den urokkelige, den grunnleggende, dype og konstante morskjærligheten er sterkt tilstedeværende.

Men så er det akkurat som om hun kommer på dette med gitarspillingen hans. «Den der gitaren» virker det som om hun har et anstrengt forhold til. Hun kunne ikke holde ut å se sønnen sin sitte å spille time etter time, til og med se seg i speilet mens han spilte. Det virker som om hun føler et slags hat, og at det dukker opp kvalme eller form for skam over sin egen sønn her. Det står videre etter avsnittet ovenfor at sønnen ikke engang orket å hjelpe til

hjemme, han bare satt der, og klunka og klunka på den der gitaren. Kanskje gitaren er det mest konkrete for moren å legge skylden på for forholdet de har? Og for at det ble slik det ble? Gitaren er som et språklig bilde på det som «ødela» forholdet. Det virker som om at moren bærer på en form for sjalusi overfor den. Gitaren ble viktigere enn dem, enn henne. Han valgte gitaren, framfor henne og det som hun tenkte var det beste for sønnen.

Mottakelsen

Mottakelsen av sønnen, møtet mellom sønnen og foreldrene når sønnen kommer hjem er påfallende og preget av spenninger mellom relasjonene:

[...]
Det banker på stovedøra

FAREN

Ja kom inn
*Døra opnar seg og sonen, midt i tjuveåra, kjem inn med ein
bag i neven. Glad*
Så er det du
som ser heimom

MORA

reiser seg
Nei så kjekt
Nei det var uventa

[...]

FAREN

Nei det var kjekt
Det var verkeleg kjekt

MORA

Nei no blei eg glad

FAREN

Eg såg

MORA

bryt av, held fram
Ja vi såg at det kom to stykke med bussen
Og vi lurte
ser mot faren
på om det kunne vere deg
Det er jo ikkje så ofte det går to
av bussen her
nei

FAREN

Nei det er ikkje kvar dagen

MORA

Men så

FAREN

Ja vi såg

MORA

bryt han av igjen

Ja vi såg

at dei begge gjekk ned til naboen

så vi

FAREN

Ja vi tenkte

at då var det ikkje deg

[...]

FAREN

Han var vel ikkje heilt god

i dag

naboen

kan eg tenkje meg

Han ser mot sonen

Ja eg meiner

Han hadde vel skjenkt seg godt

(Fosse, 1999a:561-564).

Foreldrene møter sønnen sin med håndhilsning. De presiserer at det var både kjekt å uventa å se ham igjen. Men videre i denne samtalen «fisker» foreldrene etter om naboen hadde drukket, og de begynner å snakke om at han ikke hadde blitt den samme etter kona døde. Det leder dem videre til at en annen nabo, Bård, også døde om sommeren, så nå er det bare de to igjen, i tillegg til naboen naturligvis. De fortsetter å spørre om han hadde drukket. Moren forsøker å spørre etter hvordan han har hatt det og hvor han har vært, men de ender opp med å snakke om naboen igjen og kommer inn på ryktene om fengselsoppholdet. Moren spør om han er sulten, det er han ikke. Han går på toalettet.

Denne samtalen opplever jeg at, som tidligere nevnt, er ladet av spenninger og avstand. Sønnen kommer hjem glad, men blir etter hvert hissig over hva foreldrene er opptatt av, altså naboen. Det er ikke en varm velkomst med en genuin interesse for hva sønnen har gjort siden sist. Nei, stemningen er nærmere flau og preget av overfladisk «det samme gamle»-tørrprat. Det virker som om foreldrene har snakket så mye om denne dagen, at når den kommer, så blir de fullstendig satt ut. Sønnen får ikke den mottakelsen som det virker som han søker og trenger. Og denne velkomsten ble trolig avgjørende for hvordan oppholdet hans hos dem ble.

Det ble et svært kort og upersonlig besøk. Sønnen trekker seg vekk fra samtalen og er avvisende. Han er heller ikke sulten, han vil altså ikke sette seg ned og spise sammen med dem. Det blir kanskje for intimt? Det virker som om foreldrene allerede har skuffet ham, og som om muren mellom dem og han er gjenoppreist. Han opplever trolig at her er det slik det alltid har vært. Det er fortsatt meninger om naboene, hva de gjør og ikke gjør, som opptar samtalen og interesserer dem. Selv om foreldrene ønsker å vite mer om sønnen, er det som om de ikke klarer å formulere ordene, og rømmer tilbake til det overfladiske. Det blir for krevende å kommunisere dypt med ham.

Den bortkomne sønnen

Sønnen går på toalettet like etter han har kommet hjem. I mellomtiden kommer naboen på besøk hos ekteparet. Naboen bruker uttrykket «Den bortkomne sønnen» om sønnen som har vendt hjem, til foreldrepåret før sønnen har kommet tilbake fra toalettet. Jon Fosse bruker bibelsk intertekstualitet i flere av sine verk. Det er tydelig at handlingen i stykket har en referanse til denne lignelsen fra Bibelen, som er tungtveiende og ofte brukt i litteraturen. Men det ender kanskje ikke opp slik som det gjorde for sønnen i den historien? I denne sammenhengen kommer sønnen hjem i et nytt forsøk på å forbedre relasjonen med foreldrene sine, og med et nytt håp om at foreldrene vil møte ham med forståelse. Og at han kan gi dem en sjanse til. Kanskje denne sønnen også har levd bort alt han eide og ikke har en annen utvei? Eller kanskje han må søke etter bekræftelse eller kjærlighet fra dem, for å finne seg selv, vite at de er glade i ham eller gi dem en sjanse til? Foreldrene er glade for å se ham, men han opplever likevel ikke å bli møtt med omfavnede armer.

Etter at sønnen har kommet tilbake fra toalettet, sitter de fire og snakker sammen. Naboen begynner å dra opp ryktene om at sønnen har sittet i fengsel for innbrudd. Sønnen står opp for seg selv og konfronterer naboen med løgnene og ryktene som han har spredt. Faren reagerer med konfliktskyhet og ber sønnen om å slutte å kjeft på naboen. Sønnen blir sint. Han blir ikke trodd av sine egne foreldre, og må forsvare seg selv og på egenhånd få fram sannheten fra naboen. Foreldrene forsøker å dempe ham, men sønnen blir sintere og sintere. Det ender med at sønnen griper tak i naboen. Han faller om, og før på grunn av sin dårlige helse. Mørket og skammen senker seg over dem alle tre. Denne dramatiske scenen er et klimaks i teaterstykket, ikke bare fordi sønnen hisser seg opp mot naboen og at han faktisk dør, men fordi man samtidig venter i spenning på en slags støtte fra foreldrene. Det virker heller som

nok et feigt, tafatt tillitsbrudd fra foreldrene, hvor de nok en gang misforsto sønnen sin, våget ikke å gripe inn, og satte «alle andre, og hva de tror» foran ham.

Bekjennelsen

Andre akt handler om neste formiddag, dagen etter dødsfallet. Og det er i denne scenen jeg mener det egentlige klimakset finner sted: sønnens avskjed. Moren og faren reflekterer over hvor forferdelig det er, det som har skjedd, og at nå er det bare de to igjen. Nå er det bare deres hus som har lys, nå er det tomt i bygda. De bekymrer seg over sønnen, for det var jo ikke hans skyld, men han trengte jo heller ikke å «bryska seg slik». Han kunne jo tatt han for den han var. Og så tilbake igjen til at det bare skjedde.

Etter at faren har gått ut for å slokke lyset hos naboen, kommer sønnen inn i stua til mora med bagen i hånda. Han spør om når bussen går, men mora spør om han ikke vil bli litt til.

MORA

Kan du ikkje bli litt

SONEN

Det var ikkje mi skyld at han døydde

MORA

Nei
Han var sjuk
det var jo eit spørsmål om tid

SONEN

Eg har ikkje sete inne

MORA

Nei

SONEN

Eg spelar

MORA

Ja

(...)

MORA

Du lever av det

SONEN

Ja
Litt entusiastisk
Og eg skriv songar

(Fosse, 1999:621-622).

I denne samtalen skjer det noe mellom mor og sønn. Sønnen forteller moren at det ikke var hans skyld at naboen døde og at han ikke har sittet i fengsel. En bekjennelse. Her kommer sønnens skam og frykt fram overfor foreldrene, frykt for hva de skal mene, om de er glade i ham eller om de kommer til å stole på det han sier. Det virker som han kjenner på en skyldfølelse. Han forteller også at han spiller gitar og at han gjør det godt. Moren spør etter om hvordan det går med spillingen, og dette skaper et glimt entusiasme hos sønnen. Det oppstår et møtepunkt mellom dem. Hun spør om han ikke vil bli noen dager, men likevel avviser han det, og sier at han vil reise (Fosse, 1999:612-625). Selv om sønnen ikke ville bli igjen litt til, representerer denne samtalen mellom mor og sønn et håp og en nærhet som ble vunnet tilbake for et øyeblikk. De møtte hverandre litt, nådde inn hos hverandre litt. De kom et steg nærmere hverandre på grunn av denne ydmyke bekjennelsen fra sønnen.

Mørket

Sonen både startes og avsluttes med at det er mørkt. Stykkets avslutning er delvis avrundende, med tanke på farens siste ord:

FAREN

Nei dette mørket
Mørkt og svart
Aldri skikkelig lyst
[...]
der kjem bussen
Pause
No går han inn i bussen
Pause
No kjører han
Faren snur seg og ser mot mora. Gradvis mørkare. Svart.

(Fosse, 1999a:625).

Det er mørkt igjen. Faren orket ikke en gang slukke lysene hos naboen. Etter at sønnen har bekjent for ham også at han ikke har sittet i fengsel, ber han ham om å bli lenger. Men sønnen drar likevel. Mørket senker seg svartere enn noen gang. Det oppstår en absurd tomhet hos

foreldrene som blir stående igjen å se etter ham fra vinduet. Kjenner foreldrepåret på en anger over hvordan de møtte sønnen sin? Eller en bitterhet over at han dro igjen?

Tilkortkommenhet? Eller bare mislykkethet og savn? Jeg tror de kjenner på hele spekteret – mest av alt savnet etter sin eneste sønn, og frustrasjonen over å ikke nå inn til ham og møte ham på den måten han trenger.

Lys og mørket er et gjennomgående tema og fungerer som en sirkelkomposisjon i stykket. Det fungerer også som en livssymbolikk i teksten. Mørket senker seg stadig over foreldrene og bygda, over livet. Tematikken rundt bygdemiljø og bygdekultur er dyster, og ryktets rolle er altfor stor. Hva folk vil tenke veier tyngre enn familieforholdene, og konsekvensen av ødelagte relasjoner er uventede reaksjoner. Fosses estetiske bruk av gjentakelse og symbolikk forsterker det hele. Stemningen i rommet er til å ta og føle på. Man kan kjenne anspenheten og tungheten når man leser stykket.

Kapittel 3. Teaterstykket *Mor og barn* (1996)

Fosse skrev stykket *Mor og barn* i 1996, og inneholder en dimensjon omkring temaet «livets rett». Stykket består av to karakterer, «Mora» og «Guten». Skuespillet inneholder en dialog mellom en mor og en sønn. Sønnen har kommet på besøk til moren sin, som han ikke har sett på flere år, ikke siden bestemorens begravelse. Moren bor i Oslo, og sønnen har bodd hos besteforeldrene sine på Vestlandet, og hos faren sin i Bergen etter at besteforeldrene ble for gamle. Faren har fortalt sønnen at moren ikke ville ha ham, at hun helst ville tatt abort, men fikk ikke tillatelse fra abortnemnda. I samtalen mellom moren og sønnen, spør hun flere ganger om hvorfor han har kommet til Oslo. Hun ber ham om å fortelle om hverdagen og hans tid som student i utlandet, hvor han studerte litteratur i Irland og filosofi i Tyskland. Nå er han akkurat ferdig med eksamen. Det kommer fram at moren også er mye i utlandet. Hun har blitt ei karrierekvinn. Hun som ble gravid da hun var så ung, som skulle studere og satse på karrieren, endte opp der hun ville til slutt.

Samtalen mellom dem er vanskelig. Det er som om de ikke snakker *med* hverandre, men *til* hverandre. Sønnen forteller blant annet at han ønsker å begå selvmord, og samtalen beveger seg inn i et svært krevende landskap. Moren lurte på om han hater kvinner siden han ikke er i et fast forhold enda. Hun lurte på om han er homofil. Men han svarer at han snarere er seksadist. Og dette synes moren er bedre å fortelle til venninnene sine. Videre rakker moren ned på bestemoren hans. Hun var sterkt religiøs. Gutten forsvarte henne, hun som tok seg av ham og var god mot ham. Moren ønsker å vite mer om livet hans, men gutten synes det er vanskelig å fortelle etter at det har gått så lang tid siden de så hverandre sist. Hun spør om han kan minnes fisketurene sammen med henne og bestefaren, og det kunne han godt huske.

Man får ikke vite hvor mange år det har gått siden de har sett hverandre, men man får vite at sønnen har blitt voksen siden sist. Og fått tre halvsøsken. Moren kommer stadig tilbake til hvorfor han faktisk kom til Oslo, men dette sier han ikke noe om. Hun spør om han er kåt. Og hun sier at hun selv har en fin figur til å være så gammel. Hun spør om han liker brystene hennes. Det oppstår en stemning og en situasjon som virker fullstendig upassende og feil, og som strider imot naturen om hvordan en mor skal være overfor sitt eget barn. Gutten lurte på om de to skal dele ei flaske vin. Relasjonen mellom dem er preget av en merkelig, unaturlig stemning. Når sønnen skal av gårde, sier han til sin mor at han kom for å besøke henne. Replikken gjør at brikken faller på plass.

Fosse skriver om barn som stadig er på jakt etter en form for anerkjennelse som man kun får *ett* sted – hos den *voksne*, hos en *forelder*. Og det får ikke barnet denne gangen heller. Nok en gang formidler Fosse foreldrenes rolle i barns liv.

Hva betyr en forelder? Hva betyr en voksen? Stykket handler om en sønn som er på jakt etter en form for anerkjennelse som han kun får *ett* sted, og det faller ikke i hans favør. Gutten kom til Oslo for å besøke henne, for å få svar på spørsmål om identiteten og livet hans, og med et håp om en gjenopprettet relasjon til sin egen mor. Moren var ikke klar over hvilken rolle og betydning hun hadde i sønnens liv. Uansett om hun ikke hadde hatt kontakt med ham på lenge, hadde hun født ham. Sønnen klarte ikke å la være å gi dette sterke båndet en sjanse. Fosse har selv uttalt at stykket er en polemikk mot at abort liksom skal være så enkelt (Seiness, 2009:112).

3.1 Karakterene i *Mor og barn*

Mor

Moren i stykket er tydelig ei som fikk barn for tidlig, og som av bygdesamfunnets, religionens, foreldrenes og normenes press måtte bære fram dette barnet, som hun selv heller trolig ønsket å bytte ut med studier, karriere og selvvalgt framtid. Til tross for at hun valgte å bære fram dette barnet, så gjorde hun akkurat det. Hun flyttet til Oslo, og byttet livet som mor ut med karrierelivet. Inntrykket av moren er en blanding av bitterhet over sin egen mor og det religiøse livet omkring henne, hun snakker om likestilling og det virker som om hun er i et slags opprør mot moren sin. Hun snakker mye, strever etter å virke klok, søker respekt, diskuterer, er preget av nervøsitet.

Barnet

Barnet er morens sønn, som studerer litteratur og som tvilrådig oppsøker henne. Han har vokst opp og vært i utlandet siden sist de så hverandre. Han svarer kort, og har helt klart et anstrengt forhold til moren sin. Han er preget av en identitetskrise om det at han faktisk ikke var et ønsket barn, og oppsøker moren i et forsøk på å overdøve dette. I tillegg er han usikker og har en skrøpelig selvfølelse som har fått fotfeste i et idealisert bilde av mormoren sin og hennes sterke tro (Zern, 2005:40, 90).

3.2 Spenninger og følelser i *Mor og barn* (1996)

Hvordan framstiller Fosse spenningene og følelsene i *Mor og barn*? Ved å se nærmere på teksten har jeg også her funnet noen elementer som fremhever dette. Begge karakterenes handlinger og replikker avslører deres personlighet og tanker. Dialogen og kommunikasjonen mellom moren og sønnen er en eneste stor illustrasjon på deres relasjon til hverandre, og følelsene knyttet til den.

En falsk forhåpning

Moren tar imot sønnen med å presisere hvor kjekt det var å se ham igjen, at det var fint at han kom og at nå er de endelig sammen igjen. Sønnen virker glad og håpefull i begynnelsen, kanskje fordi han er lettet over at moren var glad for å se ham, og over at praten gikk så lett.

MORA

Du det var kjekt å sjå deg igjen
Det er så lenge sidan
Ja eg ser deg jo
nesten aldri
Guten er litt glad, litt brydd
Enten er det du som er borte
eller så er det eg
Vi er jo nesten aldri på den same staden
samtidig
Ho ler kort
Aldri nesten

(Fosse, 1999a:441)

Moren virker positivt overrasket over at sønnen kom. Men det er også en underliggende selvtrettferdighet i det hun sier, som om det sto på begge to. Hun skylder på at de sjeldent er på samme sted samtidig, og at de må bli flinkere til å treffes oftere. Utover mottakelsen sier hun også at sønnen sikkert har vært opptatt med sitt, med skolearbeid og eksamener. Hun blir hun mer anstrengt, usikker og ubekvem. Hun ler og snakker masse. Det er som om hun undergraver sønnens antagelige skuffelse og følelse av forlatthet. Mottakeren kan skimte den dårlige samvittigheten mellom linjene, men ordene hennes er selvtrettferdiggjørende og overfladiske. Det er klart at sønnen ikke bare tar kontakt uten videre, det at han i det hele tatt kommer er, et stort steg som han antagelig har tenkt på å gjøre over lang tid. Moren går rett på

sak, forteller om hennes eget liv for å bevisse at hun valgte det rette. Hun spør også etter hvordan det går i livet hans, men inntar på ingen måte morsrollen.

Maktens sentrum

Moren bor alene, og har valgt å reise fra barnet sitt og de enkle forholdene hun er oppvokst i på Vestlandet, til Oslo, hvor hun har en statlig stilling. Strevermentaliteten er sterk. Hun valgte verden, valgte karrieren, og dette står i kontrast til de mer svake framtidsplanene for sønnen, som ikke helt vet hva han skal arbeide med. Hun er karrierекvinne og byråkrat, og på lik linje med Ibsens dramatiske karakter, *Peer Gynt* (1867), snakker hun om sin oppstigning fra «dei djupe lag i folket» til «den verkelege makt». Moren kan i disse utsagnene minne om en kvinnelig Peer Gynt-karakter som rir på bukken inn i framtidslandet, mener teaterkritiker Leif Zern (Zern, 2005:55). Slik han har blitt en forretningsmann utfra ingenting, har hun, utfra ingenting, jobbet seg opp til en sentral stilling, oppover og oppover til den virkelige makt. Hun omtaler seg selv som en storartet mor, som har klart å komme seg fra «ingen plass» til maktens sentrum:

Frå fjord og fjell
og inn til maktas sentrum
eller i alle fall
nesten
inn til maktas sentrum

(Fosse, 1999a:461).

Denne geografiske metaforen for Vestlandet og Oslo, speiler den moderne samfunnsutviklingen fra nærhet til globalt nettverk. Og til å være et stykke av Jon Fosse forteller det svært mye om bakgrunnen og personenes stilling i samfunnet. Ord som Oslo og byråkrat skiller seg ut i Fosses dramatik, det er ikke hver gang han er så konkret i ordvalget. Zern mener at disse konkrete ordene blir brutale og svært tydelige i *Mor og barn*, med tanke på at slike opplysninger vanligvis mangler, og at setningene stort sett består av hverdagslige, allmenne, og ofte korte ord. Dramaet blir derfor mer konkret, og følelsen er både sosial og biologisk mellom barnet og moren. Morskapet er snudd opp ned, tenåringsopprøret kom noen år for sent og livet handler for henne om å realisere seg selv, med den naive Jesus-troa til hennes mor som grunnlag for oppgjøret. Alt hun ikke fikk lov til, for eksempel å danse, spille kort eller ha håret utslått, møter karrieren i revansj. Zern mener også karrieren er et emansipasjonsprosjekt – hun kaller seg ei kvinnesakskvinne og kan gjerne bli sjef. Stykket

kan leses som en variasjon over myten og bibelreferansen om den som «vinner hele verden, men taper sin sjel». Den kvinnelige Peer Gynt blir ensom, det er prisen hun må betale for sin individualisme. Hun er som et produkt av velferdssamfunnet, og er ved bristepunktet av de vurderingene som gjelder der (Zern, 2005:56-60). Måten hun snakker om makten og karrieren sin på, skaper en avstand mellom henne og sin egen sønn. Det er som om hun nedverdiger sønnens liv, og for så opphøyer sitt eget. Denne delen av samtalen illustrerer særdeles konkret at rollene er snudd på hodet. Og konsekvensen av mors valg er at sønnen gjør det motsatte.

Konkurransen

Samtalen mellom dem utvikler seg til en slags «konkurransen» om hvem som har livets rett. «Men eg skal jo uansett ta livet av meg» sier sønnen til moren sin. Litt lenger fram i samtalen sier moren:

Eg skulle ha tatt livet av meg
For lenge sidan
Eg kan godt ta livet av meg

(Fosse, 1999a:513).

Frem og tilbake går den ambivalente samtalen om at mora skulle tatt sitt liv, ville gitt sitt liv og om sønnen som har forstått at han ikke var ønsket, og som like godt kunne tatt sitt liv nå. Det oppstår en destruktiv stemning, og spenningen bygger seg opp mot vendepunktet. Det er som om de konkurrerer om å stille seg selv på samme plass og konflikten relativiseres mellom dem. Den røde tråden her er sønnens følelse av, og nå visshet om, å være uønsket. Han føler også på et svik. Og med hans tafatthet og morens påståelighet gir dem begge etter. Med ulik uttrykksmåte har de begge like lav selvfølelse og er begge like usikre. Kanskje begge søker en bekreftelse fra hverandre? Kanskje begge ønsker å vite at den andre vil at han eller hun skal leve? Det er som om de famler rundt og ikke kommer noen vei, som om de ikke når inn til hverandre. Det ligger for mye mellom dem, for mye fra fortiden, og for mange sterke følelser. Måten Fosse visualiserer deres relasjonen på gjennom korte replikker er påfallende. Man ser at begges behov og usikkerhet formuleres mellom linjene, og som utspiller seg i en rivaliserende dialog om hvem som skal leve.

Sønnen går

Gjennom samtalen mellom moren og sønnen spør hun flere ganger etter om hvorfor han kom til Oslo. For leserens del ligger dette i kortene gjennom hele samtalen. Kanskje for moren også, bare at hun ikke vil innrømme det? Eller kanskje hun er stolt, og ikke vil la sønnen tro at hun ønsket han der? Helt til slutt forteller han henne at han faktisk kom på å besøke henne:

MORA

[...]
Fortel meg
Kva skulle du egentleg i Oslo?

SONEN

svarar frå gangen
Eg skulle besøke deg

(Fosse, 1999a:527).

Dette mener jeg at er dramaets desiderte klimaks. «Eg skulle besøke deg». Setningen blir som en bekjennelse, et vendepunkt, en mur som rives ned og et skifte. Sønnen bryter med tonen som har vært mellom dem, svarer ærlig og skaper en atmosfære av verdighet og alvor i én setning. Replikken løfter hele samtalen til et høyere nivå, og det oppstår en ny dimensjon av modenhet. Men igjen, rollene er snudd opp ned. Sønnen er den voksne og den ansvarlige. Han har prøvd, fått svar, og kanskje gitt opp? Replikken er som et siste hjertesukk over en lengsel i livet som ikke kan fylles. Han forlater moren, trolig forlater han også relasjonen, og går videre.

Kapittel 4. Teaterstykket *Natta syng sine songar* (1997)

Natta syng sine songar (1997) er trolig Fosses mørkeste teaterstykke som er, i likhet med stykker som *Sonen og Namnet*, et familiedrama med den mellommenneskelige dialogen som fokus i handlingsforløpet.

Handlingen er klassisk lineær og foregår innenfor et døgn, hvor første akt er ettermiddagen og siste akt er tidlig om morgenen kl. 04:00. Handlingen er kronologisk, første akt handler om parets relasjoner til hverandre, og til foreldre og venner. Det unge paret har nettopp fått et lite barn. Mannen forsøker å skrive bok, men blir stadig refusert og ender med å isolere seg mer og mer. I store deler av stykket ligger han på sofaen og leser, han vil ikke gå ut, hverken handle eller hente posten. Den unge kvinnen framstilles som den handlende og den sterke, men hun holder ikke ut denne tilstanden de lever i, og fortæres av kjedsomhet. I begynnelsen av stykket kommer foreldrene hans på uanmeldt besøk og foreldre-barn-relasjonen blir problematisert i stykket. Videre i stykket fortsetter tilstanden, eller *krisen* paret er i. I slutten av hver akt går kvinnen ut den samme døren. Døren er som et språklig bilde på friheten, døren ut til håpet om et bedre liv. Kvinnen går ut en kveld, lyver for mannen sin og sier hun skal ut med ei venninne. Men det er en eldre mann som heter Baste som kjører henne hjem sent om kvelden. Det hele avsluttes dramatisk i fjerde akt hvor den unge mannen skyter seg selv. Da kan man på en måte si at det kvinnen som blir igjen alene og at den unge mannen er den handlende. Han går ikke ut utgangsdøren, men inn i et annet rom, hvor han begår selvmord. Selvmord på en slik måte, altså utenfor scenerommet, har en lang tradisjon i dramahistorien. Shakespeares karakterer tar livet av seg både i scenerommet og utenfor. Og ikke minst er det verdt å nevne noen av Ibsens mange selvmord. Hedda Gabler skyter seg selv i bakværelset, Hedvig skyter seg selv på loftet. Fosse har også med selvmord i flere av sine dramaer, for eksempel i *Dødsvariasjonar* (2007), *Ein sommars dag* (1998) og *Eg er vinden* (2008). Selvmordet i *Natta syng sine songar* skjer som sagt utenfor scenen, og har en vel så virkningsfull effekt som hvis det hadde skjedd på selve scenen. Man hører skuddet fra et annet rom, og får innblikk i de andre, gjenværende personenes reaksjoner. Det skapes en usikkerhet om hva som har skjedd, Baste spekulerer, fram til den unge kvinna sier: «Det er berre litt igjen av hovudet hans» (Fosse, 1999a:742).

Med sitt minimalistiske språk, med sin stutte verbalitet på overflaten, og dybde av følelser og ladede situasjoner som er underliggende, skaper Fosse et bilde av et hverdagsliv.

Hans Rossiné mener stykket også har en sammenheng med Ibsens *Et dukkehjem* (1879). En ung mann og ei ung kvinne i et nittitalls dukkehjem hvor fraværet av «det vidunderlige» er stort. Han trekker inn en nattlig gjest og et trekantforhold som minner om *Fruen fra havet* (1888), og avslutter med et skudd i bakrommet, lik, som sagt, en Hedda Gablers måte å sette punktum på (Rossiné, 1997). Hvordan framstiller Fosse spenningene, følelsene og kommunikasjonen mellom paret i *Natta syng sine songar*? Og ikke minst, hvordan formidler han denne tematikken i forhold til foreldrene?

4.1 Karakterene i *Natta syng sine songar*

Teaterstykket består av karakterene «Den unge kvinna», «Den unge mannen», «Faren», «Mora» og «Baste». Baste er knyttet til stykkets siste del, mannen som den unge kvinnen er utro med.

Det unge paret

Den unge mannen og den unge kvinnen er to komplekse personligheter, og de to har akkurat fått et barn sammen. De befinner seg midt oppi en krise i livet. Mannen er likegyldig, lat og oppfører seg følelsesløst, samtidig som det er antydninger til at han har sosial angst. Kvinnen er på bristepunktet, desperat etter livstegn i ekteskapet. Fraværet av handling gjør dem til to avventende, ensomme og triste personer som ikke evner å løse problemet mellom dem. De synes også det er vanskelig å forholde seg til foreldrene deres. De kommer sjeldent, og når de først kommer er det på snarvisitt med høye krav, gjerne utover avtalen som er gjort.

Ettersom det kommer fram at kvinnen har løyet for mannen og hatt et forhold med en annen, en mann ved navn Baste, over lengre tid, forstår man hvor dårlig det faktisk står til med ekteskapet deres. Det oppstår et melodramatisk trekantforhold som ender med et skudd i bakrommet.

Foreldrene

Jeg opplever at foreldrene til den unge mannen sender ut blandede signaler. På den ene siden virker det som om de er redde for å være til bry, være i veien, være for lenge på besøk og ikke bli likt. På den andre siden merker man at de mener noe underliggende. Opplever de at de har mistet sin sønn til den unge kvinnen? De kjenner kanskje på en sorg, en sjalusi eller en

bitterhet over det? Fordi han flyttet til byen med henne, istedenfor å være nær dem? Og at hun har tatt deres plass og at de har mistet kontroll? De forholder seg lite til henne. De kommer på besøk til dem tidligere enn planlagt. Kanskje de gjør det for å «ta henne på fersken» eller for å overdøve deres egen usikkerhet ved å skape en usikkerhet hos dem?

De er distanserte, fra en annen generasjon, redde for nærhet og gir lite av seg selv. De møter sitt eget barn med et håndtrykk og unngår å se hverandre inn i øynene.

4.2 Spenninger og følelser i *Natta syng sine songar* (1997)

Uanmeldt besøk – en demonstrasjon?

I flere av Fosses stykker som handler om familierelaterte problemer, dukker barn opp på uanmeldt besøk til foreldrene, eller foreldrene på uanmeldt besøk til barna. Det skjer alltid over store avstander i tid og rom, og over et oppbrudd av uro i rommet som lå øde og folketomt. I dette tilfelle dukker den unge mannens foreldre opp på besøk, tidligere enn planlagt. Det er et speilbilde over generasjonsgrensene som oppstår når barna kommer hjem til foreldrene, og foreldrene som senere i livet besøker barna sine for å se på barnebarna (Zern, 2005:52, 54).

Det ringer på døra midt i en samtale mellom den unge kvinnen og mannen. Hun krangler, og han er likegyldig. De krangler om foreldrene, om alt hun må gjøre, og om at det må være rent i huset og mat på bordet til de kommer. Og at det kan så klart hun fikse. Det virker som om hun ikke kommer noen vei og ønsker å gi opp. De blir forvirra over at de kommer så tidlig. Hun sier sånn som «Kjem dei alt no» og «Dei skulle jo komme seinare». Hun åpner for dem, og de kommer inn i rommet. Faren og sønnen håndhilser på hverandre, men ser ikke på hverandre. Faren sier god dag og gratulerer dem med barnet. Mora kommer inn like etterpå.

MORA

Nei der har vi deg
der har vi deg
*Ho strekker fram handa, går mot den unge mannen, som
går mot mora, dei handlehelsar, ho blir ståande og holde han-
da hans*
Og så må eg få gratulere så mykje
med den vesle
Ho ser mot den unge kvinna, slepper handa hans
Nei dette var kjekt
Dette var veldig kjekt
Endeleg skal vi få sjå barnebarnet vårt
Dette har eg

ser mot faren
ja vi
venta på lenge
har vi ikkje

FAREN

drar liksom på det
Ja

MORA

bestemt
Ja det har vi
Mot den unge kvinna
Men kvar er barnet

DEN UNGE KVINNA

Han søv
Ligg inn på soverommet

MORA

Åh

Men eg må få sjå han
no med det same
*Den unge kvinna nikkar. Faren ser litt fortvila rundt seg,
veit liksom ikkje heilt kvar han skal gjere av seg, blir stå-
ande*

DEN UNGE MANNEN

mot faren
Du må berre setje deg ned

FAREN

Jo takk
[...]

(Fosse, 1999a:640-641).

Situasjonen med ankomsten har en ansent stemning. Man merker spenningene som finnes mellom moren og den unge kvinna, mellom foreldrene, mellom foreldrene og sønnen. Moren og den unge kvinnen har en isfront imellom seg. Ingen av foreldrene hans hilser på eller henvender seg til henne, men ser bestemt på henne og sier at de har ventet lenge på dette. Kvinnen føler seg ikke likt eller akseptert av dem, noe hun trolig ikke er heller. Noe må ligge mellom dem her. Kanskje er det foreldrene som ikke opplever å være gode nok selv, og så velger de å reagere slik mot henne. Foreldrene representerer på den andre siden det reserverte ved den unge mannen hun er sammen med. Som leser ser man hvor han har det fra. De håndhilser og snakker overfladisk tørrprat med hverandre, mens kvinnen blir mer og mer

frustrert over dette. Faren vet ikke en gang hvordan han skal oppføre seg, han blir for eksempel ikke med inn på rommet hvor det nyfødte barnet ligger, for å se det. Sønnen observerer det, og liksom gjenkjenner seg selv og ber ham sette seg.

Det at de dukker opp tidligere enn avtalt og skylder på at de hadde et ærend er påfallende. Med tanke på at foreldrene ikke «liker» svigerdattera, oppleves dette som en demonstrasjon mot hennes rolle i hjemmet med deres sønn. Og følelsen av mislykkethet oppstår hos henne. De gir henne ikke mulighet til å være forberedt på besøk, vise seg selv fra en god side, vise at hun mestrer rollen som kone og mor. Istedenfor møter hun henne med kalde, bestemte blikk og med å demonstrere med å nesten bare henvende seg til sønnen. De entrer huset som ikke er stelt i stand for besøk, noe den unge kvinna var opptatt av at det skulle være før de kom.

Foreldre-barn-relasjonen

Videre, mens mora er inne for å se på barnebarnet sitt, har faren og sønnen en samtale. De spør om det er noe nytt, faren spør om han har arbeid, om de klarer seg, de snakker om boligprisene, og om at de kom til byen for at de hadde et ærend å gjøre. Faren sier flere ganger at de bare var innom og at de ikke skulle bli lenge. Samtalen er preget av distanse, de er redde for nærhet og det er en overfladisk stemning i rommet. Men likevel er den preget av omsorg og en søken etter en forsikring om at sønnen har det greit. I tillegg til morens demonstrasjon mot svigerdatteren, virker det også som om de er redde for å være til bry. Faren unnskylder nærmest at de er der, og de skylder på praktiske ting som ærend og busstider.

FAREN

[...]

Nei vi tenkte berre vi skulle stikke innom i døra

vi

når vi no først var i byen

ja

DEN UNGE MANNEN

Ja kan skjøne det

Kort pause

FAREN

Vi blir ikkje lenge
skulle berre sjå innom

(Fosse, 1999a:645, 646).

Fosse fremstiller det universelle temaet omkring at barn flytter ut, starter egen familie, samtidig som generasjonene forblir fremmede for hverandre. Ensomheten er påtrengende i samværet generasjonene imellom. De snakker forbi hverandre, når ikke inn hos hverandre. Bare det faktum at faren håndhilser på sin egen sønn etter at han har fått barn er påfallende. De utveksler kun klisjéaktig «tørrprat». Den unge kvinnen beskriver dem begge som tafatte og udugelige. Hun liker ikke mennenes udugelighet, samtidig som hun har angst for å ikke duge overfor foreldrene hans. Gapet mellom generasjonene gjør at handlingen ikke kommer noen vei. Kommunikasjonen består av repetisjoner, høflighetsfraser og små misforståelser. Den mellommenneskelige dialogen kollapser mellom dem fordi de er handlingslammede og fordi ingen driver samtalen videre. Dialogene er mer som parallelle monologer fordi de ikke når inn til hverandre og handlingen i dramastykket sitter fast i en stillstand. Dette fortsetter i samtale mellom mannen og kvinnen også, som får sitt antiklimaks når mannen tar sitt eget liv. Det kommer helt uventet, umotivert og fremstår ikke som en nødvendig del av handlingens gang (Bergesen, 2008:32, 33).

Vil ikke være til bry

Mannen og kvinnen diskuterer fram og tilbake med hverandre om foreldrene. Kvinnen er oppgitt over alt som må gjøres og som hun står alene om. Hun er frustrert over at ingen vil komme på besøk lenger og frustrert over svigerforeldrene som sikkert ikke bryr seg om det lille barnet deres en gang. Den unge mannen forsøker, på tross av sin tiltaksløshet, å forsvare dem. Han mener at hun må jo forstå at det er klart de vil se barnebarnet sitt. Han forsvarer også seg selv ved å si at det ikke er *han* som har bedt dem på besøk, og ved å si at de er redde for å være til bry. Det virker som om han tenker at dette er grunnen til at det er vanskelig mellom dem:

DEN UNGE KVINNA

[...]

Skulle ikkje tru
at dei brydde seg om han
Dei kunne no ha komme før
Ja det meiner eg verkeleg
Den unge mannen ser ned. Pause

DEN UNGE MANNEN

Dei vil berre ikkje vere
til bry

(Fosse, 1999a:634).

Etter at foreldrene har vært på besøk hos dem, diskuterer den unge mannen og kvinnen fram og tilbake om foreldrene hans. Kvinnen opplever at de ikke likte ungen, siden de ikke liker henne. Hun virker skuffet, og samtidig som hun ønsker å framstå likegyldig, er hun trolig usikker og lei seg for at hun ikke opplever aksept hos dem. Hun har tross alt blitt mor for første gang, og de ville knapt se ungen deres. De kom tidligere enn planlagt, så hun ikke fikk mulighet til å stille i stand noe heller. Mannen på den andre siden, forsvarer dem.

DEN UNGE KVINNA

[...]

Men dei foreldra dine

Dei er jo

ho bryt seg av, ristar på hovudet medan ho sminkar seg

Tenk å komme slik

og så gå med det same

Eg er sikker på at dei

ikkje likte ungen

Kort pause

Det er nok fordi dei ikkje liker meg

at dei ikkje liker ungen

Dei har aldri likt meg

Det var jo så vidt far din gadd å sjå på ungen

DEN UNGE MANNEN

Det er ikkje slik

DEN UNGE KVINNA

Nei vel

Men korleis er det då

Far din brydde seg jo ikkje

gadd så vidt å sjå på ungen

DEN UNGE MANNEN

Han er berre sjenert

vil ikkje vere til bry

(Fosse, 1999a:669).

Det virker som om det er vanskelig for mannen at kvinnen reagerer som hun gjør og sier det hun sier. Istedenfor å forsvare henne og hans nye familie, forsvarer han foreldrene sine.

Lojaliteten ligger fortsatt hos dem, fordi det er dem han identifiserer seg med, dem han forstår, og det er de som forstår ham. Besøket fra foreldrene blir et bevis på mannens umulighet. Han ser noe i dem som hun ikke ser, og kjenner behov for å dempe anklagene hennes mot dem ved å forklare deres frykt for å være til bry og deres sjenanse. Kanskje det går på stoltheten hans? Han blir kanskje personlig fornærmet? Foreldrebånd er sterke og en stor del av identiteten.

Motstridende lengsler

Natta syng sine songar er et dramastykke som setter søkelys mot muligheten, eller umuligheten, ved å eksistere i menneskelige forhold.

Eg liker ikkje at noko skjer
Alt skal helst vere roleg
og berre det vante
det ein kjenner til
skal skje
Men så skjer jo alltid noko uvanleg

(Fosse, 1999a:733).

Det er to motstridende lengsler hos kvinnen – Hun kjenner på en trang til å bryte samlivet med den unge mannen, men har også et dypt ønske om å holde ut. Det hele utspilles i forsøk på å forlate ham. Hun vil gå ut døren, som er bildet på friheten, hun vil forlate sin mann. Replikkene hennes overfor mannen endrer seg gjennom stykket. I begynnelsen trøster hun ham med å si at det vil gå bra, blant annet i forhold til boka han har sendt inn til et forlag. Men senere i stykket omdannes replikkene til en destruktiv kritikk mot tafattheten hans. Hun påpeker at han ikke gjør noe, at han ikke bidrar og han bare ligger på sofaen. Hun drar inn et nytt element, venninnen Marte, som hun sier skal komme innom senere. Dette er som en trussel mot mannen, som ikke ønsker oppbrudd i det trygge. Likevel går hun før Marte har kommet inn i huset. Om Marte faktisk kom vet vi ikke, særlig fordi det samme skjer senere i stykket, og da er det Baste hun drar ut for å tilbringe tid sammen med. Hun truer sin mann og finner en unnskyldning for å gå. Den tredje akten er preget av sjalusi og selvforsvar. Mannen tar initiativ til å prate, men blir avvist av kvinnen. Han forsøker å konfrontere henne om at hun ikke var sammen med Marte, men en annen. Men kvinnen går til motangrep og konfronterer ham tilbake med alt som ikke fungerer i forholdet deres på grunn av ham. Samtalen utvikler seg deretter i en retning hvor et lite håp oppstår fordi de har et langt forhold bak seg. Dette blir som et argument for å holde sammen. Det oppstår en trygghet og en nærhet

for et øyeblikk. Mannen åpner seg og forteller at han har blitt refusert av flere forlag. Men da reagerer kvinnen hverken med medlidenhet, forståelse eller interesse, de krangler igjen og hun innrømmer at hun har vært sammen med en annen. Hun forlater hjemmet igjen og en berettiget tematisk sjalusi etableres hos mannen i stykket. Gjennom dramastykket gir hun opp på mannen sin, og det ender med at hun skal flytte til Baste. Dette resulterer i at mannen kommer henne i forkjøpet og melder seg ut av forholdet ved å skyte seg selv.

Kapittel 5. Teaterstykket *Nokon kjem til å komme* (1992)

Dramaet *Nokon kjem til å komme* (1992) ble første gang satt opp i 1996. Dette er Fosses første skuespill. Stykket handler om et ektepar som kjøper seg et hus ved sjøen. De ønsker å bo «åleine i kvarandre», men den «tosame einsemda» de lever i, utfordres når husets tidligere eier involverer seg i livene deres.

Dette dramastykket handler om relasjoner mellom par og nære familiemedlemmer, men det skiller seg ut fra stykkene ovenfor, med tanke på at det ikke har en så tydelig tematikk omkring familierelasjoner mellom barn og foreldrene deres. Her illustrerer Fosse spenningene mellom den yngre generasjonen og den voksne generasjonen, og mellom relasjonen mellom en mann og ei kvinne. Dramastykket tar opp følelsene og konfliktene som oppstår i forholdet mellom mennesker som står hverandre nær, følelser som sjalusi, svik og ensomhet. Denne tematikken har hatt, og har, en dominerende trend fra nittitallet til vår tid. Avstand, kommunikasjonsproblemer og ensomhet går igjen i dette stykket også, noe som er karakteristisk for Jon Fosses dramaer (Nyhus, Solbakken og Federl, 2013).

Stykket gir inntrykk av mennesker som er på flukt fra menneskeheten, hvor en mann og ei kvinne søker tilflukt i et øde og nedslitt hus ved havet. De reiser hit for å være alene med hverandre, eller «åleine i kvarandre». Men ikke lenge etter at de har flyttet inn, og etter sterk tvil på at de faktisk får være alene, får de besøk fra en nabo. Det er ikke en tilfeldig nabo, men han som har solgt huset til dem. Det oppstår en konflikt rundt denne unge mannen, selv om det er en underliggende konflikt mellom paret også, som tydeliggjøres gjennom stykket. Mannen som opprinnelig eide huset blir utgangspunktet for en konflikt av sjalusi mellom paret (Zern, 2005:25, 26).

Fosses dramatik har, som tidligere nevnt, flere likhetstrekk med Ibsens dramatik. *Nokon kjem til å komme* har noen sterke likhetstrekk. Fosse bruker ikke den samme retrospeksjonsteknikken som Ibsen, med tanke på at naboen som kommer på besøk er ny for paret, det er ikke en gammel kjenning. En person fra fortiden trenger seg ikke på, slik som hos Ibsen, men likevel kan han symbolisere fortiden med tanke på at huset er barndomshjemmet hans, *husets fortid*. Han blir også et symbol på noe fra parets fortid, han representerer noe fra fortiden som de forsøker å flykte fra. Andre likhetstrekk er at det er et nytt hus, naboen som sniker seg inn i forholdets idyll i hjemmet, nærværet i det syke eller dødende, og naboen som type, med skryting, drikking, flørting og hans forbindelse til mora. Disse elementene inngår

også hos Kammerherre Alving i Ibsens *Gengangere* (1881). Naboen som sniker seg inn i idyllen forekommer også i Ibsens *Et dukkehjem* (1879), og det nye huset og nærværet av det døde og naboen som type, som Eilert Løvborg, spiller også en rolle i *Hedda Gabler* (1890). Fosse blir ofte sammenlignet med Samuel Beckett – meningsløshetens forfatter. Tanken om meningsløsheten og meningen lenes opp mot hverandre og går gjennom det Fosse skriver. Fosse lar nemlig, i likhet med Ibsen, meningen vokse ut av det meningsløse. Derfor blir han regnet som en av de som baner vei innenfor forståelsen av det ubevisste (Andersen, 2004:18, 23).

5.1 Karakterene i *Nokon kjem til å komme*

Vi får ikke vite noen navn i stykket, kun han, hun og mannen. Det er et minimalistisk oppsett. «Han», mannen i stykket er i femtiårsalderen. Han er fyldig med grått langt hår, flakkende øyne og langsomme bevegelser. Han virker kontrollerende og som om han lider av sjalusi. I øyeblikket han føler seg truet er det som om det skjer et skifte i personligheten hans. Han legger seg for eksempel på divanen med ansiktet mot veggen når naboen kommer på besøk. Istedenfor å snakke med ham sammen med kona, forsøker han heller å gi henne dårlig samvittighet etter at han har gått. «Ho», kvinnen i stykket er rundt tretti år, ganske høy og kraftig, med halvlangt hår, store øyne og barnslige gester. Det må være en underliggende konflikt mellom dem, ettersom at de faktisk flyttet til dette stedet. Det virker som et forsøk på å redde forholdet, fri fra alt og alle som kan true det og komme mellom dem. Kanskje det har vært et tillitsbrudd mellom dem? «Mannen», eller naboen, i stykket er påtrengende i forholdet. Det tar tid før han drar, og han kommer på uventet besøk. Det virker som om han forsøker å utfordre forholdet ved måten han forholder seg til kvinnen på. Han gir henne telefonnummeret og sier at hun kommer til å ringe ham (Fosse, 1996:9). Naboen har noen tydelige likehetstrekk med Ibsens *Peer Gynt* (1867). Forholdet han ser ut til å ha til alkohol, skryt, hans mor og forførelse gav meg disse assosiasjonene.

5.2 Spenninger og følelser i *Nokon kjem til å komme* (1992)

Stykket er full av en underliggende grunnleggende spenning mellom mannen og kvinnen, og dette kommer til uttrykk i større grad når naboen som solgte dem huset dukker opp. Det virker som om mannen og kvinnen veksler mellom å ha behov for bekreftelse på grunn av at de er

bekymret for forholdet.

En underliggende rastløs uro

Fosse blir ofte omtalt som en dramatiker som beskriver *stillheten*. Personene avstår kanskje fra å handle eller si noe, de sitter kanskje bare der og tiden går sent. Men på den andre siden er denne stillheten full av en slags rastløs uro. Hver pause lever på sin motsetning. Kvinnen og mannen i *Nokon kjem til å komme* har knapt flyttet inn i det nye huset, borte fra folk, før man merker den underliggende konflikten. De snakker intenst om tiden de nå skal ha for seg selv, hvilen de har sammen og at de kun kan høre og se havet. Men selv om de snakker om dette, fyller de stillheten med urolige dialoger. (Zern, 2005:36). Denne spenningen dominerer stykket. Det er som om dialogen om det fine de skal ha sammen blir et forsøk på å overbevise dem selv. Og etter hvert når sjalusien kommer inn i bildet, og vissheten om dette rokkes ved, blir den en form for markering av at det de to har sammen er urokkelig.

HO

No er vi komne til huset vårt
Til huset vårt
der skal vi vere saman
Du og eg åleine
til huset
der du og eg skal vere
åleine saman
Langt borte får dei andre
Huset der vi skal vere saman
åleine
i kverandre

(Fosse, 1999a:12).

Store deler av stykkets begynnelse handler om en proklamasjon av hvordan de skal ha det i den nye tilværelsen. Kvinnen føler på seg at noen skal komme, mens mannen oppfordrer henne til å ikke bekymre seg for det. Det er som om hun overdøver disse tankene med denne proklamasjonen. Og mannen bekrefter den. Dette paret har trolig vært gjennom noe før de kommer til det nye huset, en underliggende konflikt i parrelasjonen må ha gjort at de endte opp her. Det er trolig alltid utfordrende å forholde seg til andre, derfor har de søkt tilflukt og stillhet til å være alene i det øde huset ved havet. Men stillheten avbrytes. Ikke bare ved at mannen som solgte dem huset kommer inn i handlingen, men at denne hendelsen vekker opp igjen parets grunnleggende problem i forholdet. Det at de flytter til et nytt sted er et tegn på en søken etter noe nytt i Fosses dramatik, dette forekommer i flere av stykkene hans. Det

mulige er alltid mer virkelig enn det faktiske. Paret har brutt opp og flyttet til et nytt sted som forhåpentligvis kan gi dem noe eller fylle behovet som det gamle ikke gav dem.

Symbiosen

Hadle Oftedal Andersen benytter seg av ordet *symbiose* når han omtaler relasjonen mellom mannen og kvinnen. Paret er nærmest symbiotiske i måten de er sammen på. (Andersen, 2004:19). I utdraget nedenfor, og ovenfor, ser vi hvordan de tenker om det som ligger foran, hvordan de står sammen om dette. De virker som om at de sammenvevd, at de er ett.

Framtidsdrømmen, visjonen for parforholdet, håpet om den nye tilværelsen som ligger foran underbygger denne symbiosen.

HO
muntert
No er vi snart i huset vår

HAN
Huset vårt

HO
Eit gammalt vakkert hus
Langt borte frå andre hus
og frå andre folk

HAN
Du og eg åleine

HO
Ikkje berre åleine
men åleine saman

(Fosse, 1999a:11, 12).

Etter hvert som de ankommer huset, og de lange poetiske symbiotiske monologene endrer seg til mer dialoger, forstår man at det de sier til hverandre i begynnelsen er ønsketenkning, og kanskje en slags proklamasjon og rettferdiggjørelse for forholdet.

Noen vil alltid komme

HAN
Vi kjem aldri til å få vere i lag
Og du visste jo

at nokon måtte komme
Det bankar igjen på

(Fosse, 1999a:50-51).

Som nevnt innledningsvis i kapittelet, er det alltid noen som kommer i Ibsens samtidsdramaer. Og personen som kommer ødelegger det ideale hjemmet. Dette er det store skiftet i dramaene. Hos Ibsen kommer det folk fra fortiden, men hos Fosse er personen ny for paret. Mannen er likevel et symbol på noe som har hendt i parets fortid, og ikke minst i husets fortid. I *Nokon kjem til å komme* bytter paret roller når mannen kommer på besøk. Mannen blir bekymret for at de ikke får vært alene, mens kvinna finner mer roen for å være her i huset de har kjøpt. Det er som om bekymringen til kvinna om at noen kommer til å komme, blir til en drøm som går i oppfyllelse. Mannen som kommer blir selve utgangspunktet for resten av skuespillets handlingsforløp. Huset er det poetiske bildet på symbiosen mellom mannen og kvinna, selve håpet. Men dette huset tilhører mannens fortid, det er barndomshjemmet hans. Og i dette huset har mora hans bodd, og bestemora dødd. Så huset er ikke bare knyttet til parets symbiose, men til den eldste symbiosen, morsforbindelsen, og derfor til den eldste sjalusien, ødipuskomplekset. Det oppstår en kollisjon mellom idealitet, ubevissthet og omgivelsene. Noen vil alltid komme, man kan ikke flytte til et nyt hus for å forhindre dette.

Sykelig sjalusi?

Man blir introdusert for en sykelig sjalusi hos mannen i parforholdet etter at naboen kommer inn i bildet. Det er som om disse antydningene kommer til overflaten. Noe har trolig hendt i fortiden som gjør at disse følelsene og spenningene oppstår så fort som de gjør. Men man forstår at denne sjalusien er et grunnleggende problem i parforholdet. Er det derfor de har flyktet fra omverdenen? For å være alene? Alle andre mennesker truer symbiosen og sjalusien blomstrer opp igjen. Men det er ikke alltid slik at kun det ytre truer symbiosen. Det er noe i det indre også. Kommer det noen og ødelegger harmonien? Eller kommer det noen og utløser den indre konflikten?

VI

Ho går inn i stova. Han ligg på divanen, framleis med ansiktet mot veggen og med knea inn mot veggen i ein spiss. Ho går og set seg ned på kanten av divanen. Han held berre fram med å ligge og sjå mot veggen. Lang pause.

HO

roleg
No er han gått

(Fosse, 1999a:79).

Etter at naboen har vært på besøk går kvinna inn til mannen som ligger på divanen i stua. Han snakket ikke med naboen når han var på besøk, men reagerte med isolasjon. Han la seg på divanen med ansiktet mot veggen og lyttet til samtalen mellom kvinna og naboen. Divanen kan tolkes som et språklig bilde på Freuds psykoanalyse, hvor den som analyseres ligger og deler sine tanker, og analytikerens er utenfor hans synsfelt. Kvinna forsøker å møte mannen med en mild og beroligende tone, mens mannen spør sarkastisk om hun er fornøyd nå, og om når hun skal ringe naboen som etterlot seg telefonnummeret. At han ligger på divanen gir ham nærmest lov til å si hva som helst. Divanen blir også som et bilde på mannens psykiske lidelse, hans sykelige sjalusi, som gjør at det skjer et skifte i personligheten, en lammelse i handlingene og bitterhet i språket hans.

En ny start – et gammelt liv

Paret søker tilflukt på et nytt sted. De kjøper det gamle huset ved havet.

Eit gammelt vakkert hus
Langt borte frå andre hus
og frå andre folk

(Fosse, 1999a:11).

Men likevel er ikke dette huset nytt sted og en ny start, slik de håpet på. Det er et gammelt hus etterlatt slik det var sist noen levde der. De har flyktet fra hverdagen, naboen og rutine som grenser til det deprimerende. Når de ankommer det nye huset, venter de lenge med å gå inn i det. De har endelig ankommet redningsskøyta for relasjonen mellom dem. Her skal de vernes mot alt som kan true og ødelegge fellesskapet mellom dem. Men de blir utenfor en stund for å utsette dette avgjørende øyeblikket. Selv om de er optimistiske i begynnelsen, særlig kvinna, stopper de opp når de skal gå inn, og blir fylt av en frykt og følelser av noe vondt og ubehagelig. Denne stemningen og disse spenningene blir værende i huset, brer seg over forholdet og forgifter relasjonen mer. Naboen er fortsatt utenfor, og konflikten han har skapt mellom paret følger med dem inn i huset.

Huset er fullt av gamle ting, gamle møbler – andres ting, andres møbler. Trepanelet på veggene er gulnet, det henger bilder på veggene, ei potte med gammelt urin står på gulvet, senga er uoppredd og det lukter inngrodd og gammelt. Men dette med bildene på veggene

gjenoppliver nok en gang sjalusien og konflikten i forholdet. Det henger et bilde av ei kvinne, trolig hun som bodde der tidligere.

HO

[...]
Ho må ha vore vakker

HAN

litt oppgitt
Og no står han sikkert utanfor døra
Han kjem til å banke på døra
Fortvila
Og kvifor sa du ikkje før
at nokon måtte komme
Ho snur seg mot han

HO

Han kan jo berre stå der
Han ser ned

HAN

Du synest vel
at han òg er vakker
Han likna vel på bestemora slik

(Fosse, 1999a:55).

Portrettet av denne kvinnen, et brudebilde av henne og et konfirmasjonsbilde som trolig må være av naboen, skaper en ny dimensjon av konflikten. Bare at kvinnen sa at portrettet av denne kvinnen var vakker, tenker mannen at hun synes det samme om naboen.

Alle disse bildene, i tillegg til disse andre elementene som skaper stemningen i huset, illustrere et annet liv. Og huset, symbolet på symbiosen, blir et symbol på en fortid. Ikke parets fortid, men noen fremmedes fortid, som likevel truer symbiosen og hersker over nåtiden.

Kapittel 6. *Og aldri skal vi skiljast* (1993)

Og aldri skal vi skiljast er skrevet i 1993, og er også en del av samlingen *Teaterstykke 1*.

Dette stykket er Fosses først offentliggjorte skuespill i bokform. Det er bygget opp av en unik gjentakelsespoesi omkring temaer som savn, identitet og brudd i samlivets sterke bånd.

Venting er også et gjennomgående tema, eller en gjennomgående tilstand. Og nettopp *tilstanden* er en nøkkel i tolkningen av dette stykket.

Teaterstykket kan skildre parforholdet til mannen og kvinnen fra *Nokon kjem til å komme*, hvor handlingsforløpet foregår etter at de har gått fra hverandre. Tittelen, *Og aldri skal vi skiljast*, er som et ekko av noe de ville sagt til hverandre flere ganger, men som viser seg å være til ingen nytte. Tittelen blir ikke sagt av noen i stykket, men den fungerer som en form for ønsket proklamasjon over forholdet, slik som det også forekommer mye av i *Nokon kjem til å komme*. Stykket har også et lyrisk preg over seg. Men det som er særegent med dette, er at det grenser mellom om drøm og virkelighet, mellom en psykisk tilstand og realiteten. Man må tolke stykket ut fra tilstanden, ikke handlingen. Dette er typisk for Fosse.

I likhet med *Nokon kjem til å komme*, utspiller teaterstykket seg borte fra menneskeheten og omverdenen. Handlingen går ut på at ei kvinne går omkring i hjemmet og venter på at «han» skal komme hjem. Hun dekker på til ham og snakker til ham. Det virker som hun delvis har gitt opp troen på at han faktisk vil komme. Mannen har trolig forlatt henne. Han kommer plutselig hjem og begynner å fortelle om dagen sin, og man tror først at dette er et innblikk i et slags hverdagsliv, hvor mannen kommer hjem fra arbeid. Men etter kort tid forstår man at de snakker til hverandre over en bunnløs avstand av tid og rom, uten referanser til omverdenen, og man lurer på om de er gifte, skilte, hvordan relasjonen er mellom dem. Mannen har med seg ei ung kvinne hjem. Han tar henne likevel ikke med dit hvor kvinnen er, men dette fungerer som et bilde på noe som skjer mellom han og henne.

Jeg opplever at dette teaterstykke inviterer til mer ettertanke enn de andre jeg har sett på. Stykket har en særegen fortellestemme ved at det blir framstilt på denne unike og virkningsfulle måten. Møtene mellom personene er på et plan mellom drøm og virkelighet, og man vet ikke hva som faktisk er realiteten og hva som er fra menneskenes indre. Så enkelt og hverdagslig, men likevel så intenst og sårt. *Og aldri skal vi skiljast* gir undersøkelsen et større perspektiv, og utdyper relasjonstematikken min. Fosse skriver ikke en typisk handling, men

en bestemt tilstand av et intenst menneskelig nærvær – en sammenveving av tid, rom, virkelighet og minner.

6.1 Karakterene i *Og aldri skal vi skiljast*

Dette stykket består også av få navnløse personer, «Han», «Ho» og «Jenta», slik som de første stykkene til Fosse gjør. Etter hvert har de utviklet seg til familier eller flere personer som har relasjoner, bånd eller avhengighet overfor hverandre. Man kan ikke tolke fullstendig hvordan de er, ettersom dette stykket har tilstanden mer i fokus, enn selv handlingen.

Ho

«Ho» er hovedpersonen i stykket. Hun er omtrent førti år. Hun venter på ham, mannen som hun elsker og som har elsket henne. Han finnes ikke lenger i livet hennes, men hun forsøker å skape en tilværelse uten han som hun kan klare å overleve. Han er fortsatt en stor del av livet og identiteten hennes. Hun er forlatt, og fastlåst i rommet, ventingen og språket. Kvinnen forsøker å bygge seg selv opp igjen ved selvbekreftende ord og med å si til seg selv at hun har en sammenheng. Alt dette skildres i et slags drømme- eller tankeunivers hos kvinnen.

Han

«Han», mannen, er i omtrent samme alder som kvinnen. Han representerer en resignasjon i forhold til Ho, og en desperasjon i forhold til Jenta. Han har på seg slåbrok og er våt og bustete i håret. Mannen som tidligere elsket kvinnen, har gått videre og blitt sammen med Jenta. Replikkene hans i stykket forteller at han er sliten og trett. Han sier også at hun ikke skal gå. Replikkene hans er de mest uklare i forhold til tolkning av stykket, de er både rettet mot kvinnens følelser og jenta som han har gått inn i et nytt forhold med.

Jenta

Mannen har gått inn i et nytt forhold med jenta. Forholdet mellom dem illustrerer at mannen har gått videre. Jenta representerer det nye, ei som har tatt kvinnens plass, og er kvinnens rival. Likevel virker hun like ustabil i personligheten som kvinnen, replikkene hennes er

preget av et avhengighetsforhold til mannen. Hun er nølende og usikker på om hun kan ha den plassen og rollen hun har i forhold til mannen og hjemmet hans.

6.2 Spenninger og følelser i *Og aldri skal vi skiljast*

Sjalusimotivet står sentralt og gir skuespillet grunnleggende spenninger og følelser. Samtalen mellom Han og Ho er som tilbakeblikk fra deres forhold, men Jenta har tatt kvinnens plass. Hun har mistet fotfeste, mål og mening, og Fosse gir leseren et innblikk i hennes ensomhet og identitetskrise.

Identitetskrise

Hovedtematikken i *Og aldri skal vi skiljast* mener jeg er kvinnens identitetskrise. Hun har vært i et parforhold og i et hjem over lang tid. Denne perioden av livet ble definisjonen på hvem hun var, på hennes identitet. Hun var hans, mannen og kvinnen var sammen, og dette var deres hjem. Nå er begge deler brutt og forsvunnet, og hun forsøker å bygge seg selv opp igjen, rettferdiggjøre seg selv og gi seg selv en sammenheng og en mening. Hun har lange monologer med seg selv, ler inni mellom og snakker til mannen som om han var der. Hennes psykiske tilstand, og trolig mentale ustabilitet framstilles. Eksempler på dette er hennes mange utsagn om hvordan hun er, et fortvilet forsøk på selvhevdelse:

[...]
Eg er vel verkeleg klok
Sjølvironisk
Og eg er sterk
og ikkje einsam
Eg er sterk og stor og flott

(Fosse, 1999a:93).

Hun forsøker å overbevise seg selv om at hun er god nok, at hun er noe, at hun ikke er avhengig av ham. Hun forsøker å bygge opp igjen en identitet som har mistet fotfeste. Hun sier også at hun er i en «sammenheng», hun er en del av noe. Tingene hennes er noe hun knytter seg til og fortsetter å bygge identiteten sin på:

[...]
Og eg er her hos tinga mine
Og eg har det bra
Eg og tinga mine

(Fosse, 1999a:164).

Igjen, en slags overbevisning over for henne selv om at hun ikke er alene, og om at hun har det bra sammen med disse tingene. De gir henne en eksistensiell trygghet. Utsagnene om og forholdet til tingene gir meg assosiasjoner til Ibsens *Et dukkehjem*, med Nora som ei dukke i et dukkehus fult av ting. Hun er fanget i det, og ønsker å frigjøres. Kvinnen i dette stykket trenger også å komme ut i frihet. Det er som om hun også er fanget i noe hun forsøker å bryte ut av.

Selvhevdelsene og proklamasjonen av at hun er sterk, stor og flott, at hun ikke er ensom og alene, og at hun har en sammenheng sammen med alle tingene, blir elementer som overdøver ensomheten, det uendelige savnet og ikke minst identiteten som har gått i grus. Med sorgen, usikkerheten og savnet som utgangspunkt, blir de som en rettfærdiggjørelse, en form for overbevisning og en overlevelsesstrategi for kvinnen. Overlevelsesstrategien utvikler seg etter hvert til en psykisk tilstand i livet hennes.

Motsigende ord

Den ensomme og forlatte kvinnen uttaler noen motsigende setninger i monologen med seg selv. Hun bruker paradoksale, motsigende ord som «aldri» og «alltid». Utsagnene blir som en refleksjon over ensomheten:

Men eg er ikkje åleine
Eg har jo aldri vore åleine
Eg har vel alltid vore åleine
Eg har aldri vore ikkje åleine

(Fosse, 1999a:93).

Det er som om disse motsigelsene gjør at det ikke går an for menneskene å leve i nåtiden, og som om en oppsummering av hvordan livet føles for henne. Disse uttalelsene, og monologene kvinnen har generelt, symboliserer de dype båndene som er brutt mellom han og henne. Disse følelsene sitter hun igjen med. Forutsetningen for ensomheten hennes, er mannens fravær.

Monologen blir en overlevelsesstrategi, et rituale hvor hun henvender seg til mannen som er utgangspunktet for ensomheten. Den franske forfatteren Maurice Blanchot (1907-2003) formulerer disse følelsene slik:

Detta förtvivlans monster behöver någon annans närvaro för att dess förtvivlan skal få en mening, någon annan som med sitt fornuft intakt och sina sinnen i behåll tillfälligt gör det hittills maktlösa obehaget möjligt (Langås, 1998:201).

Man kan likevel ikke si at det kun er kvinnen som venter og som er preget av ensomhet. Jenta og Han er også preget av både venting og ensomhet.

Venting

Samuel Becketts *Mens vi venter på Godot* (1948), det absurde teaterets gjennombrudd, hvor landstrykerne Vladimir og Estragon venter på Herr Godot som aldri dukker opp, handler om dette med *venting*. Teaterstykket brøt i sin tid med all tradisjonell dramaturgi, hvor det verken forekom intriger, en klar retning eller aspekt av tid og rom. Det viktige var samtalene mellom karakterene og ventingen i seg selv.

ESTRAGON: Skal vi gå?

VLADIMIR: Det kan vi nok ikke.

ESTRAGON: Kvifor det?

VLADIMIR: Vi må vente på Godot.

ESTRAGON: Å ja, det var sant. (Pause)

(Beckett, 1952:55).

Godot er ikke blant rollene i stykket, han er en illusjon, en forventning, ingen realitet. Han kommer aldri, men landstrykerne venter, for det hadde vært verre å ikke hatt Godot å vente på. De blir fanget i denne ventingen. *Mens vi venter på Godot* kan tolkes som en beskrivelse av samtidens postmoderne holdning til tilværelsen. Alt er meningsløst og tilfeldig, og mennesket befinner seg i en tilværelse hvor hvert et forsøk på objektiv sammenheng er en illusjon. Men stykket kan også trekkes inn i en mer meditativ sammenheng. Det viser hvor viktig det er å ta de dype utfordringene i livet på alvor. Å meditere er ikke å vente. Det kan føles som å stå stille når man åpner opp for eksistensielle stemninger. Stykket forteller oss noe allment. Det finnes flere tolkninger, men at det tar opp et tidløst eksistensielt dilemma er et viktig poeng. Handlingen finner sted på ingen steder, og alle steder, på veien alle mennesker går. Landstrykerne er ingen og mange på samme tid. De er som et ektepar som avspeiler sine vante behov for hverandre. Mennesker har alltid ventet på «Godot», søkt etter å få tak i mer av seg selv. Livet brukes lett til venting, det er en allmenn tendens ved den menneskelige psykologien. Hvordan man venter eller hva man gjør for å komme vekk fra rastløsheten er mer tidsbestemt (Dyade, 1999).

Hvorfor referere til Beckett i denne sammenhengen? Venting står sentralt hos både Beckett og Fosse. I *Og aldri skal vi skiljast* venter alle tre personene. Det er ikke bare Ho som venter på Han. Men venting for Ho har blitt en del av identiteten hennes, livet hennes. Setninger som

«Eg har venta slik på deg» er gjennomgående. Jeg vil særlig belyse en av kvinnens monologer, hvor venting er svært sentralt:

HO

[...]
Eg sat her og venta
Eg venta og venta
Eg sat her og venta
Eg venta og venta
Og livet er jo venting
[...]
Livet er venting
Å leve er å vente
[...]
Eg er ein samanheng
Eg er venting

(Fosse, 1999a:169-171).

Kvinnen sier i sin monolog at livet er venting, at hun er venting. Paret som tidligere har levd sammen, lever fortsatt «i hverandre». Fortiden tar henne igjen, og rastløsheten og lengselen utspiller seg i venting. Vekslingene mellom fravær og nærvær forplanter seg i nået og videre inn i framtiden deres.

Men som sagt er ikke ventingen noe som kun rammer kvinnen, den rammer også Han og Jenta. De venter alle på noe i ingenmannslandet mellom å være hjemme og å bryte opp, ta farvel og vende tilbake. Alle sammen er redde for å bli forlatte, og like usikre på hvor de befinner seg i forhold til tid og rom. Hvem venter på hvem?

Samtidig som mannen og kvinnen fremdeles lever i hverandre etter at de har flyttet fra hverandre, tar fortiden også forholdet mellom Jenta og Han igjen. Jenta faller også inn i venting. Mannen er redd for at hun har vært sammen med en annen, men Jenta responderer med å si at hun ventet jo på ham i timevis. Fortiden forlater heller ikke henne, hun er redd og blir en del av tilstanden. Både Jenta, Ho og Han deltar i den gjentakende syklusen av venting, der replikkene deres blir som ekko av hverandre, fram til kvinnen konstaterer at «Og livet er jo venting». Replikken fungerer som et sammendrag og en konklusjon på hele stykket, hvor tiden er hovedperson. Livet handler om å vente, å sveve mellom fortid og framtid, i en nåtid som ikke kan fikseres. «Kom då», sier Jenta og går ut i gangen, hvor hun står resten av stykket. Denne replikken avslører at hun, som alle andre, venter. Hun venter ved terskelen til noe annet (Zern, 2005:32-35).

Tilbake til Beckett. *Mens vi venter på Godot* og *Og aldri skal vi skiljast* inneholder begge et minimalistisk preg og liten bruk av språklige virkemidler. Men hos Beckett er personene plassert i en mer absurd setting enn hos Fosse, hvor personene har underlige dialoger uten særlig referanse til virkeligheten. Hos Fosse er det et mer hverdagslig, personfokusert handlingsforløp, selv om absurditeten hos Fosse her ligger i at stykket handler om en tilstand. Selv om stykkene er både like og ulike, *ventingen* er den viktigste fellesnevneren. Personene venter i begge stykkene på noe de ikke helt vet hva er. Å la være å vente er uaktuelt. Forfatterne får fram fangenskapet i ventingen som de blir værende i.

I *Og aldri skal vi skiljast* skaper ordenes oppbygning av klang og rytme en opplevelse av den eksistensielle tilstanden som alle tre har havnet i. Tilstanden, ventingen og ensomheten fylles med mening fordi det blir sagt med ord, og som også gjør at det blir dramatisk.

Mannen og vinduet

Kvinnen snakker og forholder seg til mannen som ifølge sideteksten ikke er tilstede. Hun legger hodet i fanget hans, smiler til ham og ser på ham mens hun uttrykker sin kjærlighet og byr på seg selv overfor ham:

Ho pressar brysta endå lenger fram
Sjå sjå deilig
[...]
Og du har vel sakna jenta di
Ho er ganske deilig sant
Og du har sakna jenta di
(Fosse, 1999a:97).

Han kommer inn i rommet, og plutselig er kvinnen lykkelig. Men plutselig går hun til vinduet og fortsetter med monologen sin om at hun venter på ham og at han snart må komme.

Men han kan ikkje berre gå
[...]
No kjem han nok snart
(Fosse, 1999:103).

Er mannen der? Eller er han i kvinnens fantasi? Drømmer hun? Hvorfor er stykket skrevet i slike paradokser? Min første oppfatning var at når mannen kommer sammen med denne jenta i handlingen, den «nye», så skal dette symbolisere at hun har tatt kvinnens plass, på vei inn i hjemmet, og at dette er hovedtematikken. Stykket tilsier at jenta virker usikker på om hun har

rett eller lov til å være i dette hjemmet. Teaterstykket kan være et sjalusidrama mellom drøm og virkelighet, med kvinnen i sentrum av handlingen. Vi som mottakere får innblikk i kvinnens indre, tankene hennes, savnet og behovet for trøst og trygghet, og disse følelsene skaper til sammen en nærmest psykisk tilstand av dagdrømmer, fantasi og gamle minner som går inn i hverandre uten forståelse av tid og rom. Slik starter stykket, og slik blir det avsluttet, som en syklus av kvinnens motsigende indre følelsesliv (Zern, 2005:27-29). Dersom man ser bort i fra avsnittet ovenfor, hvor tematikken omkring venting er sentralt for alle tre personene, kan man si at stykket ville hatt et normalt kronologisk handlingsforløp dersom Jenta og Han kun var statister i hodet til Ho. Ho er i nåtid, og hun fantaserer om det som hendte før og om det som kan skje i framtiden. *Vinduet* i hjemmet har en gjentakende kraft, når hun nærmer seg det havner hun tilbake i venting og monolog. Hva er det med dette vinduet?

Kvinnen går bort til vinduet flere ganger i stykket. Når hun gjør det, er det som om skiftet skjer. Et eksempel på dette er når hun snakker med mannen.

HAN

Ja no er eg her igjen
No skal eg vere hos deg
*Dei slepper kvarandre, ho står og ser mot han, så går ho bort til
vindaugget, stiller seg opp, ser ut. Pause*

HO

snur seg mot stova
Han kan ikkje berre gå
Han må vel komme tilbake

(Fosse, 1999a:103).

Samtalene mellom henne og mannen finnes ikke i virkeligheten. Han snakker til den andre jenta, som han har gått videre med. Men hun snakker fortsatt med ham. Måten dette er bygget opp på visualiserer hvordan han har gått videre, og hun er igjen, fortsetter slik de hadde det før. At det er bygget opp slik at «han» og «ho» snakker sammen, symboliserer kanskje også at han fortsatt har følelser for henne, selv om de ikke er sammen lenger. Samtalene mellom dem representerer også tilbakeblikk fra deres forhold. Vinduet symboliserer at han ikke er her. Når hun ser ut vinduet, forsvinner han fra rommet igjen.

Drøm eller virkelighet?

Teksten demonstrerer slik at fleire moglege «røyndommar» kan eksistere side ved side, og viser samtidig at ein aldri kan vere sikker på verken persepsjon eller

«røyndom». Slik er teksten absurd, samstundes som ein kan oppfatte nett dette poenget svært realistisk. Vi kan seie at teksten mimer røynda ved at samanhengen (eller historia om ein vil) aldri fullstendig let seg avsløre og omgrepsfeste (Winterhus, 2000: 28).

Man vet ikke helt hva som er i virkelighetens nåtid i dette stykket. Fosse introduserer også teaterstykket med dette sitatet fra Dante. Det sier noe om tematikken og skaper et mer observant blikk i lesningen av *Og aldri skal vi skiljast*:

Eg døydde ei, og ikkje var eg levande.
Tenk med deg sjølv, om du har litt forstand,
korleis eg vart, då eg vart fri for begge.
Dante

(Fosse, 1999a:89).

Dette sitatet skaper spenning og mystikk i stykket, og inviterer til en forståelse av at stykket kan omhandle en tilstand mellom drøm og virkelighet. Sitatet skaper også assosiasjoner til at stykket kan handle om tilstanden mellom liv og død, noe som jeg først trodde at det ville gjøre. Men sitatet sier meg heller noe om helheten av en søken etter å bli fri fra denne fasen mellom en indre død og et indre liv. *Og aldri skal vi skiljast* er et skuespill som skildrer en tilstand, mer enn et handlingsforløp. I forhold til spenninger og følelser mellom relasjonene i stykket, er dette essensielt. For stykket skildrer nettopp denne tilstanden som Ho har havnet i, som en konsekvens av et forhold med Mannen, gjennom monologene og handlingsmønsteret hennes. Personene i stykket er like mye fantasier i hodet, som dramatiske karakterer på scenen. Fosse benytter seg av elementer fra en av det moderne dramaets grunnleggere, August Strindbergs (1849-1912) «drømmespekteknikk» og symbolismen. I forordet til *Ett drömspel* (1902), skriver han:

Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nye mönster: en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer.

Dette utsagnet kan like gjerne være en beskrivelse av *Og aldri skal vi skiljast*. Minnene sammen med det usannsynlige får en til å undres over det virkelige grunnlaget for handlingen. Man kan likevel ikke si at teaterstykket er skrevet fullstendig i Strindbergs drømmespilltradisjon, hvor noen drømmer livet vårt, og holder oss fast der til vi våkner. Men Fosse har noen likhetstrekk, idéen om fangenskapet og oppvåkningen. Men Fosse mangler likevel skillet mellom drøm og virkelighet, som etter Strindberg har blitt en sentral del av det moderne dramaet (Zern, 2005:29, 30).

Kapittel 7. Teaterstykkenes fellesnevner

7.1 Det tematiske – Dysfunksjonelle relasjoner

Fosses dramatik har en realistisk tematikk, og har noen elementer som kan sammenlignes med Becketts. Teaterregissør og dramaturg Kai Johnsen beskriver Fosses dramatik som en slags «link til Becketts ensomhetsprosjekt», særlig i de to første stykkene og deres form og innhold.

De to første stykkene, *Nokon kjem til å komme* og *Og aldri skal vi skiljast*, handler på et slags metaplan om muligheten og umuligheten av å skrive dramatik, om muligheten for nye posisjoner, om muligheten for, og umuligheten av, å være sammen om noe (Johnsen, 2000:30).

Fosses to første stykker inneholder et slags spill mellom fiksjon og virkelighet. Stykkene som kom like etterpå, *Sonen*, *Mor og barn* og *Natta syng sine songar* er preget av mer standarddramaturgi i forhold til for eksempel tid og rom. Stykkene tematiserer intimiteten og nærheten omkring de familiære relasjonene. Dette gjelder også stykkene *Namnet* og *Barnet*, som er fra samme samling.

De fem teaterstykkene har flere ulikheter og fellestrekk. De tematiske fellestrekkene er særlig viktige i denne undersøkelsen, som i stor grad foregår på et tematisk plan. Man kan ikke gi en fasit på dramaenes gåter, men jeg vil belyse fem konkrete tematiske fellestrekk. I avhandlingens avslutning vil jeg i tillegg avgi en konkret og konkluderende oversikt over hvordan det tematiske besvarer min problemstilling.

De nære relasjonene

De fem stykkene handler om nære relasjoner på en eller annen måte. Både *Mor og barn*, *Sonen* og *Natta syng sine songar* har en tematikk som kretser rundt familierelaterte problemer mellom barn og foreldre, og gapet mellom generasjonene. De handler om barn som kommer på uventede besøk til foreldrene sine, eller foreldre som kommer på uannonserte besøk hos barna deres. Teaterkritiker Leif Zern påpeker at disse handlingene alltid foregår over store avstander i tid og rom. Og at handlingsrommene er folketomme er påfallende, øde bygder, utdøende miljøer (Zern, 2005:52). Dette forsterker møtene mellom personene, og gjør dem mer dramatiske og brutale. I *Nokon kjem til å komme* introduseres vi for relasjonen mellom

mann og kvinne, en relasjon som også representerer nære familierelasjoner. Mens i *Og aldri skal vi skiljast* framstilles konsekvensen av brutte nære relasjoner, bruddet mellom mann og kvinne. Tematikken sier noe om Fosses evne til å skrive om livet, om noe allment og noe livsnært som et hvert menneske har en tanke om. De nære relasjonene er ofte de vanskeligste. Identitetskriser og problemer i livet bunner ofte i noe som har med oppvekst og familierelasjoner å gjøre. Disse båndene og følelsene er sterke, avgjørende og retningsgivende for et menneske.

Kommunikasjonsproblemer

Mangel på evne til god kommunikasjon mellom generasjonene er et gjennomgående tema i Fosses dramatik. Han skriver om mennesker som ikke når inn til hverandre, som snakker forbi hverandre og ikke forstår hverandre. Hvordan kommunikasjonen blir framstilt, er det sterkeste fellestrekket mellom de fem teaterstykkene. Sønnene blir misforstått av foreldrene sine. Sønnen i *Sonen* og sønnen i *Mor og barn* søker en form for bekreftelse eller anerkjennelse fra foreldrene de oppsøker. Men begge går «tomhendte» derfra.

Kommunikasjonen mellom moren og sønnen i *Mor og barn* er vanskelig fordi de lever i to ulike verdener, og ikke minst på grunn av kjerneproblemet omkring morskapet og identiteten. Mens i *Sonen* er kommunikasjonen mellom dem vanskeligere å sette fingeren på, fordi relasjonen mellom dem har vart fra barndommen av. Sønnen har vokst opp, tatt et oppgjør og valgt sin egen vei. Foreldrene har vanskelig for å forstå dette, og de snakker derfor forbi hverandre eller fører en samtale om «ingenting», om været, naboene og det vanlige, for å overdøve smerten av å ikke nå inn, eller si det de egentlig ønsker å si til hverandre.

FAREN

Var han full

SONEN

Nei ikkje nett full

MORA

Men fortel no
Korleis har du det
Kvar har du vore
Det er så lenge sidan
vi har høyrte frå deg

SONEN

ser opp mot mora
Nei det er ikkje så

FAREN

bryt inn
Nei så særleg pratsam
har du vel aldri vore
Ler litt

(Fosse, 1999a:566).

Man kan si at stykket handler om sviktende relasjoner. Sønnen kommer hjem, faren håndhilser på ham, og begynner å snakke om at naboen trolig var full. Moren forsøker å spørre etter hvordan det går med sønnen og hvor han har vært. Sønnen skal til å svare, men faren bryter ham av. Det er som om nærheten blir for vanskelig, det blir for intimt. Relasjonen mellom sønnen og foreldrene er preget av distanse.

I *Natta syng sine songar* er det utfordrende med kommunikasjonen både i forhold til den unge mannen og den unge kvinnen, men også mellom det unge paret og foreldrene hans. Det unge paret forstår ikke hva den andre trenger eller hvordan den andre har det. Og foreldrene er redde for å være til bry, og føler seg kanskje truet overfor dem. Dette er noe som hemmer kommunikasjonen mellom dem. I *Nokon kjem til å komme* har kvinnen og mannen utfordringer i forholdet med hverandre. Dialogen mellom dem er problematisk og preget av misforståelser. Det de sier til hverandre, framfor det de egentlig ønsker å si, er preget av sjalusi og usikkerhet.

I stykket *Og aldri skal vi skiljast* får vi et innblikk i forholdet som kvinnen og mannen hadde før. Kommunikasjonen var også her preget av distanse, noe som senere førte til en fysisk distanse mellom dem. Store deler av samtalen mellom dem er preget av at kvinnen har mye på hjertet. Hun har ventet på ham og forteller om det hun tenker og føler for ham og forholdet deres, mens mannen er ikke helt til stede. Han svarer med overfladiske svar, for eksempel at han er trøtt, sulten eller at det har vært en lang dag. Dette gir leseren en forståelse av grunnen til at forholdet mellom dem er over. De snakket ikke sammen, kommuniserte ikke. Uten at man skal dra konklusjoner til hvem sin feil det var at bruddet mellom dem oppsto, er det

tydelig at kommunikasjonen preget av distanse som utspiller seg gjennom dagligdagse fraser om hvordan dagen hadde vært eller at han var trett.

HO

[...]
Deg og meg i alle dagar
alle netter
Ingen andre
deg og meg
*Han nikkar. Ho legg seg ned på sofaen, med hovudet i fanget
hans. Ho ser opp mot han*

HAN

framleis langsamt, rett framfor seg
Men eg er så trøytt

HO

Endeleg er du heime
Ho smiler mot han. Redd

(Fosse, 1999a:107).

Det er som om de er på to ulike planeter. Han uttrykker seg praktisk og overfladisk. Hun tenker abstrakt og uttrykker seg romantisk og drømmende, kanskje for å overdøve frykten for ham, eller proklamere at de har det bra, selv om de kanskje ikke har det. Kanskje de skaper avstand på hver sin måte?

Tilstanden å vente

Den man elsker, skal man alltid vente. Den man ventet, kom aldri.

- Herman Bang

Modernismens verk bryter med tradisjonell struktur og historie. Det er heller beskrivelser av personens indre liv som er i fokus, mens selve handlingen bryter sammen. Personenes tilstand er viktigere enn selve handlingsaspektet. Selv om ikke tilstanden, følelsene og tankene blir skildret hos Fosse, kommer dette likevel tydelig fram gjennom replikkene og sideteksten. Den moderne dramasjangeren gjør at tilstandene er uttrykt på en annen måte enn i romansjangeren hos de tradisjonelle modernistene, som for eksempel Knut Hamsun (1859-1952). Venting er en form for tilstand som Fosse skriver om. Under kapittel 6.2, tok jeg for meg denne

tematikken, som er dominerende i *Og aldri skal vi skiljast*. Men dette med venting er et fellestrekk i flere av Fosses stykker, til og med det symbolske vinduet.

Den innledende sideteksten i *Sonen* illustrerer en hverdag med venting. Faren og moren venter på at sønnen skal komme hjem: «Faren reiser seg frå sofaen, går bort til vindaugget, ser ut» (Fosse, 1999a:533). Det å speide etter noen fra vinduet er en naturlig handling å gjøre dersom man venter på noen, så at personene ser ut vinduet er ikke revolusjonerende i seg selv, særlig ikke i de andre teaterstykkene. Men likevel er det en handling som sier noe om tilstanden de er i. Foreldrene venter på sønnen sin, men de er også redde for at han skal komme hjem, trolig fordi de ikke vet hvordan de skal oppføre seg mot ham.

MORA

[...]
Kanskje vi skulle trekke for vindaugget
Faren nikkar, men blir sitjande
Det lunar
det
om vi trekker for vindaugget

(Fosse, 1999a:543).

Moren foreslår til og med at de skal trekke for vinduet, men de ender ikke opp med å gjøre det. Dette kan være et symbol på at de vurderer å gi opp på ham, slutte å la livet gå til å vente på ham. Stykket avsluttes også med at faren ser ut vinduet, det kan tolkes som at han lengter etter at han skulle bli igjen.

Vinduet og ventingen er også et aspekt i *Natta syng sine songar*.

DEN UNGE KVINNA

Eg går
eg
då
*Den unge mannen nikkar, og den unge kvinna går ut døra
til høgre*
Frå kjøkkenet
Det står reine tåteflasker og smokkar
på kjøkkendisken
*Han reiser seg, går bort til vindaugget, står og ser ut vindau-
get, så tar han opp brevet, står og ser på det, legg det tilbake
i vinduskarmen, så går han bort til sofaen, legg seg ned,
tar boka, blar seg framover i den, finn staden han er kom-*

men til, les litt, legg boka frå seg på salongbordet, reiser seg, går så bort til vindauget igjen, stiller seg opp, ser ut, han tar gensereren frå vindaugskarmen, blir ståande og fikle med den.

(Fosse, 1999a:672, 673).

Den unge kvinnen har fortalt mannen sin at hun er ute med ei venninne, men Den unge mannen har en anelse om at hun er ute med en annen mann. Hun er ute med Baste, som hun senere bestemmer seg for å bli sammen med. Den unge mannen ser etter henne når hun drar og venter deretter på at hun skal komme hjem. Vinduet blir også her et bilde på dette. Han ser også på brevet når han står ved vinduet. Det som står i brevet er avgjørende for framtiden hans: vil forlaget utgi boken hans eller ikke? Vinduet blir et bilde på det som Den unge mannen venter på i sitt eget liv, og på det ytre, på livet utenfor stuen og bøkene som han burde tre ut i. Han velger å ikke åpne det, og legger seg tilbake på sofaen med bøkene sine. Mannen venter på henne, men også på en forandring i sitt eget liv.

Noen kommer alltid

Som tidligere nevnt, under kapittelet om *Nokon kjem til å komme*, er det, som i Ibsens samtidsdramaer, alltid slik at noen må komme. Med dette mener jeg at en eller flere personer kommer inn i den etablerte scenen, mot slutten av, eller etter, første akt. Det oppstår et skifte eller et brudd i teateret. Den eller de som kommer utenfra, representerer det ytre som ødelegger harmonien mellom menneskene man først blir introdusert for, for eksempel Han og Ho eller Den unge mannen og Den unge kvinna. Det fungerer som en påminnelse om livet utenfor huset de er i, deres verden. Det er slik det oppfattes for dem. Fra leserens ståsted oppleves det ikke som om harmonien blir ødelagt, men som om den trues, og det ødelagte mellom dem livnes opp og kommer til overflaten igjen.

Tematikken er tydeligst i stykket *Nokon kjem til å komme*, derav tittelen. Mannen, den gamle huseieren, kommer, bryter opp symbiosen og blir en representant for noe ødeleggende i parets forhold og fortid. I *Og aldri skal vi skiljast* kommer jenta inn i bildet, og inn i forholdet mellom Han og Ho:

JENTA

med redd stemme
Godt å komme seg i hus

(Fosse 1999a:126).

I *Sonen* kommer sønnen hjem til foreldrene sine. Naboen kommer også på besøk. En helt vanlig dag for Mora og Faren blir til en dramatisk dag, hvor sønnen kommer hjem og naboen dør. I *Mor og barn* kommer gutten til moren sin, inn i hennes liv, som er etablert uten ham. Selv om hun hadde ventet på ham, spør hun flere ganger etter om hvorfor han kom til Oslo. Han kom ens alene for å besøke henne, for å finne ut om det faktisk var slik at han ikke var ønsket.

MORA

[...]
Du
ser mot han
er jo kommen hit
Endeleg kom du

(Fosse, 1999a:483).

Og i *Natta syng sine songar* kommer foreldrene på besøk. Og ikke minst kommer Baste, og blir bildet på bruddet. Han som kom inn i ekteskapet mellom det unge paret, og framprovoserer et selvmord.

DEN UNGE KVINNA

[...]
Foreldra dine
Kjem dei alt no
Dei skulle jo komme seinare

(Fosse, 1999a:639).

Moren og faren til mannen kommer tidligere enn avtalt, det ytres møte med det indre er brutalt og uforberedt.

Tretthet eller passivitet

[...] Klokkas på veggen syner omtrent halv seks. Den unge mannen ligg framleis på sofaen, med boka på brystet. (Fosse, 1999a:661).

Personer preget av ulike former for tretthet eller passivitet er et fellestrekk for flere stykker, fire i denne avhandlingen. Dette er et element som gjør noe med spenningene og stemningen i stykkene. Den unge mannen i *Natta syng sine songar*, som ikke klarer å bli forfatter, slik han ønsker, reagerer med passivitet. Han ligger stadig vekk på sofaen, og søker tilflukt i bøkene. Men dette skaper en passivitet overfor parforholdet han er en del av.

Noen av de dramatiske personene, vanligvis mannlige, er preget av depresjon, søvn, en flukt fra omverdenen, isolasjon og passivitet. Det er som om de venter på en slags indre oppvåkning.

I *Og aldri skal vi skiljast* blir vi introdusert for tretthet.

HAN

[,,]

Eg er berre trøytt

[...]

Langsamt, rett framfor seg

Det har vore ein lang

og slitsam dag

(Fosse, 1999a:115, 118).

Mannens replikker er preget av tretthet og overfladiske fraser om at det var en slitsom dag på jobb. Denne trettheten illustrerer en tafatthet over forholdet han tidligere var en del av.

Mannen kommer hjem fra arbeid og sier han er trett. Kvinnen legger i et av tilfellene hodet i fanget hans, trøster ham og sier at de snart kan legge seg sammen. Jeg tror ikke Fosse refererer til seksualitet her, men til det å hvile sammen og være nære hverandre.

Dette er et gjennomgående trekk i flere av Fosses stykker. Zern mener det peker på et gnostisk opphav i dramaturgien hans, hvor søvnen og trettheten er på den ene siden, og passiviteten på den andre. I *Nokon kjem til å komme* legger paret seg på divanen, nærmest i frykt for den stillheten og ensomheten de selv har skapt og oppsøkt. Mannen legger seg ned på divanen med hodet inn mot veggen, så snart øyeblikket han føler seg truet av en annen oppstår.

Ho går inn i stova. Han ligg på divanen, framleis med ansiktet mot veggen og med knea inn mot veggen i ein spiss. Ho går og set seg ned på kanten av divanen. Han held berre fram med å ligge å sjå mot veggen. Lang pause (Fosse, 1999a:79).

Han reagerer med en passivitet. Det er som om det sosiale perspektivet, i både dette og flere stykker, faller sammen med det eksistensielle i skildringen av et arbeidsmiljø som ikke gir rom for annet en slitet for føden (Zern, 2005:104).

Jeg vil også trekke fram passiviteten som underteksten formidler i *Sonen*.

MORA

Men det er jo så lenge sidan
vi har høyrte noko frå han

FAREN

Nei han er ikkje av dei
som tar kontakt
i tide og utide

(Fosse, 1999a:546).

Foreldrene er oppgitte over at sønnen ikke tar kontakt. De klager over dette, og mener at han både burde ha ringt og kommet hjem på besøk. Men hverken Faren og Mora virker til å ta kontakt med eller initiativ overfor sønnen sin. De oppfører seg passivt, og istedenfor å ta kontakt med sønnen, går hverdagene til å klage på ham, eller på andre ting, som mørket, naboen eller at bygda er i ferd med å dø ut.

7.2 Fosses karakterer – «De navnløse»

Navnløse karakterer er et kjennetegn for modernismens litteratur. Knut Hamsuns *Sult* (1890) er karakterisert som den tidligste moderne romanen i europeisk litteratur, med en hovedperson som er en navnløs «outsider». Debutromanen introduserer antihelten, uten hverken navn, fortid eller framtid. Hamsun introduserte en følelse av fremmedgjøring fra seg selv som et metaforisk uttrykk for isolering av det moderne individ, både sosialt, kommunikativt og personlig. Hamsun har spilt en viktig rolle for Fosse. Lesningene gjorde at han opplevde verden som sannere og større. Han forsøkte til og med å skrive slik som Hamsun (Fosse, 2013).

Selv om tematikken er annerledes, kan Hamsuns tendenser i *Sult* minne litt om Fosses dramatiske personer. Karakterene han er svært ofte navnløse, ofte også «outsidere» i samfunnet. Noen av dem er meget like hverandre, men det er også et stort mangfold av personligheter. Et fellestrekk er at de har vanskelig for å åpne seg overfor hverandre. Menneskene skildres, særlig mennene, som er ensomme og maktesløse individer (Larsen, 2001:40). Flere av dem framstilles med en manglende evne til forståelse, kommunikasjon, respekt og kjærlighet, og ikke minst nærhet. Fosses personer kan karakteriseres i en

kjønnsforskjellstematikk. I flere stykker er kvinnen den handlende, og mannen framstår som hennes offer.

De navnløse personene vi møter i de fem stykkene er MORA, FAREN, SONEN og NABOEN i *Sonen*, og MORA og GUTEN i *Mor og barn*. I *Natta syng sine songar* møter vi DEN UNGE KVINNA, DEN UNGE MANNEN, FAREN, MORA og BASTE. Dette stykket har flest personer i utvalget av stykker, og til og med en person som er navngitt. I *Nokon kjem til å komme* møter vi HAN, HO og MANNEN. I *Og aldri skal vi skiljast* introduseres vi for HO, HAN og JENTA. Til sammen er dette seksten personer uten navn. Noen av dem har enkle beskrivelser av alder og utseende. Selv om Fosses karakterer er preget av anonymitet og abstraksjon, gir replikkene og sideteksten dem tydelige personlighetstrekk. Et annet utfall er at tematikken blir mer fokusert. Nakenheten «de navnløse» personene skaper, gjør at man ikke har skapt seg mange tanker eller formeningar om handlingen på forhånd. Man blir kjent med personene underveis, ut i fra de enkle replikkene, og tematikken i seg selv kommer tydelig fram.

Noen ganger er det også som om man møter de samme individene i flere faser av livet; den unge mannen som skal bli forfatter i *Natta syng sine songar* og sønnen som studerer litteratur og oppsøker moren sin i *Mor og barn*. Fosse skriver også om døtrene som alle stenger seg inne på rommet sitt i både *Besøk* (2000), *Jenta i sofaen* (2003) og *Dødsvariasjonar* (2002), for å vise et eksempel på fellesnevnerer fra andre stykker. Det er som om Fosses karakterer kan settes sammen til et stort slektstre av mennesker som har en sammenheng med hverandre på en eller annen måte, eller som blir skrevet om i ulike faser av livet – et eneste stort puslespill (Zern, 2005:40-41).

Disse navnløse karakterene søker en slags tilflukt eller rømmer fra noe. Sønnen i *Sonen* rømte fra bygda og foreldrenes forventningar, mora i *Mor og barn* gjorde det samme. Den unge mannen i *Natta syng sine songar* rømmer til bøkene, mens den unge kvinna rømmer til en annen mann. Og paret i *Nokon kjem til å komme* søker tilflukt i et gammelt hus ved havet. Man kan også si at kvinnen i *Og aldri skal vi skiljast* søker tilflukt i tilstanden av venting, og overdøyer følelsene sine med en form for venteritual alene. Fellesnevneren er å komme seg bort fra det som er vanskelig. Men fellesnevneren er også at flukten ikke forbedrer situasjonene. Sønnen i *Sonen* kom hjem igjen i søken etter en bekreftelse fra foreldrene, og sønnen i *Mor og barn* oppsøkte moren med et håp om det samme. Det unge paret i *Natta syng*

sine songar endte ved å skilles ved døden, og parets konflikt i *Nokon kjem til å komme* kom nok en gang til overflaten. Karakterene ønsker en endring til det bedre, og gjør et grep som fører til at situasjonen forverres, istedenfor å snakke sammen.

7.3 Ordenes makt – Replikkene og det tekstuelle

Det minimalistiske språket

Temaet i stykkene underbygges og tydeliggjøres også gjennom hvordan Fosse skriver og bygger opp skuespillene. Zern påpeker Jon Fosses karakteristiske merkelapp, *minimalisme*, som er helt essensielt i Fosses stykker. Slik er det også i de fem stykkene i denne analysen. Minimalisme er derimot et vidt samlebegrep for arkitektur, bildekunst og musikk, alle med røtter i 60-tallets postmodernisme. Minimalisme hos Fosse handler om et språkarbeid som er mer enn møblering av scener. De få personene kommer tydelig fram gjennom de få ordene de sier, og særlig når de ikke har ord, når ordene kommer til kort og replikkene får fram det som ikke lar seg forme av ord. Språket er truet av kollaps, rollefigurene er maktesløse, og med dette får Fosse ved kunstgrep sagt så mye (Alkunne/Surén, 2016).

Eg anklager deg ikkje
Ser mot mora
Nei unnskyld
Nei eg skulle ikkje

(Fosse, 1999a:493).

Den knappe dialogen, gjentakelsene og pausene, det avsidesliggende landskapet og den mørke stemningen formidler et bilde av en forfatter som søker det enkle og det reduserte. Dette står i kontrast til det som i stor grad er foretrukket av flere forfattere, som skriver mer direkte, dokumentarisk, grenseoverskridende og mangfoldig. Minimalismen til Jon Fosse har blitt noe karakteristisk for dramatikken hans. Han har en holdning som stritter imot det overfladiske, mot populærkulturen, og han skaper en spenning mellom det samfunnsmessige og det eksistensielle. «Mellom eit behov for å forstå korleis dei sosiale endringane grip inn i livet vårt, og eit like sterkt behov for å kunne sleppe taket og vende blikket i ei anna retning. Fosse tvingar oss til å ta eit slikt val» (Zern, 2005:50-51). Dette uttaler Zern i sin bok, *Det lysande mørket*. Og det er nettopp dette Fosse gjør.

Det lyriske språket

Det er et lyrisk og musikalsk preg over Fosses språk. «Språket fungerer som klang, toneleie, rytme og tempo slik at det nærmar seg noko abstrakt, samtidig som det er noko materielt eller kroppsleg konkret» (Winterhus, 2000: 35). Lyrikkens viktigste prinsipp er gjentakelse. Fosses repeterende språk gir derfor dramatikken et lyrisk preg. Dersom man hadde tatt bort markeringene av hvem som sier hva, ser Fosses dramatik i flere tilfeller ut som dikt. Hadle Oftedal Andersen påpeker dette i sin bok *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik*. De korte linjene, linjeinndelingene og repetisjonene av replikkene skaper et poetisk preg og har lyriske kjennetegn. I *Nokon kjem til å komme* er dette tydelig, særlig i første del:

No er vi snart i huset vårt
Huset vårt
Eit gammalt og vakkert hus
Langt borte frå andre hus
og frå andre folk
Du og eg åleine
Ikkje berre åleine
men åleine saman

(Fosse, 1996a:11, 12).

Det dramatiske språket blir hos flere forfattere poetisert. Fosse har en særegen skrivemåte hvor rytmen er særlig påfallende. Dette kan kalles *versedramaer*. Man finner sjelden klassisk rim og fast rytme hos Fosse, men han komponerer en friere rytmisk organisering av sine dramatiske tekster. Dette kalles *vers libres*. Frie vers er satt opp som dikt med ujevn høyremarg, er påfallende rytmiske, men de er samtidig ikke-metriske og mangler faste rim. Fosse bruker gjentakelse i stor grad, noe som forsterker denne frie rytmen. Den østerrikske forfatteren Thomas Bernhard (1931-1989) er et sentralt eksempel på en forfatter som benytter seg av *vers libres*.

DEN ELDSTE KRØPLINGEN fortellende
Nå kommer tusmørket
nesten syngende
Nå kommer mørket
Mørket
TRE KRØPLINGER. Mørket
Tusmørket

(Bernhard, 1970:64).

Utdraget ovenfor er hentet fra tredje del av Bernhards drama *En fest for Boris* (1970), for å illustrere hans bruk av vers libres. I utdraget nedenfor, et utdrag fra *Sonen* (1996), kan man se et eksempel på Fosses tekstbruk som kan sammenlignes med Bernhards dramatik. Man ser bruken av gjentakelse og fri rytme, noe som skaper et poetisk preg i skuespillet:

FAREN

[...]
Elles er det mørkt
Mørkt og svart
Tomme hus
Folka er døde
Mørkt som mold

(Fosse, 1999a:539).

Et annet element er poetiske bilder. I *Nokon kjem til å komme* er ikke bare replikkene poetisk satt opp. Det lyriske peker samtidig utover i dette stykket, hvor selve huset har en poetisk betydning. At de kjøper dette huset, er som en akt hvor de legger resten av verden bak seg. Huset er stedet hvor de skal være «alene i hverandre». Det å flytte inn i det blir en symbolsk handling på å skape et forhold mellom det indre og det ytre som knytter kontakt med det poetiske bildet i den litterære tradisjonen (Andersen, 2004:19, 20).

Huset blir et poetisk bilde på redningen, vendepunktet som skal gjøre at alt ordner seg mellom kvinnen og mannen. Men når de går inn i huset endres det til et tilkjempet bilde, et bilde på hvordan de ønsker at de skal ha det sammen. Vinden går gjennom veggene, og realiteten er ikke lenger i tråd med visjonen for at de flyttet hit. De poetiske uttalelsene fra begynnelsen av stykket endrer seg til en mer krass dialog hvor tvilen på forholdet deres får spillerom.

I *Og aldri skal vi skiljast* er som sagt dette med ventingen essensiell. Ventingen er som et ritual som skaper gjentakelse på flere plan i stykket. Språket er repeterende, trekkene i personenes handlingsmønster er repeterende og konflikten har et gjentakende mønster. Gjentakelsene er ikke helt like, men har små endringer i detaljene underveis. Dette gjør at stykket blir mer spennende og at det oppstår en liten utvikling. Denne gjentakende sirkelkomposisjonen, kombinert med et innhold konsentrert rundt en tilstand, framfor en handling, skaper et lyrisk preg over stykket.

Andre lyriske trekk i stykket er rytme og klang, som Winterhus også påpekte.

Hovedpersonens virkelige liv i *Og aldri skal vi skiljast* blir erstattet med venting. Monologen

til kvinnen ender flere steder opp med nynning, og dette er som et gjennomgående ritual for henne. Denne nynningen gir stykket et poetisk preg av klang og rytme:

HO

[...]
Nynnar, medan ho voggar puta mot brysta
Han må komme no
[...]
Han må komme no
Han må komme
Komme no til jenta si
komme komme komme
komme no til jenta si
komme komme
komme no

(Fosse, 1999a:95).

Ordvalget, oppbygningen og språkbruken til Fosse er unik. Med et minimalistisk språk og med lyriske trekk som gjentakelse og rytme, kommer tematikken omkring mangel på nærhet og kommunikasjon fram i teaterstykkene. Fosse bruker språkets muligheter.

7.4 Handlingenes kraft – Sideteksten og det dramatiske

Dersom ein kan seie at kunstens lyriske legning dreier seg om den einskildes ‘stemte’ forhold til liv og være, så dreier den dramatiske legningen seg om korleis den einskilde saman, sosialt samfunn, i sitt samliv og sitt samvær, styrer kverandre og blir styrte av kverandre og ikkje minst blir styrte av noko ein ikkje veit kva er og som ein ofte kallar for tilfellet eller for lagnaden (Fosse, 1999b:251).

Dette er en refleksjon om dramatikken til Fosse, fra Fosse selv. Han er en allsidig forfatter. I begynnelsen skrev han mest romaner og dikt, og etter hvert mest skuespill. Hvorfor har han gått over til denne sjangeren? Hva er det han kan gjøre med teksten i denne sjangeren, som han ikke oppnår i poesi eller prosa?

Han hadde ingen ambisjonar, håp eller ønske om å skriva dramatikkk.
- Ikkje hadde eg lyst heller, seier Jon Fosse.
Men så vart det snakk om eit honorar på 5000 kroner, og det endra alt.

(Fyllingsnes, 1996).

Når Fosse på nittitallet begynte å skrive drama, gikk det smertefritt å overføre den særegne skrivestilen sin til en ny sjanger. Det lille tidsrommet, de få personene og få stedene er gjennomgående også i dramatikken hans, og kan gjerne kalles for *kammerspill*. I slutten av åttitallet ble Fosse flere ganger utfordret på å skrive dramatik. Men som vi leser blant annet i sitatet ovenfor var dette noe som Fosse ikke hadde lyst til å gå inn i. I en trang økonomisk tid på hjemmebane, kombinert med et forespørsel om en prosjektttekst fra Blackbox-teateret i Oslo med en honorarsum på fem tusen kroner, sa han omsider ja. Teksten ble ikke valgt ut til prosjektet i Oslo, men pengene kom inn og Fosses dramatiske del av forfatterskapet var i gang. Etter seks teaterstykker, flere oppsetninger, gode og dårlige kritikker, begynte Fosse selv, og ikke minst den fjerde statsmakt å omtale ham som en dramatiker. Fosse har uttalt at han er opptatt av at stykkene handler like mye om tilstander som fortellinger, og gir lite eller ingen informasjon til leseren om verken personene eller bakgrunnen deres på forhånd. Dette overlater han til skuespillerne og regissørene. Gjennom denne dramatiske skrivemåten skapes et spillerom mellom tekst og teater, karakterene blir definert underveis, og nettopp dette er en spennende forskjell fra romanen. Han forteller sjelden sine egne tolkninger av egne verk, han ser heller på stykkene som kunstgjenstander, åpne for teaterscenens helhet (Fyllingsnes, 1996).

Skuespillet er i likhet med diktet og romanen bestående av ord og pauser. Men i skuespillet blir disse ordene og pausene mer overlatt til kroppene som utspiller dem. Teksten blir iverksatt til replikker og bevegelser. Selv når man kun leser stykkene, ser man for seg samtalene mer levendegjorte, ikke bare på selve scenen. Blikk, kroppsspråk og pauser blir tydelige og en del av en situasjon og et samspill.

En viktig fellesnevner er at de fem verkene er i samme sjanger, bygget opp på en noenlunde lik måte. Ved at Fosse bruker dramasjangeren, mener jeg at tematikken forsterkes. Pausene og selve oppbyggingen av teksten gjør at spenningene kommer tydeligere fram. Stillheten, nølingen og ventingen kommer også tydeligere fram. Handlingen og selve budskapet kommer tydeligere fram, nettopp fordi disse spenningene spiller en stor rolle i tematikken. Stillheten formidler i flere tilfeller mer enn det som blir sagt mellom personene. Og en annen styrke dramasjangeren har her, er at Fosse skaper en fortelling på to språk; ordene, det som blir sagt, og det kroppslige, det som blir gjort og vist gjennom for eksempel blikk og bevegelser. Sammen skaper de et tredje språk; det dramatiske.

Fosse har selv uttalt at han bruker innsikter fra romanskivingen i skuespillene hans. Noen ganger benytter han seg av like motiver eller konstellasjoner satt inn i en ny sjanger. Grunnsituasjoner blir for eksempel modifisert og videreutviklet. Man kan stille opp to poler i forhold til noen tendenser i det litterære landskapet. Den ene er de typene forfattere som skriver «den samme boka» flere ganger, mens den andre er de som skriver variert, endrer holdning, stil, skrivemåte og eksperimenterer mer. Begge disse forfattertypene er sjeldne og ekstreme, ifølge Gunstein Bakke. Jon Fosse er av den første typen. Andre forfattere i denne kategorien er norske Dag Solstad, franske Marguerite Duras, østeriske Thomas Bernhard og irske Samuel Beckett, som Fosse slekter på i sitt forfatterskap. Fosse er opptatt av nettopp dette, å la en historie være en historie, la et motiv være et motiv, men samtidig la historien vandre fra en sjanger til en annen. Han tar opp igjen historier, gir dem en ny kontekst, en ny tid, en ny ramme, for så å se hva som skjer med personene og handlingene. Fosse benytter seg litt av den samme retrospektive teknikken som Henrik Ibsen er kjent for. Kanskje ligger det noe og ulmer i fortiden som kommer fram i lyset og utspiller seg i nåtiden. Eller kanskje får vi vite hvordan det gikk med det unge ekteparet etter at de ble gamle. Det Fosse skriver modifiserer eller relaterer til andre verk han har skrevet tidligere. Tematisk er det altså ikke noe brudd mellom Fosse som romanforfatter og dramatiker – han skriver om det samme. Men verket blir naturligvis ikke det samme. Det dramatiske språket realiserer teksten på en helt annen måte, i et scenisk rom med skuespillere og tilskuere.

Skuespillene til Fosse tar i likhet med romanene ofte for seg *tiden*. Selv om skuespillets sjanger som oftest har et handlingsforløp i nåtid, bruker Fosse flere faser av livet i noen av skuespillene hans. Bakke uttaler at:

«(...). Tida er ikkje «rein» eller einskapeleg, for tidene grip inn i kvarandre, modifiserer kvarandre, opnar eit dynamisk rom kor menneska går rundt og prøver å forstå og å få til liva sine. Det er som om Fosse diktar med og om sjølve tida, eller tidene, like mykje som med og om menneska».

I *Dødsvariasjonar* (2001) får man innblikk i livet fra ulike faser i ett og samme stykke, for eksempel (Bakke, 2001). Blant de fem stykkene, er *Og aldri skal vi skiljast* også et eksempel på et verk om tiden. Man får innblikk i det stedet i livet kvinnen er på nå, men også hvordan hun hadde det før når hun var sammen med mannen. Og man får et innblikk i konsekvensen av dette bruddet. Tilstanden kvinnen er i, åpner opp et tidsrom hvor hun forsøker å forstå hvem hun er og betydningen av livet hennes.

Handlingene de dramatiske personene gjør, gir liv til replikkene og forsterker tematikken. Fosses skuespill inneholder dramatikken typografiske særegenhet, altså en todeling av teksten som bidrar til å skille den episke og den lyriske teksten. Dette er en klassisk inndeling av hovedtekst, altså teksten de dramatiske personene uttrykker språklig, og sidetekst eller sceneanvisninger i kursiv, som dekker alle andre elementer i skuespillet, som tid og sted for handlingen, titler, beskrivelser av utseende, roller, handlinger, rekvisitter eller kroppsspråk og ansiktsuttrykk. Sammenlignet med for eksempel Ibsen, er Fosses sceneanvisninger relativt korte. Personkarakteristikken kommer tydeligere fram gjennom replikker og små sidetekster gjennom stykkene. Selv om Fosses dramatik er sterkt preget av implisitt selvkarakterisering, altså at personene karakteriseres indirekte gjennom det de sier og gjør, er disse sidetekstene interessante for framstillingen av karakterene. Språket er også her, i likhet med hovedteksten, minimalistisk. Men den er helt avgjørende for stemningen i skuespillet. Sideteksten kan i større eller mindre grad fortelle oss hvordan de dramatiske personene ser ut, hva de gjør, hvor de befinner seg hvordan de reagerer i ulike situasjoner. Hvor informativ sideteksten er i de fem dramastykkene varierer.

Den innledende sceneanvisningen er minimalistisk i dramastykket *Sonen*. Den består av en enkel beskrivelse av en hverdag med en mor og far som venter på noe. Som tidligere nevnt under delkapittelet om det å vente under 7.1, er sideteksten avgjørende når det kommer til å få fram fenomenet å vente.

*Han reiser seg, går igjen bort til vindauget, stiller seg opp
og ser ut (Fosse, 1999a:539).*

Hele åtte ganger i løpet av første akt, på kort tid, går personene, stort sett faren, til vinduet og ser ut. Stykket avsluttes også med at faren ser ut vinduet igjen i andre akt, etter at sønnen har dratt. Dette indikerer at tilstanden foreldrene er i fortsetter. Det er sideteksten som henviser til vinduet, og dette er en fellesnevner som fungerer som et symbol på venting i flere av Fosses stykker.

Et annet element jeg vil trekke fram fra *Sonen*, er sideteksten «Ler kort», som gjentas mange ganger gjennom stykket om både faren og moren. Kort latter kombinert med replikkene og med følelser som «litt redd», «litt amper» eller «litt opprørt», gjør at latteren får en annen

betydning enn den vanligvis gjør. Latteren er med på å få fram følelsen av usikkerhet hos faren og moren. Det er ikke en latter knyttet til trygghet eller glede, heller som en kort latter for å overdøve usikkerheten eller smerten av savn eller misforståelse.

«Ei stove» er den innledende sceneanvisningen i *Mor og barn*, før replikkene til personene starter. Handlingen starter in medias res, så man får ikke vite noe om personene på forhånd, bortsett fra at de er i ei stue. Dette med latter er også påfallende i *Mor og barn*. Moren ler regelmessig gjennom hele dialogen med sønnen sin, som er på besøk hos henne i Oslo. Selv om hun snakker om vanskelige emner, er latteren gjennomgående. Latteren hos moren framstiller en følelse av usikkerhet, også i dette stykket. Sønnen ler seks ganger i stykket, lite i forhold til moren. Latteren hans – sammen med hovedteksten – er mer preget av ironi, og er en reaksjon på sårheten.

GUTEN

Eg skulle ikkje ha funnest
Han ler
Det hadde vore det beste

(Fosse, 1999a:495)

Han har det vondt i forhold til moren og føler seg ikke ønsket. Hvordan sideteksten fungerer i slike replikker, hvor sønnen reagerer med å le kort inni mellom, forsterker spenningene mellom dem, og de vonde følelsene han har overfor henne, som han forsøker å skjule ved å framstå som trygg.

I *Natta syng sine songar* er den første sideteksten mer detaljert, men den inneholder en beskrivelse av scenografien. Man får heller ikke her et inntrykk av de dramatiske personene før man begynner å lese hovedteksten. Utover i stykket er sideteksten langt mer utfyllende enn sideteksten i *Sonen og Mor og barn*. Den er i større grad med på å tydeliggjøre de ulike karakterene, særlig det unge paret.

Eg orkar snart ikkje meir
Den unge mannen set seg opp, ser litt fortvila rundt seg. Den unge kvinna ristar oppgitt på hovudet.
Nei
Pause. Det ringer på døra. Den unge kvinna ser mot den unge mannen.
Foreldra dine

[...]

Han ser forvirra mot henne

Trur du

at det er foreldra dine

Han blir berre sitjande, legg boka frå seg på salongbordet

Skal eg gå å opne

Han berre sit der, og ho går ut døra til høgre. Han reiser seg, går bort til vindauget, ser ut [...].

(Fosse, 1999a:639)

Dersom man hadde tatt bort hovedteksten, hadde sideteksten nesten blitt en historie i seg selv. Ikke bare forteller den hva de gjør, men den gir også et inntrykk av hvem de er. I utdraget ovenfor forstår man at mannen i stykket er tafatt og kvinnen er handlende. Han ligger ofte på sofaen og leser, og når noe annet skjer blir han forvirret, tafatt og nesten apatisk. Sideteksten i dette stykket er avgjørende for forståelsen av hvordan den unge mannen er. Det virker som om han sliter med noe, ettersom at han er treg i bevegelsene og lite handlende. Han er redd flere ganger, motvillig, fortvilet eller forvirret.

I *Nokon kjem til å komme* og i *Og aldri skal vi skiljast* forteller sideteksten mer om personene. Stykkenes sidetekst skiller seg ut fra stykkene ovenfor, fordi de får fram personkarakteristikken tydeligere. Enkle beskrivelser av hva de gjør og hvordan de sier det de sier, skaper et tydeligere utgangspunkt for stykket. I *Nokon kjem til å komme* får man vite litt om hvordan personene ser ut, hvordan det ser ut der de befinner seg, og at de holder hender og går mot huset de akkurat har kjøpt.

[...] *Han er i femtiårsalderen, fyldig, med grått litt langt hår, flakkande auge og langsame rørslar. Ho er rundt tretti år, ganske høg, noko kraftig, med halvlangt hår og litt barnslege gester. Mannen og kvinna går langsmed huset, leier kvarandre i hendene, ser og ser mot huset* (Fosse, 1999a:11).

Sideteksten gir et førsteinntrykk og legger et grunnlag for handlingen og stemningen i stykket. Gjennom dramastykket forteller sideteksten naturligvis hva personene gjør og hvor de går, men også ansiktsuttrykk og følelser som «litt bekymra», «brått redd» og «fortvila». Sideteksten gir dermed en langt større mening til hovedteksten.

HAN

[...]

Og no er huset vårt

Litt gladare
Og no skal vi bu i dette huset
Han ser igjen mot huset
Vi bestemte oss for å reise hit
Mykje gladare
Vi bestemte oss for det

(Fosse, 1999a:19).

Noen steder formidler sideteksten utviklingen i samtalen, som i eksempelet ovenfor. I begynnelsen er mannen bestemt, deretter blir han mer og mer glad. Andre steder formidler sideteksten svingningene i følelsene til personene. Dette er med på å forsterke framstillingen av relasjonen mellom mannen og kvinnen.

I stykket *Og aldri skal vi skiljast* er det også en kort, intens beskrivelse av kvinna i stykkets første sidetekst eller sceneanvisning.

Svart. Ei kvinne ler, svakt, så sterkare, så svakare igjen. Gradvis lysare. Kvinna, omtrent førti år, sit i ein sofa, støtta til det venstre armlenet, ho ler og ler. Brått held ho opp med leinga, ho ser rundt seg, opp mot taket så ned mot golvet, ho blir sitjande slik ei stund og sjå ned. Begynner å le igjen, ganske kort denne gangen, så blir ho igjen sitjande og sjå ned mot golvet (Fosse, 1999a: 91).

Man får et inntrykk av hvordan kvinnen har det, og at tematikken omkring kvinnens tilstand er viktig. Sideteksten danner et grunnlag for mottakeren om at stykket handler om at kvinnen har gått gjennom noe vanskelig.

Sonen og *Mor og barn* er stykkene med minst sidetekst. I de andre tre stykkene er det blant annet flere utdypende sceneanvisninger. Sidetekstene i stykkene har noen naturlige fellestrekk ved at de evner å framheve følelsene og spenningene mellom relasjonene. Men hva er det som skiller seg ut i nettopp Fosses sidetekster, i forhold til andre forfatteres sidetekster?

Stykkene fra tidsrommet 1992-1997, hvor de realistiske familiedramaene finner sted, har en tilnærmet klassisk, lineær dramaturgi, med en begynnelse, en midtdel og en slutt, og med konflikter og vendepunkt. Det finnes en form for narrativ utvikling, hvor små forskyvninger i den gjentakende hovedteksten litt etter litt åpenbarer seg i selve problemet. I dette spenningsfeltet åpnes det opp for et tolkningsrom mellom dem som sies og ikke sies

(Lehmann, 2008:61). Både sidetekstene og hovedtekstene hos Fosse er preget av at de er konkrete, minimalistiske og lyriske. Sceneanvisningene er langt mer minimalistiske enn for eksempel Ibsens. Fosse åpner nemlig ikke en avgrunn av rekvisitter eller scenografi som kan fortolkes – kun noen enkle sceneanvisninger som skaper en naken ramme for hovedteksten. Et gammelt hus, et vindu, ei stue, en sofa er karakteristiske elementer i Fosses sidetekster. Beskrivelsene er lite utfyllende, og spiller heller på mottakerens konnotasjoner. Det er kun essensen av stedene eller gjenstandene igjen. Dette essensielle fremstiller dramatikken personkarakteristikk og språkbruk. Til sammen styrker det teaterstykkenes dramatiske og poetiske potensial. Elementenes og stedenes nakne ramme gjør at det som blir sagt mellom personene står i fokus og utfordrer mottakeren.

I motsetning til teaterkunstens tendenser fra tiden hvor det moderne dramaet ble etablert, forsøker ikke Fosse å bryte ned det forestilte skillet mellom scenen og publikum (Helland og Wærp, 2011:145). Ved hjelp av få virkemidler skaper han et estetisk og markert rom på scenen. Scenens enkelhet er en forutsetning for at det minimalistiske teateruttrykket fungerer som dramatiske effektmidler som henvendes til mottakerens tanke om sin egenverdi.

Kapittel 8. Avslutning

8.1 En dramatisk framstilling av det tabubelagte *alvoret*?

Ved lesningen av *Og aldri skal vi skiljast* blir man introdusert for noe trist og vanskelig. Men i teatersalen, når dramastykket framføres, ender det flere ganger opp med at publikum reagerer med latter. Hvorfor? Det faktum at folk ler under teaterforestillingene av disse stykkene, får meg til å stille spørsmålet omkring *livets alvor*. Stykket i seg selv er på ingen måte humoristisk. Hadle Oftedal Andersen reflekterer over at det som er fremmed ved å ta livet på alvor, blir tydelig når personene spiller det ut mot hverandre. Det er annerledes å lese om det i en roman, framfor å se det utført av virkelige mennesker. Da er man tilskuer, man ser det med egne øyne og komfortsonen utfordres.

Derfor er det så mange som ler. Fordi kontakten med *alvoret* framstår som ein feil, som ein skavank. Det å ta livet på alvor blir, i ei verd der ein fryktar *alvoret* meir enn noko anna, til noko lågt, til eit handicap ein frigjer seg frå gjennom å le av det.

Og dette er truleg den einaste måten mange kan ta det på. Dei må le, fordi dei møter ei formulering av noko som etter kvart har blitt eit tabu i samfunnet vårt. *Alvoret* har blitt til det som buskishumoren var for tidlegare generasjonar (Andersen, 2004:36).

Andersen påstår at kontakten med *alvoret* virker feil for oss, noe som man frigjør seg fra gjennom å le av det, eller til og med føler en trang til å reagere med latter, fordi dette *alvoret* er tabubelagt i samfunnet vårt. Man håndterer det ikke. Følelsesrepertoaret vårt er noen ganger for snevert til å tåle det. At mennesker ler i alvorlige situasjoner kan beskrives som å erstatte en følelse med en annen. I følge psykolog Steinar Ulvestad, blir latteren en beskyttelsesmekanisme, et forsvar. Latteren har en dempende effekt på den vonde følelsen (Henningsen, 2014). At man kan reagere med latter av å se en oppsetning av et Fosse-stykke, er trolig en naturlig reaksjon ettersom tematikken spiller på noen strenger av alvorlighet som man kan kjenne seg igjen i på en eller annen måte. Å oppleve framstillingen av psykiske tilstander, konsekvenser av brudd, følelsen av avvisning eller sjalusi gjør noe med oss. Man kjenner det på kroppen, og reaksjonen kan opptre som latter for å erstatte det vonde med noe annet.

Om mottakeren ler eller ikke, av *Og aldri skal vi skiljast* eller av andre Fosse-stykker, er ett aspekt av *alvoret*s dimensjon. Men *alvoret* i seg selv er interessant – Forsøker Fosse å sette

fokus på det tabubelagte alvorret i sitt forfatterskap? Eller i denne sammenheng, sin tidlige dramatik? Tematikken omkring alvorret er ikke bare gjeldene for *Og aldri skal vi skiljast*, hvor kvinnens psykiske tilstand framstilles på en måte som utfordrer oss som mottakere. I hvert av teaterstykkene får Fosse fram alvorret som oppstår når relasjonen med de nærmeste ikke fungerer. Smerten framstilles som uutholdelig. Jeg fornemmer at sønnene i *Sonen* og *Mor og barn* opplever en begrensende ufullstendighet etter å ha oppsøkt foreldrene sine. Det ble ikke slik at brikkene falt på plass, og bekreftelsen de trengte ble gitt dem. De gikk tomhendte derfra, fremdeles uten følelsen av å bli forstått av dem som gav dem livet. I *Natta syng sine songar* blir alvorret i å ikke lykkes i parforholdet manifestert i et selvmord. Det er ikke bare en framstilling av hvordan det unge paret håndterer sine problemer, man får også et innblikk i utfallet og konsekvensen av det. Stykket framstiller dessuten foreldrenes rolle i det unge parets liv. Hos mannen er båndene sterke, lojaliteten urokkelig og han forsvarer dem dersom noen oppdager svakheter ved dem. Han forstår foreldrene sine. Og selv om kvinnen er frustrert på dem, har hun også en dyp respekt for dem, og søker desperat etter en form for godkjennelse fra dem. I stykket *Nokon kjem til å komme* får man innblikk i alvorret som ligger mellom mannen og kvinnen som søkte tilflukt i huset ved havet. Å gjøre et fysisk grep som dette var et mislykket forsøk på å redde forholdet. Tematisk viser Fosse, både her og i andre stykker, hvor komplisert et forhold kan være, og han viser alvorret som følger med psykiske lidelser, og hvor tungtveiende fortiden er. Den røde tråden er at menneskets lykke bunner i de nære relasjonene til menneskene rundt den enkelte.

Jeg opplever at Fosses dramatik sier noe gjennomgripende om det tabubelagte alvorret som finnes i samfunnet. Jeg opplever ikke at tematikken er spesifikt rettet mot samtiden, men at Fosse maler et tidløst bilde av hvilket alvor man står overfor dersom relasjonen med familiemedlemmer eller samlivspartner ikke fungerer. Dramatikken består av en tematikk for allmennheten. Stykkene er ikke klisjéaktige, fulle av detaljerte beskrivelser og innviklede replikker. Den består av rene, enkle replikker og beskrivelser. Kanskje virker de «enkle» ved første øyekast, men hvis man leser et stykke fra begynnelse til slutt, eller ser det oppført på en scene, får man innsikt i dybden av mening og betydning som ligger der.

8.2 Konklusjon

Målet for nærlesningen av fem av Fosses tidlige dramastykker, var å se på tematikken som handler om de mellommenneskelige relasjonene. *Sonen, Mor og barn* og *Natta syng sine songar* er realistiske dramaer med fokus på familierelasjoner, men også med et annet underliggende budskap, mens *Nokon kjem til å komme* og *Og aldri skal vi skiljast* er mer eksperimentelle i både oppsett og hvordan tematikken framstilles. Fosses dramatikkk handler i stor grad om forholdet mellom mann og kvinne, men flere ganger også forholdet til barna eller foreldrene deres. Det å etablere et hjem, en relasjon og en symbiose er i fokus, og tematikken forankres i at dette er noe som ikke fungerer for personene. Stykkene er upartiske og hverken feministiske eller anti-feministiske. Det virker heller som om Fosse forsøker å vise hva som foregår mellom personene når det oppstår konflikter, og hvordan de ikke klarer å forstå eller å kommunisere ordentlig med hverandre (Andersen, 2004:49).

For å plassere undersøkelsen av Jon Fosse i et literacy-perspektiv, som en forklaring av fagfeltet jeg opererer i, vil jeg påstå at lesningen av dramatikken har utvidet min horisont i forståelsen av stykkene. Selv om Fosse i literacy-perspektivet ikke har vært et fokus for oppgaven min, har noen prinsipper vært viktige for lesningen. Fosse-tekstene har fått en ny dimensjon av forståelsen av hovedbudskapet. Og ved hjelp av et utvalg av relevant informasjon og studier av Fosse som forfatter har jeg forstått stykkene ut fra en større helhet. Gjennom å se på stykkenes innhold, ved å relatere det til andre forfattere og ved å reflektere over tekstens form, ser jeg tydelig hvordan selve utformingen av teksten fremmer budskapene og det tematiske i Fosses dramatikkk.

Hvordan framstiller Fosse spenningene og følelsene i de mellommenneskelige relasjonene?

Fosse framstiller spenningene og følelsene i de mellommenneskelige relasjonene på en unik og særegen måte. Det minimalistiske språket, den nøytrale sideteksten og de korte replikkene gjør at budskapet blir klart og fremtredende. Fosse framstiller tematikken ved hjelp av flere virkemidler og elementer. Jeg ønsker å påpeke de tre elementene som jeg mener er dominerende og mest utslagsgivende:

1. *Enkle replikker*
2. *Blikk og bevegelser ifølge sideteksten*
3. *Stillheten og det usagte*

Fosses hovedtekst er utpreget i stykkende. Noen steder er replikkene helt korte setninger, og andre steder går de over flere sider. Likheter er enkelheten. Med det mener jeg at Fosse tar i bruk avkortet verbalitet, hverdagslige ord, og få konkrete ord eller navn som bryter med dette mønsteret. Replikkene er formulert på korte linjer, selv om de kan gå over flere sider. Den minimalistiske og stutte verbaliteten gjør at spenningene blir fremstilt, for man får inntrykk av at karakterene ikke klarer å sette ord på det de egentlig mener. Replikkene får også fram følelsene hos personene, fordi man gjennom stykkene, og mellom linjene, ser antydningene til hva personene tenker. De gir kanskje små hint om det de mener og føler: «Nei, eg skulle ikkje», men noen ganger sier de rett ut: «Du elsker meg ikkje». Denne måten å skrive om følelser på, mener jeg at er like dyp og vellykket som ordrike, følelseladete kjærlighetserklæringer og detaljerte beskrivelser.

Blikk og bevegelser – stykkenes sidetekster – er et essensielt og avgjørende element for fremstillingen av følelser og spenninger i relasjonene. Personenes handlinger mening til replikkene, og dette skaper en mer virkningsfull effekt. Noe annet som er interessant er hvordan Fosse bruker sideteksten til å få fram ansiktsuttrykk, sinnsstemning og toneleie. Man kan se for seg ansiktsuttrykk ved at han bruker korte beskrivelser som: «ser skremd mot han», «han smiler» eller «nøler». Fosse viser sinnsstemninger ved beskrivelser som: «glad», «redd» eller «fortvilet. Og toneleiet til personene blir framstilt gjennom sidetekst som: «hissig», «muntert», «skjelvande» eller «oppmuntrande». Fosse bruker også sceneanvisninger som omhandler handlinger personene gjør for å få fram tematikken, for eksempel: «Han tar armen sin til seg, går og set seg ned på benken, med olbogane i knea, støttar ansiktet i hendene. Oppriktig fortvila» og «Ho kysser han på panna» (Fosse, 1999a:42, 43). Slike konkrete beskrivelser i tråd med replikkene, er forutsetninger for at følelsene og spenningene tydeliggjøres.

Stillheten og det usagte er et annet bemerkelsesverdig element som Fosse benytter seg av for å fremstille relasjonstematikken. Dramasjangerens mulighet for *Pause*, og Fosses elegante forvaltning av begrepet, skaper i flere dialoger små stillheter som er med på å få fram spenningene mellom personene eller følelsene som de bærer på. Disse små pusterommene, gjør at budskapet i samtalen kommer til sin rett. Det er like mye som blir formidles i det usagte, som med ord. Fosse bruker dette elementet som et virkemiddel for å sette relasjonene i fokus. For å tydeliggjøre hva jeg mener, vil jeg referere til et intervju utført av Cecilie N. Seiness om Fosses dramatik, med den anerkjente regissøren Claude Régy. I et spørsmål knyttet til hans oppsetning av *Nokon kjem til å komme*, uttalte han:

(...) Fosse er utruleg til å få fram det han kallar den tause stemma. Skrifta er der for å la oss høyra det skrifta ikkje kan seia, skrifta, opnar rommet for det usagte. Det er viktig for meg. I eit av stykka til Fosse seier ein av karakterane: «Som vanleg har du sagt det utan å seie det.» Det definerer stilen hans, å seia det ein ikkje får sagt med ord. Det er dette poesi handlar om (Seiness, 2009:238).

Jeg er enig med uttalelsen til Claude Régy om Fosses dramatik. Evnen forfatteren har til å sette ord på nettopp det man ikke får sagt med ord, er imponerende. Hvordan Fosse får fram vanskeligheten karakterene har for å sette ord på det de føler på i relasjonene, er enestående. Dette kan, på den andre siden, skape en dypere forståelse av hvorfor dette med relasjoner kan være vanskelig for mottakeren, for meg som leser. Fosse definerer den allmenne problematikken omkring mellommenneskelige relasjoner, og kaster lys over disse følelsene og spenningene som den enkelte kan kjenne på.

Fosses poetiske billedspråk og lyriske konstellasjoner, gjør at dramatikken hans skiller seg ut fra annen dramatik. Dramaturgien er i stor grad tilstandsorientert. Man kan stille seg spørsmålet om stykkene inneholder nok spenning og handling for teaterscenen? Bruken av det lyriske språket, sammen med små spenningskurvene, de mellommenneskelige relasjonene og situasjonene, viser seg å alltid ha et rikt innhold som gjør inntrykk på mottakeren. Han bruker det dramatiske på en ny måte for å få fram relasjonstematikken.

Hvorfor setter Fosse fokus på disse relasjonene? Som jeg var inne på innledningsvis i kapitlet, opplever jeg at Fosse har en agenda om å skrive om alvoret i de mellommenneskelige relasjonene. Jeg tror han ønsker å sette fokus på hvilken *dybde* som

ligger i relasjonene rundt oss. Summen av dramastykkenes budskap er hvor stor betydning de nære relasjonene har for den enkeltes identitet, lykke og selvfølelse.

Jon Fosse maler et tidløst bilde til allmennheten. Han framstiller den følelsesmessige og spenningsfylte relasjonstematikken på en elegant og fremragende måte. Tidene forandrer seg, men behovet for de nære relasjonene består.

Litteraturliste:

Allkunne, O. W. Surén (2016). «Jon Fosse».

Lokalisert 25.01.2017 på Verdensveven: <https://www.allkunne.no/framside/biografier/f/jon-fosse/89/658/>

Andersen, Hadle Oftedal (2004). *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik*. Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur, Helsingfors Universitet, Helsinki

Andersen, Per Thomas (2012). *Norsk Litteraturhistorie*. Universitetsforlaget: Oslo

Bakke, Gunnstein. (2001). «Rørsle og Tausheit – nokre drag ved forfatterskapen til Jon Fosse». Biblioteksentralen AL, Oslo

Beckett, Samuel (1952). *Skodespel I*. Document, Oslo

Bergesen, Marianne Schibbye (2008). «Apori og vaneendring i tre teatertekster av Jon Fosse».

Lokalisert 28.02.2017 på Verdensveven:

<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26109/Masteroppgave.xMarianneSchibbyeBergesen.xTittel.xAporixogxvaneendringxixtreteaterxavxJonxFosse.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Bordemann, Suzanne (2012). ««Man må føre menneskeheten ut av fryktens og den tålmodige sløvhetens primitive stadier...». Om den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatik». Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift nr. 1

Dyade (1999). «Mens vi venter – eksistensiell tomhet og meditasjon». Dyade Tidsskrift og forlag, Oslo.

Lokalisert 17.04.2017 på Verdensveven:

http://dyade.no/acem_sites/dyade_no/tidsskrift/dyade_1999_01_litteratur_og_meditasjon/mens_vi_venter_eksistensiell_tomhet_og_meditasjon

Fosse, Jon. (2013). «Beckett».

Lokalisert 04.09.2013 på Verdensveven: <http://www.riksteatret.no/artikler/artikler/beckett-av-jon-fosse/>

Fosse, Jon. (1999a). *Teaterstykke I*. Det Norske Samlaget, Oslo

Fosse, Jon. (1999b) *Gnostiske essay*. Det Norske Samlaget, Oslo

Helland, Frode og Wærp, Lisbeth Pettersen (2011). *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Universitetsforlaget, Oslo

Henningsen, Kristine Storli (2014). «Det er så pinlig, men umulig å unngå».

Lokalisert 20.04.2017 på Verdensveven: <http://www.klikk.no/helse/velvare/kroppogsinn/deter-sa-pinlig-men-umulig-a-unnga-2543357>

Ibsen, Henrik (1918). *Samfundets støtter*

Johnsen, Kai (Publiseringsdato ukjent). «Mystikk og fravær hos Fosse».

Lokalisert 08.04.2017 på Verdensveven: <http://www.shakespearetidsskrift.no/index.php?id=66>

Langås, Unni (1998). *Intet er hans stoff: Om Jon Fosses dramatik*. Edda, Nordisk tidsskrift for litteraturforskning utg.: 3, side 197-210

Larsen, Wenche (2001). «Dramatiker i postdramatisk tid: Lars Norén og skandinavisk dramatik». *Vagant* nr.1, Aschehoug, Oslo

Lehmann, Niels (2008). *Jon Fosse. Eg er vinden*. Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift nr.2

Levin, Mona (2017). «Barnet: Kjærlighetsevne og enkel tro»

Lokalisert 28.02.2017 på Verdensveven: <http://www.aftenposten.no/kultur/Barnet-Kjarlighetsevne-og-enkel-tro-612989b.html>

Nielsen, Ingrid (2017). «Lesevitenskap/literacy som fag og forskningsfelt».

Lokalisert 10.05.2017 på Verdensveven:

http://www.uis.no/course/?code=DLV260_1&path=nb

Nyhus, Jorunn Øveland, Solbakken, Heidi Mobekk og Federl, Marion (2013). «Jon Fosse: Nokon kjem til å komme»

Lokalisert 28.02.2017 på Verdensveven: <http://ndla.no/nb/node/82418?fag=27>

Seiness, Cecilie N. (2009). *Jon Fosse. Poet på Guds jord*. Det Norske Samlaget, Oslo

Stokke, E. M. (2001). *Den lille forfatterboka: moderne*. Biblioteksentralen AL, Oslo

Rottem, Øystein (2015). «Jon Fosse».

Lokalisert 26.09.2016 på Verdensveven: https://snl.no/Jon_Fosse

Winterhus, Anne Elise (2000). «Det forlegne mennesket i det forlegne språket. Ein studie av Jon Fosses dramatiske diktning». Hovedfagsavhandling ved Nordisk Institutt, Universitetet i Bergen.

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

Bildeliste:

Munch, Edvard (1897-1899). *Mor og datter*.

Lokalisert 12.01.2017 på Verdensveven:

<http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NG.M.00840>