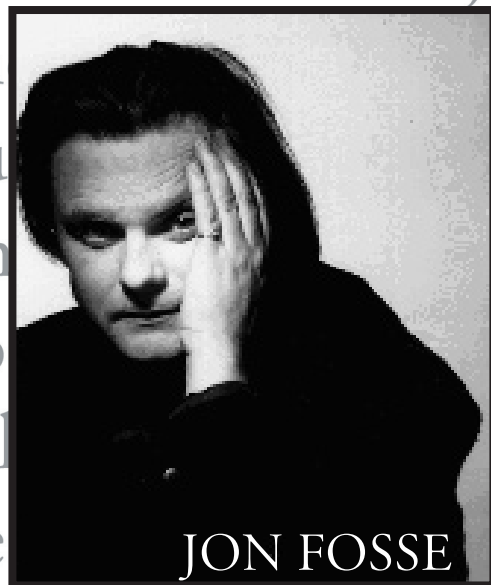


NBI Klik på Bogmærkefanen til venstre

PERIPETI

tidsskrift for dramaturgiske studier

1 - 2004



JON FOSSE

PERIPETI

1 - 2004

REDAKTØR

Erik Exe Christoffersen

JON FOSSE

REDAKTION

Niels Lehmann

Mads Thygesen

Solrun Iversen

Steen Sidenius

PERIPETI (Redaktionelt forord) 3
Erik Exe Christoffersen

TEATER OG/ELLER PORNO 9
Jørn Langsted

DEN STILFÆRDIGE PATHOS 13
Mads Thygesen

AFDELING FOR DRAMATURGI

Institut for Æstetiske Fag,

Aarhus Universitet

Langelandsgade 139.

DK - 8000 Århus C

E-mail: aekexe@hum.au.dk

AT LÆSE FOSSE PÅ LINIERNE 47
Solrun Iversen

POSTFÆNOMENOLOGISK
EFFEKTDRAMATIK 71
Niels Lehmann

© Peripeti og forfatterne

Tryk:

Det humanistiske fakultets repro-afdeling,

NØ-hjørnet

Sats: AGaramond 11,5 / 14

ISBN 87-87906-68-6

Oplag: 600

Jeg bruger mit liv på at skrive. Jeg begyndte, da jeg var 12 år. Jeg kan lide at forestille mig, at jeg skriver for at tjene penge til at forsøge mig og mine. Det bliver lettere, når jeg ser digtningen som et praktisk stykke arbejde. Men jeg ved jo, at det ikke er den enkle grund. Den er et helt andet sted, et sted som jeg ikke selv fuldstændig er klar over. Jeg fik en sorg i livet, og det har med den at gøre, at jeg skriver. Sorgen er en indsigt, en visdom. Når jeg skal forklare det her for mig selv, har jeg en historie, en episode, som jeg tror er meget vigtig. Jeg var syv år, det var vinter, og der var is uden for huset. Min mor bad mig gå over i kælderen og hente en flaske ribssaft. Da jeg gik op ad keldertrappen, gled jeg på isen, knuste flasken og skar pulsåren over i det ene håndled. Der var blod overalt, og jeg tænkte først, om jeg vovede at gå op til min mor, for hun ville blive så bange. Jeg mistede meget blod, og da vi kørte hjemmefra, og jeg kiggede op mod huset, var jeg sikker på, jeg aldrig ville gense det. Jeg så mit hjem, jeg så menneskene, jeg så alt, men meget langt væk. Jeg var helt tryk og meget trist og havde en følelse af, at jeg forstod alt. De fik mig syet sammen, og efter et par uger levede jeg igen, som en dreng skulle. Men det perspektiv, jeg fik som barn, da jeg var ved at bløde ihjel, placerede mig lidt uden for livet. I den distance er der en sorg. Jeg blev aldrig et almindeligt menneske i den lille bygd ved Hardangerfjorden, hvor jeg voksede op. Jeg var en afviger, og sådan har jeg altid følt mig siden. Når jeg begyndte at skrive som ganske ung, tror jeg, det var fordi jeg oplevede, at jeg befandt mig et andet sted end mine venner. Jeg så tingene anderledes. Skriveriet var en måde at formindske afstanden på, komme ind i livet og være der, hvor de andre var. Sådan er det stadig lidt.

(Jon Fosse i *Nordisk Tidsskrift* nr. 4/2002)

PERIPETI

Af Erik Exe Christoffersen

Teaterstof er tilsyneladende ikke særlig trendy og salgbart. Teater er ikke særlig sexet, med mindre skuespillerne virkelig går til den på scenen eller i privatlivet. Det ved vi udmærket, teaterstof sælger ikke, og måske netop derfor kaster vi os alligevel ud i det og starter et nyt teatertidsskrift som går mod strømmen.

Tidsskriftet *Peripeti* er knyttet til Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet og redigeres på skift af de ansatte medarbejdere. De første numre har som hovedredaktør Erik Exe Christoffersen med skiftende medredaktører. Tidsskriftets titel har vi valgt, fordi *peripeti* (forandring, omslag eller vendepunkt) er et afgørende element i snart sagt enhver form for dramaturgi. Begrebet stammer fra Aristoteles' *Poetik*, hvor vendepunktet er en forudsætning for den dramatiske progression mod katastrofen eller klimaks. Peripeti er også centralt for forskellige former for brud, afbrydelser, satsninger i såvel dans som performance, og i mere teoretisk eller kulturel forstand kan peripeti være vendepunktet for nye handlinger, tanker og kunstformer. *Peripeti* vil gerne placere sig i vendepunkter mellem teater, performance og dans, mellem dramatiske, retoriske eller visuelle strategier og i teaterkunstens brudflader.

Desuden markerer *Peripeti* også et tilhørsforhold til Institut for Æstetiske fag, Aarhus Universitet, samt tidsskrifterne *Passage* og *Passepartout*, fra henholdsvis Litteraturvidenskab og Kunsthistorie. *Passage* er grænsen eller tærsklen og *passepartout* er rammen om kunst. Begge begreber drejer sig om adgangen til værket. Det samme gør sig gældende for peripeti, som kan være det omslag, der skaber en ny optik på den givne teater- eller kunsthandling. Alle tre begreber handler om de forandringer, perspektiver eller synsvinkler, som kunsten skaber.

Tidsskriftet *Peripeti* er videnskabeligt og henvender sig til de miljøer, som beskæftiger sig med teater og dramaturgi på et teoretisk plan, samt de dele af teaterlivet, hvor dramaturgiske refleksioner praktiseres som led i teaterkunsten. At Danmark principielt savner et sådant tidsskrift er oplagt, men det er lige så oplagt, at det sikkert vil være forbeholdt en meget lille kreds. Teatret er en kultur og kunstform, som få har behov for at læse om - tilsyneladende. Men vi synes selv det er nødvendigt, og så håber vi på at behovet skabes.

Udgangspunktet er afdelingens behov for at skrive, deltage i debatter og analysere teatret ud fra forskellige perspektiver. Undertiden kort og undertiden langt. Det vil vi meget gerne kunne gøre i samarbejde med dem, som vi i øvrigt ofte

samarbejder med: Afdeling for Dans og Teatervidenskab, Københavns Universitet, teaterskolerne, teateruddannelser, en række teatre og dramaturger, teaterforlag og tidsskrifter. Vi sigter altså på gennem specialisering og omtanke at kunne gå i dybden med forskellige emner for derigennem at kunne skabe en grobund for dramaturgiske refleksioner. De enkelte numre udspringer primært af aktuelle forskningsprojekter på Afdeling for Dramaturgi.

Endvidere ser vi også *Peripeti* som et forum for specialestuderende og færdiguddannede, idet en central opgave er at kunne skabe en ramme for kommende dramaturger på vej til at indtage positioner i teaterlivet.

De enkelte artikler bliver kritisk gennemarbejdet af den samlede redaktion og udsat for en såkaldt referee ordning. I øvrigt har vi tænkt os, at de enkelte temanumre følges op af konferencer, undervisningstiltag og andre typer af arrangementer gerne i samarbejde med miljøer udenfor universitetet.

Det første nummer kommer forår 2004 i forbindelse med den norske dramatiker Jon Fosse's premiere på Aarhus Teater og fokuserer på Jon Fosse's dramatik. I forbindelse med forestillingen *Sa ka la*, som uropføres af skuespillereleverne ved Skuespillerskolen, Aarhus Teater, arrangeres en Fosse-konference den 30. april. Medredaktører er lektor Niels Lehmann, Mads Thygesen, nyuddannet cand. mag., Solrun Iversen, specialestuderende og Steen Sidenius, amanuensis, alle knyttet til Afdeling for Dramaturgi.

Efteråret 2004 kommer andet nummer om teaterlaboratorietraditionen med titlen *Why a Theatre Laboratory?* Nummeret er på engelsk, idet det samtidig er programhæfte til et tredages internationalt symposium med samme titel, som holdes på Afdeling for Dramaturgi (4.-6. oktober 2004). Det er det første arrangement af Center for Teater Laboratorie Studier (CTLS), et nydannet center ved Aarhus Universitet som samarbejder med Nordisk Teaterlaboratorium. Symposiumet og dermed tidsskriftet vil rumme indlæg om Stanislavskij, Mejerhold, Copeau, Peter Brook, Grotowski, Théâtre du Soleil og Odin Teatret og disses teaterlaboratoriepraksis samt naturligvis refleksioner over teaterlaboratoriets funktion og effekt. Redaktionen er Exe Christoffersen og Eugenio Barba. Symposiumets anledning er Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatrets 40 års jubilæum oktober 2004. Tredje nummer (forår 2005) er om *ny dansk dramatik* med Birgitte Hesselaa og Janek Szatkowski som medredaktion. Her behandles et værk af Jens Christian Grøndahl, en dramatiker som Christian Lollike profileres og tendenser i nye dramatekster af Saalbach, Werdelin og Knutzon diskuteres. Endelig vil vi skitsere et overblik og tage temperaturen på retning, form og vilje i dansk dramatik.

Foråret 2005 afholdes et arrangement om dramatiske former og tendenser i dansk film og tv-serier. Her vil vi etablere et æstetisk blik på modsætninger og

ligheder mellem dogmefilmene og serier som *Rejseholdet* og *Kroniken* i forhold til fortællingens dramaturgi, brug af musik, billeder, klippeteknik etc. Dette skaber grundlaget for fjerde nummer af *Peripeti* om Dogmeæstetik og seriedramatik, efterår 2005.

Foråret 2006 vil *Peripeti* omhandle *Henrik Ibsen* og forholdet mellem realisme og modernisme, Ibsen-forskningen og forskellige synspunkter på Ibsens aktualitet som dramatiker. Nummeret markerer hundredeåret for Ibsens død. Efterår 2006 er temaet *dramaturgiske processer* både i relation til pædagogisk og kunstnerisk arbejde. Medredaktionen består af Torunn Kjølner og Ida Krøgholt. Endelig 2007 er temaet *politisk teater og dans* med undertemaer som ny realisme, privathedsæstetik og forskellige andre blandformer, som benytter sig af realitetseffekter i teater og dans. Temaredaktionen er Jens Chr. Led og Annelis Kuhlmann.

Fremtidige numre vil beskæftige sig med dramaturgisk analyse, kunst og teaterpædagogik, omtale af enkelte teatre og forestillinger samt instruktionsstrategier. De enkelte numre vil også rumme stof udenfor temaet: anmeldelser af bøger og teaterforestillinger. Der vil langt fra være tale om at dække markedet. Vi ønsker i stedet for dagbladenes hurtige reaktionsform anmeldelser, der er mere principielle og diskuterende i forhold til tekst, koncept, teaterteorier eller andre forestillinger. *Peripeti* vil endvidere omtale forskellige aktuelle begivenheder i det offentlige teaterum.

I dette første nummer indledes med en artikel af professor Jørn Langsted, som udspringer af en aktuel diskussion om forholdet mellem teater og pornografi i relation til Århus Festuge, 2004. Langsted skitserer den vanskelige balance mellem teatrets realitetsniveau og dets fiktionelle niveau og mulighederne for forskydninger mellem det ene og det andet. Vi har valgt artiklen, fordi den peger på en række konkrete omslag eller vendepunkter i teaterkunsten, som samtidig vanskeliggør den kvalitative og politiske vurdering af teatret. Vi vender tilbage til Festugen i næste nummer

Herefter vender vi os mod Jon Fosse ((1959). Jon Fosse debuterede i 1983 og har siden skrevet 40 bøger, romaner, essays, digtsamlinger og dramaer. Han blev uropført i 1994 i Norge og er siden blevet spillet over hele verden. Han er simpelthen Nordens mest spillede dramatiker lige nu. I 2002 blev hans stykker spillet på 115 scener over hele verden. I alt har han skrevet over tyve skuespil, som specielt i Tyskland har haft stor succes. I 2004 sættes Fosse op i Japan, Brasilien, Frankrig, Skotland, Irland og mange andre steder, også Danmark. I alt er Fosse blevet opført på 240 forskellige teaterscener i 36 lande i fire verdensdele. Han er oversat til 35 sprog. Fortolkningerne og synsvinklerne på Fosse er mangfoldige og forskellige. Han er romantiker, modernist, postmodernist. Han skriver stykker som Ibsen udsat for Becketts tavse stemme. Han er retoriker og dyrker gentagelser i sproget og gentagne handlingsmønstre. Han benytter gerne pausen som dramaturgisk teknik. På den ene

side handler teksterne om enkle menneskelige situationer, møder og konflikter. På den anden side skaber teksterne en usagt angst, ensomhed, lidelse som effekt eller udtryk ofte uden egentlig forklaring. Fosse balancerer mellem en udtalt ironi udtrykt i gentagelsens og afbrydelsens retorik, men samtidig er der tale om en patos, som knytter sig til modernitetens lidelser. Tilsyneladende som en form for vilkår. Fosse skriver, siger han selv, på en sorg og angst:

Jeg fik en sorg i livet, og det har med den at gøre, at jeg skriver. Sorgen er en indsigt, en visdom. (...) Når jeg begyndte at skrive som ganske ung, tror jeg, det var fordi jeg oplevede, at jeg befandt mig et andet sted end mine venner. Jeg så tingene anderledes. Skriveriet var en måde at formindske afstanden på, komme ind i livet og være der, hvor de andre var. Sådan er det stadig. (Fosse, Nordisk Tidsskrift 4/2002).

Fosse skriver om det lidelsesfyldte som en realitet, noget der er der, selvom det ikke kan eller skal forklares, samtidig benytter han en humor og retorisk ironi til at sige det, som ikke kan eller skal siges. Skrivningen er således en måde at kommunikere på og en måde at bryde angsten, ensomheden eller anderledesheden på. Men skrivningen er også »destruktion«, siger Fosse. »Når det går allerbedst med skrivningen, er det, som om nogen udefra vil sige noget til mig«. Spørgsmålet er hvor denne »stemme« kommer fra. Det er som om figurerne i hans stykker er i en form for trance, som besatte, eller som om de er midt i et uigennemskueligt ritual. Det er som om noget udefra »betragter dem« og tilhviser dem nogle replikker, faktisk ligesom personerne i Ibsens sidste drama *Når vi døde vågner* (1899) siger det. På mange måder minder det, som Niels Lehmann antyder, om dogmefilmene. Her er det også som om personerne betragtes udefra af nogen. Selvfølgelig betragtes skuespillerne af kameraet og dermed tilskuerne, men det er som om dette udefra kommende blik ikke blot er teknik, men en væsentlig æstetisk konstruktion. Er Fosse dramaturgiens svar på dogmæstetikken? Det er en problemstilling som *Peripeti* vil vende tilbage til i senere numre.

Med tre meget forskellige artikler forsøger vi at give et omrids af en dramatiker og måske et svar på, hvorfor hans dramatik vækker interesse. Det skal understreges, at der ikke er tale om et perspektiv men flere forskellige på analysen af Fosse. Der er en ting som de tre forfattere er fælles om: Fosse er hinsides postmodernismen. Han er ligesom dogmefilmene for alvorlig i forhold til pathos, han har forladt den postmodernistiske »lette« ironi og metafiktion, men det betyder ikke, at han er vendt tilbage til gammeldags modernisme. Det er det, artiklerne forsøger at indkredse og perspektivere.

Mads Thygesen giver en introduktion til Fosse generelt og forsøger at fremstille den uudsigeligheidsproblematik, som Fosse selv forbinder med den »tavse

stemme« i teksten. På baggrund af Martin Heideggers fænomenologiske overvejelser går Mads Thygesen i dybden med stykker som *Draum om hausten*, 1999 og *Nokon kjem til å komme*, 1992. Thygesen analyserer både på et dramaturgisk plan og forholder Fosse til en aristotelisk poetik, samtidig med at han ser på udsigelsen, det vil sige måden historien fremstilles og henvender sig til tilskueren på. Han forsøger både at diskutere indholdseffekten og de retoriske greb, som går igen i flere af Fosses dramatiske værker.

Solrun Iversens artikel *At læse Fosse på linierne* analyserer det aktuelle stykke *Sa ka la* (2004) ud fra en sproglig optik, hvor det er den særlige Fosse »lydkvalitet«, som er i fokus, idet lyriske og tilstandsskabende kvaliteter bliver vigtige. Med afsæt i en dramatisk grundsituation fremstilles personernes interaktion især gennem talehandlinger. Den dramatiske handling og karaktertegnning reduceres til omrids med en koncentration omkring en situation, hvilket hos Fosse betyder en koncentration omkring sproget. Dialogen kommer i forgrunden, og det dramatiske antager karakter af sprogbilleder. Samtidig med at der forekommer en mellemmenneskelig udveksling, skaber de mange gentagelser og de rytmiske pauseringer tilsyneladende uden kommunikativ intention en særlig atmosfærisk tilstand. Ud fra pragmatisk talehandlingsteori analyserer Solrun Iversen, hvordan Fosse i *Sa ka la* kombinerer plot og karaktertegnning med en særlig samtalemodus, hvor replikmønstret aftegner en uforløst tilstandsrapport. Solrun Iversen forsøger altså at se på Fosses kombination af lingvistiske og dramaturgiske strukturer og de effekter en sådan dobbelt optik skaber.

Niels Lehmann har et metateoretisk perspektiv i forhold til sin analyse af Jon Fosse's *Nokon kjem til å komme*, som i øvrigt foretages som en komparativ analyse i forhold til Marguerite Duras' drama *Savannah Bay*. Det drejer sig for Lehmann om at argumentere sig frem til en position (mellem Rorty og Luhmann), eller et *tilbud*, som ikke er forpligtet på en absolut sandhedstænkning hverken hvad angår indhold eller form. Lehmann ønsker at pege på en dramaturgi som er funktionel, og hvor det er virkningen, som er det centrale. Det er en »frigjort« dramaturgi, som vedkender sig konstruktionen af diverse effekter, og hvor vurderingen af disse altså ikke baserer sig på deres sandhedsværdi, moralske eller etiske værdi, men alene på om den tilstræbte effekt er relevant eller interessant. Alle dramaturgiske greb er retorisk konstruerede og et resultat af visse iagttagelsespositioner og valg. Indlevelse og distanceskabende effekter er sådanne gyldige greb, ligesom både den lineære kausale dramaturgi og montageteknikken kan siges at have kvaliteter, som gør dem oplagte til givne forskellige formål. Når Lehmann argumenterer for, at kunsten burde befries fra epistemologiske forpligtigelser, så er det for at undgå de lukninger, som han mener karakteriserer det klassiske naturalistiske drama, det avantgardistiske nærværsskabende eller metafiktionelle drama og det postmoderne drama både i forhold til form og tematik. Det er her Jon Fosse bliver et konstruktivt eksempel. Lehmann paralleliserer

med dogmeretorikken i dansk film, som jo med al ønskelig tydelighed påpeger, at de aktuelle dogmer er valgt for at ryste filmsproget, og ikke fordi de besidder en privilegeret sandhed eller absolutthed som de aristoteliske eller den franske klassicismes dogmer. Gentagelsesteknikken hos Jon Fosse har ifølge Lehmann en lignende effekt og skaber en »rystelse« af tilskuerens oplevelse.

Hos Fosse kombineres visse avantgardeelementer som tableau og gentagelse som hos Beckett med en linearitet og med persontegning som hos Ibsen. For Lehmann er det argumentationen for en pragmatisk og konstruktivistisk tænkning, som er vigtig. Hvis man som læser bliver for utålmodig, kan man naturligvis springe lige til den komparative analyse af Fosse og Duras for senere at vende tilbage til Lehmanns (epistemologiske) argumenterende retorik

De første par numre af *Peripeti* er gratis, og kan rekvireres ved henvendelse til Afdeling for Dramaturgi vedlagt frimærker til porto (21 kroner). De følgende numre vil koste 50 kr (inkluderet porto).

TEATER OG/ELLER PORNO

Af Jørn Langsted

Teater er en kødelig kunstart. Teater er, at nogen kikker på nogen andre, der gør et eller andet, handler og foregiver at være nogen andre, end de er. Og alle er vel enige om, at der er noget lystfyldt forbundet med denne kikken på nogen andre, der efterligner og genskaber. Eller som allerede Aristoteles skrev i sin *Poetik*: »Alle mennesker føler glæde ved efterligninger«. Spørgsmålet kan så være, hvad det er for en glæde, og hvad det er for nogle lyster, der vækkes af dem, der efterligner?

Der er grund til at betone, at teater helt fundamentalt er fysisk nærvær, i forbindelse med de meninger, der har været i omløb om det spanske La Fura dels Baus gæstespil på Aarhus Teater i den kommende festuge med forestillingen *XXX*, der allerede, før vi har set den, på den ene side er blevet udråbt til stor kunst og på den anden side er blevet betegnet som 'sexteater'.

Set i teaterhistoriens lys, er der ingen tvivl om, at netop teatrets lystfulde karakter har gjort, at man så vidt muligt har skullet holde kvinder og børn væk fra det, i hvert fald når teatret blev mere institutionaliseret og kom væk fra gader og torve. Det er almindeligt kendt, at kvinderollerne hos Shakespeare i hans samtid blev spillet af unge mænd. Det er også karakteristisk, at kvindelige skuespillere i lang tid er blevet betragtet som prostituerede. Det var ikke foreneligt med herskende opfattelser af kvindens rolle at træde frem på scenen i hele sit fysiske nærvær, uanset hvor strenge regler for god og anstændig adfærd, der blev iagttaget af de optrædende mænd og kvinder.

Når religionen har strammet til, er teatret ofte blevet bandlyst. Dets lyst og lystighed var uforenelig med moral og i sidste ende med samfundets opretholdelse. Teater blev belagt med infami.

Der er på den anden side heller ikke tvivl om, at teatret og markedsgøglene i andre perioder har svælgnet i laster og lyster og har boltret sig i menneskekroppens nedre regioner. I dag ville vi hverken betegne den slags teateraktiviteter i f.eks. middelalderen som sex- eller lorte-teater. Vi ville derimod sige, at teatret vendte op og ned på den etablerede orden og som en slags samfundsmæssig ventil, et folkeligt åndehul fremstillede en omvendning af verden.

Teater har altid været en sammensat kunstart. Ord, bevægelse, billede og musik er blevet mikset i forskellige doser, og det er der så kommet forskellige genrer ud af: skuespil, ballet, opera osv.

I dagens teaterbillede er der yderligere krydsover-tendenser (crossover) på spil. Højt og lavt blandes, teatrale elementer flyder ud af teatret og indgår i events og andre iscenesættelser, ja selv statsministerens traditionelle tirsdags pressekonference er blevet ny-iscenesat med gennemsigtig talerstol og afstand til pressens gentlemen. Teater er ikke længere noget bestemt, alt kan teatraliseres, og stort set alt kan indoptages i teaterinstitutionen og blive til teater. Teater er svært at indfange, for grænserne til det, der ikke er teater, er blevet gennemtrængelige. Virkelighedselementer, f.eks. aktørernes stærkt selvbiografiske stof, monteres ind på scenen og kræver offentlig opmærksomhed. Forbrydere sættes til at spille forbryder-roller på teatret for at øge autenciteten, og da man gjorde det på Riksteatern i Sverige ved Lars Noréns stykke *Sju tre* endte det i ren katastrofe, idet virkeligheden tog over: Forbryderne flygtede efter den sidste opførelse, begik et røveri og nedskød brutalt og dræbte to politibetjente.

Grænsen mellem fiktion og virkelighed omkranser ikke længere teatret, men er en del af teatret. Og det kan så undertiden ende i de rene katastrofer. Men andre gange bliver det til en elegant leg, der vittigt driller tilskuernes opfattelse af, hvad der er fiktion, og hvad der er virkelighed.

Så er det, der kommer et spansk teaterkompagni og siger, de spiller en forestilling, der bl.a. handler om den tiltagende pornoficering af hverdagen og medierne. Og det gør den bl.a. ved at vise seksualiteten i alle dens former på scenen. Her er der skuespillere med og uden tøj, og der er digitalt udstyr, der gør, at man kan være i konstant kontakt med Internettets verden af porno. Og straks kører diskussionen om, hvorvidt det her nu er porno eller teater. Med de krydsover-tendenser, der er i samtidens kunst, må man nok sige, at det sikkert er begge dele. Forestillingen kombinerer elementer fra teatret med de pornoficerede dele af Internettet og med aktioner, der efterligner hård pornografi. Om man vil se det som porno eller teater, afhænger af øjnene der ser. Og hvis det ikke vil andet og mere end at udstille kød, der møder kød, så er det nok svært at kalde det kunst. Man kan måske sammenligne det her med den amerikanske kitschkunstner Jef Koons' billeder af sin kone, pornomodellen Illona Staller, som for nogle år siden var udstillet på Aarhus Kunstmuseum. Var det porno, som det lignede, eller var det kunst? Grænserne flyder i vore dage. Kunstscenen indoptager andre sfærer i samfundet og eksperimenterer med det. Og at kunsten f.eks. skildrer vold og krig meget detaljeret, har vi for længst accepteret. Tænk bare på krigs- og voldsfilm.

Når det hele så alligevel bliver så prekært, er det fordi teater er kødeligt, ligesom pornoens live shows er kødelige. Begge dele vækker lyster, men traditionelt har kunsten kun skullet vække seksuelle lyster i sublimeret form, sådan en slags åndelig liderlighed.

Folkene bag den spanske forestilling siger også, at den er en kritik af pornificeringen. Her kan der være grund til at erindre, at Ernst Bruun Olsens *Teenagerlove*, der havde premiere i 1962 var tænkt som en kritik af poppen, men at den jo selv gik hen og blev elsket som pop. En kritik af pornificeringen og voldspornoen kan også selv gå hen og blive voldsporno. Grænserne er nok udflydende, men de er også knivskarpe og svære at forudberegne. Man kan godt have tænkt noget som en kritik, men hvis det, man kritiserer, udmales i alle detaljer, kan det – netop fordi teatret er så fysisk nærværende – ende med, at det kritiserede skygger for kritikken. Teater om porno bliver så til porno. Vi får se.

DEN STILFÆRDIGE PATHOS - aspekter af Jon Fosses dramatik

Af Mads Thygesen

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

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

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

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

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

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

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

I

Jon Fosse: En postmoderne romantiker?

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

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

³ Jf. GE, s. 58.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gud er alt som forsvinn.

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

Utan døden ville gud vere død.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II Dramaturgiens parallelitet

MOR

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

MOR

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

(*Draum om hausten* 1999, side 61)

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

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

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

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

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

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

Denne særprægede konstruktion antydes på parabisisk vis i følgende udsagn:

MOR

Ja det er fælt som tida går

Pause

Det er ikkje lenge sidan

han var ein liten gut

son vår

MOR

Ja det er fælt som tiden går

Pause

Det er ikke længe siden

han var en lille dreng

vores søn

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MOR

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

MOR

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

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

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

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

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

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

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

MOR

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

MOR

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

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

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

MOR

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

MOR

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

MANN

held fram
ringer oftare enn eg gjer

MAND

fortsetter
ringer oftere end jeg gør

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

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

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

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

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

KVINNE

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

KVINDE

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

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

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

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

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

KVINNE

og så kjøpte vi oss eit gammalt hus

Ho ler

Du og dei gamle husa dine

Og så mista eg alle dei gamle vennene mine

KVINDE

og så købte vi os et gammelt hus

Hun ler

Du og dine gamle huse

Og så mistede jeg alle mine gamle venner

MANN

Og eg mista

alle dei gamle vennene mine

MANN

Og jeg mistede

alle mine gamle venner

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

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

HO

No er vi komne til huset vårt

Til huset vårt

der vi skal vere saman

Du og eg åleine

HUN

Nu er vi kommet til vores hus

Til vores hus

hvor vi skal være sammen

Du og jeg alene

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

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

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

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

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

KVINNE
Alt har skjedd
og ingenting

KVINDE
Alt er sket
og ingenting

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

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

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

KVINNE

Han reiste seg opp
og så var han død

Pause

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

GRY

Det er berre slik
Lang pause

KVINDE

Han rejste sig op
og så var han død

Pause

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

GRY

Sådan er det bare
Lang pause

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III

Udsigelse og uudsigelighed

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

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

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

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

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

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

HO

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

HUN

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

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

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

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

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

HAN
Huset vårt

HO
Huset som er vårt

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

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

HAN
Vores hus

HUN
Huset som er vores

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

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

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

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

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

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

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

IV

Stemningens pathos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HO

litt bekymra

Men det er litt annleis

eg hadde vel

ikkje tenkt

at det skulle vere slik

Brått redd

For nokon kjem til å komme

det er så audt her

HUN

lidt bekymret

Med det er lidt anderledes

Jeg havde vel

ikke tænkt

at det skulle være sådan

pludseligt bange

For nogen vil komme

det er så øde her

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

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

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

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

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

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

DEN TREDJE PERSONEN

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

DEN TREDJE PERSON

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

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

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

DEN TREDJE PERSONEN

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

DEN TREDJE PERSON

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

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

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

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

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

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

HAN

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

HAN

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

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

Om offentlighedens mangel på frihed og ånderum lyder det endvidere:

HAN

vi klarte jo ikkje
å vere blant dei andre
Vi ville jo berre vere saman
Vi ville jo vere
åleine saman
Vi ville jo ikkje vere der dei andre er

HAN

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

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

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

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

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

HO

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

HUN

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

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

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

HAN

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

HAN

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

nøler
ho låg der og sov

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

tøver
hun lå der og sov

HUN
Hun døde sikkert der
i den seng
i de sengeklæder

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MANNEN

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

MANDEN

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

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

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

³⁵ Se hertil SZ, side 253ff.

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

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

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

V Den æstetiske konstruktion

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

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

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

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

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

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

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

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

LITTERATUR

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

AT LÆSE FOSSE PÅ LINIERNE

Af Solrun Iversen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I

»Sa ka la«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II

Fosse på replikplan

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

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

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

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

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

III

Den lingvistiske vending

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The Cooperative Principle

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

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

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

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

Klausulen om kvalitet.

Prøv at gøre dit bidrag sandt

1: Sig ikke, hvad du mener er usandt

2: Sig ikke noget, du ikke kan bevise

Klausulen om kvantitet.

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

2: Gør ikke dit bidrag mere informativt end nødvendigt.

Klausulen om relevans.

Gør dit bidrag relevant.

Klausulen om måde.

1: Undgå utydelighed

2: Undgå flertydighed

3: Vær kortfattet

4: Vær velordnet

(Grice, p. 26 - 28)

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

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

Høflighedsstrategier

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

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

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

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

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

1: Klausulen om enighed.
Maksimer udtryk om enighed.

2: Klausulen om takt.
Minimer omkostninger for andre.

3: Klausulen om anerkendelse.
Maksimer ros af andre.

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

(Leech, p. 132)

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

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

IV

»Sa ka la« i et lingvistisk perspektiv

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

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

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

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

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

Festscenen

Festscenens fem diskursive linier omhandler derfor alle Mamma.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

JOHANNES
ho er det
(kort pause)

HENNING
og ho tok i alle fall vel imot meg

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

JOHANNES
Det er hun
(kort pause)

HENNING
Og hun tog i hvert fald godt imod mig

JOHANNES
meg òg

HENNING
ho er raus
på sit vis

JOHANNES
raus og snill

JOHANNES
også mig

HENNING
Hun er gavmild
på sin vis

JOHANNES
Gavmild og sød

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

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

JOHANNES
for alt er jo så fantastisk

HENNING
alt er så utruleg

JOHANNES
og så storveges flott

HENNING
og eg er flottast av alt

JOHANNES
for eg har dei største puppane

HENNING
eg har dei største puppane

JOHANNES
For alt er jo så fantastisk

HENNING
Alt er så utroligt

JOHANNES
og så fabelagtigt skønt

HENNING
og jeg er skønnest af alt

JOHANNES
For jeg har de største bryster

HENNING
Jeg har de største bryster

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dødslejet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DEN YNGSTE DOTTERA

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

DEN ELDESTA DOTTERA

lang tid

DEN YNGSTE DATTER

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

DEN ÆLDSTA DATTER

Lang tid

DEN YNGSTE DOTTERA
Ja

DEN ELDSTE DOTTERA
eg kom så fort eg kunne

DEN YNGSTE DOTTERA
men det tok så lang tid

DEN ELDSTE DOTTERA
Ja

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

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

DEN YNGSTE DATTER
Ja

DEN ÆLDSTE DATTER
Jeg kom så hurtigt jeg kunne

DEN YNGSTE DATTER
Men det tog så lang tid

DEN ÆLDSTE DATTER
Ja

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LITTERATUR

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

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

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

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

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

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

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

POSTFÆNOMENOLOGISK EFFEKTDRAMATIK

- Jon Fosse og den dramatiske form som retorisk gestus

Af Niels Lehmann

I

Æstetik uden epistemologi

Fosse læst via Rorty og Luhmann

Lad mig indlede med en indrømmelse af, at de følgende refleksioner har en noget spekulativ karakter. Målet er at aftegne konturerne af en mulig form for dramatik samt formulere et teoretisk fundament for denne dramatik. Nærmere bestemt drejer det sig om en eksperimentel fremskrivning af en postfænomenologisk æstetik med udgangspunkt i Jon Fosses dramatik.

Med henblik på at indløse dette forehavende har jeg i sinde at bruge Alain Robbe-Grillet's fænomenologisk orienterede romanpoetik som bande samt Richard Rorty's pragmatisme og Niklas Luhmann's konstruktivisme som hjælp til at etablere en overskridelse af fænomenologien. Endvidere skal jeg benytte Fosses tekst *Nokon kjem til å komme* som anskueliggørende eksempel på en postfænomenologisk orienteret dramatik og Marguerite Duras' drama *Savannah Bay* som et komparationsgrundlag, der forhåbentlig kan få den postfænomenologiske dramatiske særegenhed til bedre at træde i relief. Relateret til fænomenologien er den æstetik, jeg har i tankerne, fordi den forlænger bestræbelsen på at undgå forklaringer og forblive på det rent beskrivende plan. Postfænomenologisk er den imidlertid, fordi den foretager en forskydning bort fra den fundering af kunsten på epistemologien, som ikke blot er kendetegnende for den fænomenologiske æstetik, men som faktisk forekommer mig at kendetegne stort set alle æstetikker på markedet. Min kombination af Rorty og Luhmann skal først og fremmest bruges til at få epistemologien til at tage sig mindre attraktiv ud som fundament for kunsten, end en lang tradition fra romantikken til i dag har anset den for at være. Så sejrrig har denne tradition været, at det er blevet noget nær en selvfølge, at kunst skal anskues i lyset af erkendelses vilkår. Ved at løsrive kunsten fra denne tradition er det min hensigt at muliggøre en nyorientering mod en retorisk kunstforståelse, hvor en produktion af effekter, der aftvinger recipienten bestemte reaktioner, er i højsædet.

En frigørelse af kunsten generelt og dramatikken i særdeleshed fra epistemologien ville være konsekvensrig. Ikke mindst ville det blive muligt at afmontere den bekymring, hvad angår den lineære fortællings løgnagtighed, som har præget en række avantgardistiske positioner i det tyvende århundrede, herunder positioner baseret på fænomenologien. I en postfænomenologisk æstetik må en lineær fortællelemåde ganske vist få en lidt anderledes karakter, end den har i en klassisk kausallogisk dramatik, eftersom idealet om at undgå forklaringer nødvendigvis må føre til andre former for plotkonstruktioner. I en traditionel form for dramatik - i hvert fald hvis man hermed mener Hollywood-dramatik efter forskrifter, som de fx blev udarbejdet af Lajos Egri - er den lineære dramaturgi typisk anvendt med henblik på at opstille forklaringer på figurernes handlinger. Anskuer man linearitet som et retorisk greb snarere end en kongevej til korrekt repræsentation, ville der imidlertid ikke være nogen grund til at opfatte netop dette greb som løgnagtigt - eller også skulle man omvendt sige, at lineære fortællinger ville tage sig præcis lige så løgnagtige ud som alle andre litterære formgreb. Inden for rammerne af et effektorienteret kunstsyn må linearitet optræde som en mulig dramaturgisk device på linie med alle andre udtryksmidler, og der er derfor ikke nogen grund til *på forhånd* at afvise den. En sådan ophævelse af forbudet mod lineære fortællinger rummer endvidere en mulighed for at komme ud over den forlegenhed, hvad pathos angår, som har præget vor tids metafiktionskunst. I det selvrefleksive teater har man groft sagt afvist ideen om, at tilskueren skulle opleve et følelsesmæssigt engagement i fiktive karakterers livsførelse - ikke mindst fordi idealet om indlevelse typisk er blevet forbundet med en umiddelbarhedsmetafysik. Idet en postfænomenologisk æstetik beror på en opfattelse af pathos som en effekt skabt af bestemte strategier, tilbyder den imidlertid et alternativ til den skamredne modsætning mellem umiddelbarhed og tekstuel spil.

Hermed har jeg aftegnet den cocktail af synspunkter, jeg gerne vil præsentere hér. Allerede af den helt kortfattede version af min tankegang er det formentlig tydeligt, at mit spekulative forehavende har sin rod i et ønske om at formulere et muligt alternativ til en postmodernistisk metafiktionsæstetik. Jeg genoptager netop den meget udskældte fænomenologi med henblik på at foretage en konstruktivistisk forskydning af denne, der dog ikke lander i en antifænomenologi, som en postmodernistisk tekstualisme vel uvægerligt må føre til. Jeg skal forsøge at tydeliggøre forskellen på en konstruktivistisk *forskydning* af fænomenologien og en postmodernistisk *førkastelse* af fænomenologien ved at inddrage en af postmodernismens foretrukne filosoffer i diskussionen. Jeg tænker selvfølgelig på Jacques Derrida.

At jeg har i sinde at anvende Fosse som eksempel på en postfænomenologisk anlagt form for dramatik, vil måske undre en del læsere. For kendere af de teoretiske

opsatser fra *Gnostiske essay* vil det formentlig være hævet over enhver tvivl, at Fosse selv i udpræget grad hænger sin digtning op på et epistemologisk projekt. Fosses poetik er - ganske vist på en lidt omvendt måde - forpligtet på det romantiske program om en kunst, der formår at gennemføre en uendelig tilnærmelse til sandheden. Jeg skal derfor gerne medgive, at det blik, jeg hér søger at anlægge på *Nokon kjem til å komme*, er 'udvendigt' i forhold til Fosses intentioner. (Der er tale om, hvad jeg andetsteds har kaldt »en tilbuds-poetik«, cf. Lehmann 2000. For et mere 'indvendigt' synspunkt på Fosses dramatik se min artikel »Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker«, in press). Jeg håber dog at kunne demonstrere, at man meningsfuldt kan gennemføre en læsning af dette stykke som udtryk for en postfænomenologisk effektdramatik. Fosse har tydeligvis ingen problemer med at skabe lineære plots, og beskrivelseskonstruktionerne understøtter en renlivet pathos, som man efter min mening gør bedst i at tage alvorligt i en eventuel realisation.

Jeg skal imidlertid anmode om en vis tålmodighed med hensyn til de specifikt dramaturgiske overvejelser, da jeg har nødig at nærme mig de analytiske tiltag ad visse teoretiske omveje. Til en begyndelse kunne der sandsynligvis være grund til at imødegå den undren, som eventuelt måske vækkes af mit forsvar for en æstetik, der helt og aldeles lægger det erkendelsesteoretiske ærinde bag sig. Når jeg ved forskellige lejligheder har fremført mit synspunkt, er jeg ofte blevet mødt med én af to reaktioner. På den ene side er der dem, der mener, at det i en kultur, der hviler på en rationalistisk reduktion af erkendelsen til sfæren for instrumentel fornuft, netop gælder om at forsvare kunsten som en anderledes form for erkendelse. På den anden side har jeg mødt det synspunkt, at jeg løber åbne døre ind, fordi det i dag - det vil nok nærmest sige efter postmodernismen - er blevet en selvfølgelighed at anskue kunstværker som retoriske manøvrer. Med henblik på at anskueliggøre, hvorfor jeg mener, at det kan være værdifuldt at eksperimentere med at se, hvad der sker, hvis man opgiver den epistemologisk orienterede kunstforståelse, og hvorfor jeg finder, at dørene måske ikke står helt så meget på vid gab, som man skulle tro, vil jeg gerne starte med at lægge alle kortene på bordet.

Pragmatisme hinsides epistemologien

Mit tankeeksperiment henter sin grundlæggende inspiration i Rortys genopvækkelse af pragmatismen. I tankerne har jeg i særdeleshed en bestemt bemærkning fra artiklen »Nineteenth-Century Idealism and Twentieth-Century Textualism« i *Consequences of Pragmatism*. Svage tekstualister har en tendens til at tro, hævder Rorty her, »that literature can take the place of philosophy by *mimicking* philosophy - by being, of all things, *epistemological*. Epistemology still

looks classy to weak textualists. They think that by viewing a poet as having an epistemology they are paying him a compliment» (Rorty 1982: 156). Rorty ser denne tendens som en direkte forlængelse af den overbudsstrategi, han finder symptomatisk for udviklingen af den moderne tanke. For så vidt oplysningens forvandling af religion til overtro satte videnskaben på religionens plads som den højeste erkendelsesform, bør man ifølge Rorty indse, at der med Kant opstår endnu en radikal ændring af rollefordelingen. Angiveligt lykkedes det nemlig for Kant at få filosofien til at fremstå som den centrale disciplin ved at gøre den til en slags videnskaberens videnskab, en supervidenskab. Midlet hertil var at forvandle filosofien til en erkendelsesteori, hvis formål var at fremdrage de principper, der sikrer den videnskabelige disciplins karakter af videnskab. I lyset af den kantske idealisme kommer romantikkens bestræbelse på at tildele *kunsten* rollen som bedste erkendelsesmiddel i sagens natur til at tage sig ud som et forsøg på at overbyde overbuddet. For så vidt det i romantikken er kunsten, der skulle kunne give os den ønskede indsigt i åndens inderste hemmeligheder, kommer den til at fungere som en erstatning af filosofien. Når svage tekstualister i dag tilskriver kunsten en epistemologisk dimension, forlænger de i Rortys øjne ganske enkelt det romantiske forsøg på at udfordre filosofiens position som bibringer af sandheden om den ultimative realitet.

Som modsætning til den *svage* tekstualisme, der hænger uhjælpeligt fast i traditionen af metafysiske overbudsstrategier, plæderer Rorty for en *stærk* tekstualisme, hvis væsentligste kendetegn skulle være, at den lægger hele bestræbelsen på at gå et spadestik dybere end forgængerne bag sig. Stærk tekstualisme beror på *en aktiv glemsel* af epistemologien. Vigtigt at få med sig i den forbindelse er det, at glemsel er noget helt andet end overvindelse. Der er netop ikke tale om at *afsløre* epistemologiens bestræbelse på at opstille absolutte mulighedsbetingelser for erkendelsen ved at *demonstrere* forehavendets umulighed. For Rorty er målet faktisk ikke en konsekvent skepticisme, ifølge hvilken sandhed fx gøres til en sproglig illusion. I hans øjne gentager en sådan skepticisme blot overbudsstrategiens gestus, idet den indsætter en anti-epistemologisk epistemologi på epistemologiens plads. Sagt med reference til Rortys egen formulering fra indledningen til *Consequences of Pragmatism* ville der blot være tale om ikke-platonske svar på platonske spørgsmål (op. cit.: xiv). Som Derrida er Rorty altså vældig opmærksom på at undgå omvendinger, der forbliver negativt forpligtet på det, de gør op med. Den stærke tekstualists aktive glemsel af epistemologien (og hele den metafysik, den slæber med sig) skal forstås som et forsøg på simpelthen at *opgive interessen for* eller *vende ryggen til* alt, hvad der vedrører sandhedsspørgsmål. Dette kan også siges på en anden måde: Stærk tekstualisme er en gennemført pragmatisme, der opfordrer os til at sætte overvejelsen over, hvad vi *får ud af*

menneskelig betydningsdannelse, i stedet for bekymringen angående, hvorvidt et videnskabeligt udsagn, en filosofisk konstruktion eller et kunstværk udtrykker sandheden.

Fra tid til anden kan Rorty tale, som om vi stort set alle sammen er blevet pragmatikere af hans type - eller at det i hvert fald kun er et spørgsmål om tid, før vi bliver det. Det forekommer mig dog snarere at være udtryk for håbefuld optimisme fra Rortys side end for en adækvat samtidsdiagnose. I min erfaring hører en *epistemologifri* pragmatisme ikke ligefrem til dagens orden. Man hører ganske vist mange stemmer, der forsvarer en eller anden form for pragmatisme, men jeg erfarer sjældent (om nogensinde), at forsvaret gælder Rortys særlige version af pragmatismen. Forestillingen om, at ethvert synspunkt må have rod i epistemologien synes at være et klæbrigt stykke vanetænkning, der dukker op, hvor man mindst skulle vente det. Faktisk er ideen så påtrængende, at selv Rorty synes at have vanskeligt ved at slippe den helt. Ofte løber skepticistiske formler ham i pennen, hvilket efterlader det kontraintentionelle indtryk, at pragmatismen har en anti-epistemologisk epistemologi nødvendig som sin forudsætning. Sådan går det ham oven i købet i den allerede citerede tekst, hvor han selv mener at formulere det konsekvent pragmatiske standpunkt. Sammenlign fx følgende to formuleringer: »The strong misreader *doesn't care about* the distinction between discovery and creation, finding and making« og »For the textualists, the literary artist's *awareness* that he is making rather than finding [...] *puts him one up on* the scientist« (op. cit.: 152 og 140, mine fremhævninger). Den første sætning er i god tråd med pragmatistens aktive glemsel eller ubekymrethed angående epistemologiske spørgsmål. Men hvad med den anden? Forrykker den ikke diskussionen til epistemologiens sfære? Der er vel ret beset stor forskel på at sige, at man ikke bekymrer sig om forskellen mellem at 'opfinde' og at 'finde', og at man er på det rene med, *aware*, at man opfinder snarere end finder. At undgå at bekymre sig er én ting. At være vis på, at man ikke kan andet end at opfinde er en anden - især fordi den overbeviste anti-epistemologiske skepticist, der formulerer dette synspunkt, tillader sig at mene, at han er »one up« i forhold til videnskabsmanden. Kun skepticisten kan insistere på, at 'finding' ret beset er 'making', og kun han har det kort på hånden, der kan give ham anledning til at føle sig én bedre end den angiveligt naive videnskabsmand. Pragmatikeren kan kun henvise til opgivelsen af epistemologien som udtryk for *en satsning*.

Jeg påpeger, hvorledes Rorty er tilbøjelig til at falde for fristelsen til at fundere sin pragmatisme på en skepticistisk epistemologi, for at antyde, at den epistemologifrie pragmatisme tilsyneladende ikke er hvermandseje. Når selv Rorty kun formår at pege på en mulighed for refleksionen, som han knapt nok selv kan rumme, er den næppe gangbar valuta i kulturen som sådan. Dette billede

forstærkes, hvis man fx ser på holdningerne i teaterverdenen. Man må vist konstatere, at en konsekvent pragmatisme her - trods en udpræget tendens til anti-intellektualistisk prakticisme, der er noget helt andet end pragmatisme i Rortys forstand - stort set synes at være ukendt. Fraværet skyldes ganske vist på ingen måde en fremherskende enighed om, hvilken æstetik teatret bør betjene sig af. Hvis jeg ser rigtigt, strides mindst tre meget forskellige teaterformer for tiden om førstefødselsretten til scenen. Mainstreamteatret sværger fortsat til klassisk naturalisme og hviler altså på et almindeligt repræsentationsskema, som hverken producenter eller publikum synes at have problemer med. Som modtræk til denne tankegang insisterer mange teateravantgardister i kølvandet på Artaud og Grotowski fortfarende på at løsrive teatret fra dets rolle som fortolkningslave med henblik på at nå et scenisk nærvær hinsides enhver betydning. Nok så megen metafysikkritik rettet mod oprindelighedslængslen har tilsyneladende ikke bragt den konkretistiske bestræbelse på at bringe os tættere på realiteten til ophør. Tværtimod forekommer det mig, at man fornemmer en genopblussen af denne bestræbelse. Metafysikkritikken har derimod haft en anden konsekvens. Den har skabt grobund for opkomsten af en tredje teaterform. Jeg tænker på det metafiktionelle teater, der gør en dyd ud af at fremhæve de sceniske begivenheders karakter af illusion, hvad enten det nu finder sted i form af uendelige dekonstruktioner af de teatrale tegn eller et spil med fiktionslag og udsigelsespositioner.

Det siger sig selv, at de indlysende forskelle mellem disse teaterformer giver anledning til megen strid. Her gælder det dog om at få øje på det fælles grundlag for striden. Af min opstilling fremgår det forhåbentlig, at alle parter anlægger deres synspunkter på epistemologiske grundantagelser. Naturalismen forsvares stort set altid under henvisning til en mere eller mindre videnskabeligt orienteret empirisme, den klassiske avantgardes drøm om et absolut scenisk nærvær forsøges solgt med reference til et fænomenologisk klingende krav om at vende tilbage til det konkrete *hic et nunc*, og den nyere avantgardes selvrefleksivitet søges legitimeret på baggrund af skepticistiske synspunkter à la det, at 'finding' ret beset er 'making'. Havde man hang til historiefilosofiske konstruktioner, ville det være overordentlig nærliggende at beskrive situationen ud fra en trefaset model à la den, Rorty betjener sig af i sin beskrivelse af gangen fra videnskab over filosofi til kunst i moderniteten. Faktisk bliver situationen ofte fremstillet således, når den anskues fra den skepticistiske metafiktionals synsvinkel. Mainstreamteatrets naturalisme bliver da til en bestræbelse på at overbyde det retoriske teaters artificialitet, det konkretistiske teater fremstår som et forsøg på at gå endnu én bedre i forsøget på at komme tættere på realiteten, mens det metafiktionelle teater fremstår som bedre end begge de foregående former, fordi det hviler på en

erkendelse af, at vi faktisk ikke kan komme i nærkontakt med realiteten. Mig forekommer det dog, at det rimeligste ville være at opgive denne slags historiefortællinger og beskrive situationen som en samtidig tilstedeværelse af forskellige og indbyrdes stridende poetikker. Måske ville en sådan opgivelse gøre os mere tilbøjelige til at få øje på fællesnævneren for de tre poetikker, nemlig den epistemologiske konfigurerings af dem. Måske ville dette blik på sagen tillige gøre os mere velvilligt indstillet over for det synspunkt, at der kunne være en anden mulighed?

Med disse betragtninger håber jeg at have antydnet, at jeg ved at foreslå et pragmatisk-retorisk blik på kunsten næppe løber åbne døre ind. Endnu synes det at være nødvendigt at forsvare et tankeeksperiment, der går ud på at lægge det pragmatiske træk ud af epistemologien til grund for en mulig æstetik. Men hvad så med det strategiske problem? Hvis det er korrekt, at epistemologien stadig er i højsæde i vor kultur, ville det da ikke være langt bedre at blive ved med at forsvare kunsten med henvisning til, at den er udtryk for en særlig erkendelse? Det er bestemt muligt, men jeg ser ikke desto mindre visse fordele ved at forsøge sig med et forsvar baseret på en usamtidig pragmatisme.

I særdeleshed ville opgivelsen af epistemologien kunne afhjælpe en bestemt ulempe, som bindingen af kunsten til epistemologien uvægerligt medfører. Tænker man i epistemologiske baner, forbliver man på uheldigste vis fastholdt i overbudsspillet om, hvem der kan frembringe dén løsning, der er én bedre end alle de foregående. Dermed bliver kunstforståelsen prohibitiv i dobbelt forstand. Et epistemologisk sanktioneret forsvar for kunsten synes ikke blot at være forpligtet på at vise, at den særlige erkendelsesform, man advokerer for, i virkeligheden er den bedste, eftersom den er den sandeste. Heraf den hyppige anklage mod videnskaben for at være overfladisk eller banausisk i modsætning til den angiveligt dybe og virkelighedssensitive kunst. Vælger man denne vej, må man også vise, at der findes et helt bestemt formsprog, der i modsætning til alle andre kan matche den erkendelsesmæssige opgave. Heraf alle afvisningerne af former som falske (eller obsolete - en anklage der imidlertid blot synes at høre hjemme i en historiserende version af overbudsstrategiens bedrevidenhed). For en pragmatist er der hverken grund til at hypostasere bestemte diskursformationer eller bestemte udtryksformer inden for rammerne af en bestemt diskurs. Pragmatisk anskuet gælder det om at opfatte menneskelig betydningsproduktion *en bloc* som redskaber til at skabe bestemte effekter snarere end midler til at repræsentere verden med. Af dette synspunkt følger ikke blot, at videnskab, filosofi og kunst kommer på niveau med hinanden, idet de fremstår som ligeværdige redskaber til at indløse forskellige formål. Inden for det kunstneriske felt bliver det også muligt at drage afgørende konsekvenser. Dels bliver det muligt at genoptage tidligere former. I stedet for at

afvise fx naturalisme eller konkretisme som falske (eller for den sags skyld forældede) ville man kunne spørge til deres eventuelle potentialer som redskaber til bestemte formål. Dels ville man (som jeg forsøger at gøre hér med formuleringen af en postfænomenologisk æstetik) kunne give sig til at overveje muligheden af at etablere nye former, der ikke er underlagt epistemologiske forehavender.

Jeg medgiver gerne, at min prohibitivetsanklage mod epistemologisk orienterede positioner burde godtgøres med en udlægning af et antal af de kunstteoretiske positioner, der har gjort sig gældende. Af pladmæssige hensyn bliver jeg dog nødt til i det følgende at indskrænke mig til en enkelt position. Jeg har valgt Robbe-Grillet's romanpoetik, fordi det giver mig mulighed for at fokusere på en fænomenologisk orienteret æstetik.

II

Mod en postfænomenologisk æstetik

En fænomenologisk poetik

Der er næppe mange kunstnere, der som Robbe-Grillet har insisteret så emphatisk på at opgive forklaringen til fordel for den rene beskrivelse. Hos ham gælder det om at beskrive materialiteten, som den fremtræder i dens umiddelbare nærvær. Man må beskrive tingene som genstande, der er *til stede*, før de er *noget*. Forudsætningen for at have held med dette forehavende er, at man forbliver ved beskrivelser af tingenes *overflade*. Selvom man nok bør afholde sig fra en simpel identifikation af Robbe-Grillet's romanprojekt med fænomenologien (og selvom Robbe-Grillet selv har nægtet, at han har studeret fænomenologiens hovedværker, cf. Egebak 1963), er det vanskeligt at overse affiniteterne til denne filosofi - i særdeleshed som den udformes af Merleau-Ponty. I introduktionen til *Phénoménologie de la perception* forklarer denne således, at fænomenologien først og fremmest skal forstås som en bestræbelse på at genskabe den naive kontakt med verden. Genopretningen af kontakten skal ske ved at beskrive vor oplevelse »sådan som den er og helt uden hensyn til dens psykologiske tilblivelse og til de årsagsforklaringer, som videnskabsmanden, historikeren eller sociologen måtte give os«, forklarer Merleau-Ponty og konkluderer derfor: »Vi skal beskrive, ikke forklare eller analysere« (Merleau-Ponty 1999: 16-7).

Hos Robbe-Grillet fører bestræbelsen på at forlade forklaringernes rige til et frontalopgør med humanismen i alle dens afskygninger. Hans hovedindvending mod den humanistiske tradition er, at den hviler på en antropocentrisk metafysik. Det brændende ønske om at få verden til at give mening fører til, at tingene spalter

sig i en materiel og en immateriel dimension, idet de bliver gjort til bærere af en dybere mening, der ikke er tilgængelig for en umiddelbar sanselig betragtning. At forklare verdens tildragelser medfører således, at der oprettes en illusorisk meningsverden bag verden. På denne baggrund kan Robbe-Grillet tyde forklaringer som menneskets forsøg på at domesticere en verden, hvis fremmedhed vi angiveligt har vanskeligt ved at udholde. I og med vore forklaringer forsøger vi ifølge Robbe-Grillet at skabe »en sjælebro« mellem os og tingene, eller som han også siger: at foregøgle os eksistensen af »en solidaritetsgaranti« (Robbe-Grillet 1965: 50).

Radikaliteten i dette opgør med humanismen viser sig deri, at Robbe-Grillet også distancerer sig fra andre samtidige bestræbelser på at undslippe en klassisk humanisme. Også han er således opmærksom på, at man meget let bliver indfanget af den tankegang, man forsøger at slippe ud af. Det er for at undgå denne fælde, at han tager livtag med Albert Camus og Jean-Paul Sartres tragiske absurdisme. I Robbe-Grillet's øjne bør vi anskue denne som humanismens sidste opfindelse, idet også den beror på en dybdehermeneutisk metafysik. Hvis man som Camus definerer det absurde som dén uoverskridelige afgrund mellem menneske og verden, der opstår, når verden viser sig uvillig til at efterkomme menneskets behov for meningsfylde, er man ganske vist på rette spor. I udgangspunktet accepterer man nemlig verdens principielle fremmedhed. Men på et afgørende punkt bliver denne betragtning stående ved humanismen. Ved at fortolke meningsløsheden som fravær får man nemlig gjort fremmedheden til verdens egentlige bestemmelse. Man tildigter så at sige verden en vilje til *ikke* at svare, når den bliver spurgt. Meningsløsheden gøres dermed paradoksalt nok til livets inderste mening. Med denne gestus får den eksistentielle ensomhed karakter af »en højere nødvendighed«, og ifølge Robbe-Grillet skulle dette også indebære »et løfte om forløsning« (op. cit.: 56). På denne måde bliver forestillingen om en sjælebro, en kommunion mellem mennesket og tingene, faktisk opretholdt, om end forbundet er blevet smertefuldt. Idet accepten af skilsmissen bliver til en slags metafysisk trøst, installeres et øverste princip, som i Robbe-Grillet's øjne ikke er mindre transcendentalt og illusorisk end den klassiske humanismes forhåbning om et uproblematisk ægteskab.

Hér er min hensigt ikke at tage stilling til, hvorvidt Robbe-Grillet har ret i sin udlægning af sine samtidiges forpligtethed på en metafysisk humanisme. Jeg aftegner udelukkende hans kritik af Camus og Sartre for at få den grundlæggende logik i hans egen argumentation til at fremtræde så tydeligt som muligt. Det er nemlig i den distance, Robbe-Grillet søger at lægge til Sartre og Camus, at man tydeligst kan få øje på såvel det epistemologiske grundlag for tankegangen som det *Besserwisserei*, der følger heraf.

For Robbe-Grillet gælder det om at formulere en tredje vej. Målet er intet mindre end »en ny realisme«, der kan *gøre rede for verdens vitale nærvær*, og »en videre bevidstgørelse, der er mindre antropocentrisk« (op. cit.: 14 og 29). Udgangspunktet for denne bevidstgørelse må være en accept af, at vor omverden fremtræder som uvant »i den udstrækning den nægter at føje sig efter vore anskuelsesvaner, efter vor orden« (op. cit.: 20). Det er næppe vanskeligt at erkende tankegangens epistemologiske karakter. Hinsides den humanistiske epistemologi drejer det sig for Robbe-Grillet simpelthen om at formulere *en forbedret epistemologi* som grundlag for digtningen. Hans opgør med den klassiske romans repræsentationsformer skyldes ønsket om at komme tættere på en sandfærdig repræsentation. Det er formodentlig heller ikke så vanskeligt at indse, hvorledes ideen om at kunne tilbyde rationalet bag den forbedrede epistemologi gør Robbe-Grillet til deltager i overbudsstrategien: Målet er at overbyde absurdismens bestræbelse på at overbyde den klassiske humanisme.

Nøglen til overbudet finder man i følgende ontologiske diktum: »Men verden er nu engang hverken betydningsfuld eller absurd. Den er der, simpelthen« (op. cit.: 19). Med dette som sit ufravigelige ontologiske udgangspunkt kan Robbe-Grillet på én gang afvise den klassiske humanismes forestilling om »en lykkelig overensstemmelse« som udtryk for en naiv realisme og absurdismens antagelse af »en ulykkelig solidaritet« som ophøjelse af meningsfravær til et menneskeligt vilkår (op. cit.: 70). Først den, der som Robbe-Grillet har modet til at indse den principielle afstand mellem menneske og verden - og som ikke lader sig forlede til at skabe en tragisk splittelsesmetafysik af den uomgængelige afstand - kan gøre sig forhåbninger om at se verden, som den virkelig er. Uagtet opgøret med enhver meningstilskrivende dybdehermeneutik er det faktisk dét, det handler om: *at se verden, som den virkelig er*. Mig forekommer det, at Robbe-Grillet med netop denne forestilling bringer sig i faretruende nærkontakt med den klassiske humanisme, som han ønsker at gøre op med. Hvis man blot formår at holde sig på overfladen af tingene, kan det jo tilsyneladende lade sig gøre at beskrive verden korrekt. Lige så god Robbe-Grillet er til at afsløre sine samtidiges negative afhængighed af humanistisk metafysik, lige så vanskeligt synes han at have ved at få øje på sin egen afhængighed. Man behøver næppe at være Derrida for at se en overfladens metafysik tone frem i Robbe-Grillet's poetik. Hvis jeg ser ret, hviler hele argumentet på en (nietzscheansk) symptomallæsning af det metafysiske menneske, der angiveligt skulle være så angst for kaos, at det foretrækker at leve i en illusorisk verden bestående af egne projektioner. Det er jo netop kun den beskåret, der har indset denne menneskelige grunddisposition for metafysik, at kunne give det ultimative bud på en egentlig umetafysisk realisme.

Hvad *Besserwisserei* angår, gør det faktisk ikke nogen forskel, at Robbe-Grillet også kan markere, at »det selvfølgelig aldrig kan dreje sig om andet end om verden, således som den er orienteret i forhold til *mit synspunkt*« - at der altså er et vist mål af subjektivitet involveret i den ikke-antropocentriske beskrivelse af verden (op. cit.: 71). Hos Robbe-Grillet har den slags formuleringer ikke præg af en relativistisk anlagt forsigtighed. Langt snarere er der tale om, at han bringer sin romanpoetik i ly af en fænomenologisk epistemologi. I *Phénoménologie de la perception* finder man følgende formulering af Merleau-Ponty, der ville kunne forklare, hvad der er på spil hos Robbe-Grillet: »Fænomenologiens vigtigste landvinding er uden tvivl at have forenet den mest yderliggående subjektivisme med den yderste objektivisme i sit begreb om verden og rationaliteten« (op. cit.: 32). Hvis jeg forstår Merleau-Ponty rigtigt, skulle denne forening finde sted derved, at fænomenologien måler vore beskrivelsers rigtighed på baggrund af vore *subjektive* erfaringer, men samtidig betragter disse erfaringer som verdens tilsynskomst i vor oplevelse af den - altså som *objektets* tilsynskomst i subjektet. Jeg antager, at fænomenologiens popularitet beror på, at fænomenologer gør sig denne forestilling om at have overvundet spaltningen mellem subjekt og objekt. Også Robbe-Grillet tænker tilsyneladende sit romanprojekt som en sådan overvindelse. I modsætning til Merleau-Ponty, der som Husserl finder, at mennesket grundlæggende er indlejret i en meningsfyldt livsverden, er Robbe-Grillet overvindelsesforsøg ganske vist anlagt på en forestilling om verdens grundlæggende fremmedhed. Det fremførte plaidoyer for en accept af den principielle fremmedhed er ikke desto mindre netop fremført med henblik på at indlejre subjektet i verden på en bedre måde. Under alle omstændigheder må man formode, at Robbe-Grillet hellere end gerne ville skrive under på Merleau-Pontys bemærkning om, at fænomenologien er at foretrække, fordi den ved udelukkende at forholde sig til de fænomener, der viser sig for os af sig selv, undlader at »tilskrive sine egne resultater virkelighed i verden forud for verdens virkelighed« (ibid.).

Af forestillingen om at være på et trin højere niveau epistemologisk set følger en række æstetiske konsekvenser. Skønt Robbe-Grillet ikke siger det direkte, synes (roman)kunsten ikke blot at fremstå som en privilegeret diskursform, fordi den er i stand til at praktisere den forbedrede epistemologi. Det er ligeledes denne forestilling, der gør det muligt for Robbe-Grillet at afvise tidligere forfatteres bestræbelser som udtryk for »illusoriske forenklinger« (op. cit.: 23) og al forklarende litteratur som forfalskninger af tingenes nærvær (cf. fx op. cit.: 40). Angiveligt opstår illusionen og forfalskningen fortrinsvis i anvendelsen af tre udtryksmidler. *Metaforbrug* er farlig, fordi den må forstås som en opstilling af »antropomorfhistiske analogier«, der tilskriver tingene menneskelige egenskaber

(op. cit.: 51). *Den dybdepsykologisk gestaltede karakter* »med en fortid som har modelleret både dette og hint« må man undgå, fordi den fungerer som en indfangelse og tilintetgørelse af den fiktive figurs mangefacetterethed (op. cit.: 27). Sidst, men bestemt ikke mindst, er *det lineære handlingsforløb* helt forkasteligt, fordi det udelukkende er opfundet med henblik på »at fremtvinge billedet af et stabilt, sammenhængende, kontinuert, entydigt og fuldstændig forståeligt univers« (op. cit.: 32).

Det er måske for meget sagt, at Robbe-Grillet decideret udsteder *forbud* mod at anvende disse formgreb. Betjener man sig af dem, må man dog udholde at blive gjort til genstand for anklagen om at være en metafysiker, der både er for dum og for bange til at indse verdens principielle fremmedhed, og som derfor forledes til at lyve. Netop fordi afvisningen sanktioneres i *den eneste sande epistemologi*, forekommer den mig faktisk at minde påfaldende om et forbud. Af samme grund kommer Robbe-Grilletts forslag til forbedringer til at få *påbudets* stempel. »Det optiske, beskrivende adjektiv, der nøjes med at måle, anbringe, af- og begrænse«, den blot beskrevne figur »fyldt med utallige fortolkningsmuligheder« og den fortælling, der ikke tvinger en menneskelig orden ned over begivenhederne, fremstår ikke blot som gode idéer (op. cit.: 24 og 21). Hos Robbe-Grillet er de intet mindre end den eneste troværdige udvej af den metafysiske humanisme og dermed forudsætningen for menneskelig frigørelse, eller som han siger: for »enhver realistisk fremtid« (op. cit.: 58).

Derridas antifænomenologi

Spørgsmålet er nu, hvorledes en *postfænomenologisk* position, ved hjælp af hvilken man kan forskyde den aftegnede fænomenologiske æstetik, kan tage sig ud. Jeg har allerede markeret, at det hér gælder om at undgå den postmodernistiske forkastelse af fænomenologien. En økonomisk måde at udfolde forskellen til denne på kunne være at gå i dialog med Derrida, eftersom også hans dekonstruktive filosofi har et mellemværende med fænomenologien på dagsordenen.

Derrida indleder som bekendt sin filosofiske karriere med et livtag med Husserls tænkning. Han er ganske vist mest kendt som poststrukturalist, men det forekommer mig faktisk lige så rimeligt at karakterisere ham som en *postfænomenologisk* tænkner. I en postmodernistisk optik gør det dog formentlig ikke nogen forskel, om man bruger strukturalismen eller fænomenologien som en privilegeret bande for forståelsen af dekonstruktion, for Derridas læsning af Husserls fænomenologi lander samme sted som hans udlægning af Saussures semiologi. I Derridas øjne fører begge tænkesystemer uomgængeligt til, at man tvinges til at antage en fundamental forskel, der forskyder enhver oprindelse - altså til antagelsen af *la différence*. Ser man dekonstruktionen i lyset af fænomenologien,

er det nærliggende at anskue dette quasitrascendentale (ikke)begreb som en substitut for det transcendentale subjekt, der hos Husserl skal garantere gyldigheden af fænomenbeskrivelserne. En sådan formulering er ganske vist prekær. 'Derridister' ville formentlig omgående hæve paraderne og markere, at man ikke meningsfyldt kan sætte *la différance* på det transcendentale subjekts sted, når konsekvensen af at tage udgangspunkt i en 'oprindelig' forskel netop må være en forskydning af enhver sikker oprindelse og en åbning for en uomgængelig dissemination. Langt snarere er der derfor tale om en opløsning af selve forestillingen om 'et sted'. Dette er uden tvivl en adækvat beskrivelse af den intention, der ligger til grund for Derridas fremskrivning af *la différance* i Husserls tænkning. Ser man på Derridas manøvre udefra, giver det dog alligevel mening at opfatte forskellen som en erstatning for det transcendentale subjekt. Hvordan man end vender og drejer sagen, fremstår *la différance* jo som en mulighedsbetingelsernes mulighedsbetingelse, og derved kommer differencetænkningen til at fungere som (endnu) en overbudsfilosofi. Som semiologien må erstattes af en grammatologi, må også fænomenologien forkastes til fordel for en tænkning, der kan leve op til den betydningsspredning, som uvægerligt følger i kølvandet på den 'oprindelige' forskels virken.

Præger en forskelsbaseret og anti-epistemologisk epistemologi megen postmodernistisk tænkning, bør man i sandhedens interesse fremhæve, at Derrida varer sig for at blive stående ved en differensmetafysik. Han adskiller sig fra andre poststrukturalister derved, at han anerkender metafysikken som en umådeligt stærk modstander. Søger han på den ene side at dekonstruere metafysiske sandhedsfordringer, afslører han lige så gerne postulater om at have overskredet metafysikken som illusoriske. Det er netop, fordi han ikke finder det muligt for indeværende at fremstille et alternativ til den metafysiske identitetstænkning, at han foreslår det dekonstruktive program om at opløse metafysikken indefra. Selv hans eget forsøg på at præsentere os for *la différance* som det endnu uhørte i metafysikken må opfattes som en deltagelse i denne. Selve navngivningen af det uhørte er en metafysisk gestus, fordi den ikke kan undgå at antyde, at den 'oprindelige' forskel skulle have en særlig essens eller identitet. Efter mit bedste skøn fører denne indrømmelse dog ikke til, at Derrida opgiver at deltage i overbudsspillet. Hvis jeg ikke tager fejl, fremstår dekonstruktionen for Derrida ikke som ét filosofisk forehavende blandt andre mulige. I Derridas horisont bliver den faktisk til det eneste legitime filosofiske projekt. Netop ved at føje den tese, at det tilsyneladende ikke kan lade sig gøre at overskride metafysikken, til fremdragningen af forskellen som den oprindelsesforskydende oprindelse til al mening kommer Derrida til at præsidere over såvel alle metafysiske som alle anti-metafysiske bestræbelser. Begge tænkeformer afsløres nemlig som illusoriske.

Metafysiske systemer holder ikke, hvad de lover, fordi de viser sig at bekræfte den uomgængelige forskel. Anti-metafysiske (ikke)systemer holder heller ikke hvad de lover, fordi de genbruger det metafysiske begrebsapparat. Således bliver der simpelthen *ikke andre muligheder tilbage* end at dekonstruere metafysikken indefra, at bedrive grænsegænger i dens marginer, som Derrida kalder det. (For en mere fyldig udlægning af dekonstruktionen baseret på dette synspunkt, se Lehmann 1996).

Luhmanns forskudte fænomenologi

På denne baggrund forstår man vel, at en bestræbelse på at formulere et postfænomenologisk grundlag for en æstetik, der ikke er forpligtet på det epistemologiske overbudsspil, hverken kan tage udgangspunkt i en antifænomenologisk postmodernisme eller en fænomenologiopløsende dekonstruktion. Der findes imidlertid en tredje måde at tage livtag med fænomenologien på, som bedre lader sig forbinde med mit eksperiments pragmatiske udgangspunkt. Den bedrives af Niklas Luhmann, der faktisk anser sin konstruktivistiske systemteori for at ligge i direkte forlængelse af fænomenologien. Dette fremgår ikke mindst af den forelæsning om den sene Husserls filosofi, som han holdt i 1995 under titlen *Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie*. Forelæsningen er på mange måder i tråd med Derridas dekonstruktion af Husserl i *La voix et le phénomène*, eftersom også Luhmann søger at punktere det transcendentale subjekt med en forskelstænkning. Der er dog en helt afgørende forskel mellem de to tænkere opgør med Husserl. Mens det ikke mindst er Husserls (og for den sags skyld Heideggers) vanskeligheder med at undslippe metafysikken, der får Derrida til at foreslå et *dekonstruktivt* læseprogram, søger Luhmann med udgangspunkt i fænomenologien at formulere en renlivet *konstruktivisme*. I modsætning til Derrida forsøger Luhmann ikke at *dekonstruere* Husserls tankegang. I stedet bestræber han sig på at *rekontekstualisere* fænomenologien. Det gør han ved at genbeskrive den i (eller oversætte den til, om man vil) sin egen systemteoretiske terminologi. Af hensyn til den videre argumentation må jeg lige aftegne hovedpointerne i denne genbeskrivelse.

Luhmann følger Husserl i den grundlæggende antagelse af, at vi ikke kan få adgang til verden selv, idet vi udelukkende kender den, således som den fremtræder for os i fænomenform. Han bringer denne grundindstilling i samklang med Spencer Browns sondring mellem »marked« og »unmarked space«. Det markerede rum er det, man beskriver med sine iagttagelser, mens det umarkerede er alt det ikke-beskrevne, der med nødvendighed henvises til usynlighedens rige. Mens Husserl foreslår at anvende en fænomenologisk reduktion, med hvilken man kan sætte parentes om den foreliggende verden for så meget desto mere præcist at

kunne analysere fænomenernes essens, anbefaler Luhmann at tænke bevidstheden som et system, der er uafvendeligt afgrænset fra omverdenen. Luhmann følger endvidere Husserls analyse af bevidsthedens evne til at dirigere opmærksomheden i to forskellige retninger, nemlig mod fænomenet og mod sig selv. Hos Husserl resulterer dette forhold i en sondring mellem selvbevidsthed (noesis) og fænomenbevidsthed (noema). I Luhmanns systemteori bliver denne modsætning oversat til en systemintern forskel mellem selv- og fremmedreference.

For Luhmann er der naturligvis mere på spil end et simpelt forsøg på at modernisere Husserls sprogbrug. Det drejer sig om at radikalisere Husserls fænomenologi ved at rive gulvtæppet væk under det transcendentale subjekt og dermed skubbe fænomenologien ud over dens egne grænser. Helt overordnet gælder det om at formulere en konstruktivisme, hvor alle bevidsthedssystemets beskrivelser bliver opfattet som systemets egen produktion. Luhmann afmonterer med andre ord den sidste rest af kontakt til omverdenen, som iagttagelsesoperationerne endnu synes at besidde i et fænomenologisk perspektiv. Ligesom andre systemer bliver et bevidsthedssystem til ved at indstifte en forskel mellem sig selv og sin omverden, hvorefter det udelukkende kender omverdenen som sin egen fremmedreference. Hvis jeg forstår Luhmann ret, foregår denne radikaliserings af fænomenologien i form af to teoretiske forskydninger.

For det første argumenterer Luhmann som sagt for en opgivelse af forestillingen om det transcendentale subjekt som en meningsgaranterende instans. Denne opgivelse følger med nødvendighed, når man indser, at det er *forskellen* mellem noesis og noema, mellem selv- og fremmedreference, der er mulighedsbetingelsen for, at vi kan have noget, der ligner kognition. »Die sich durch Intentionen steuernde Operationsweise des Bewusstseins ist nur auf Grund dieser Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz möglich«, hedder det aksiomatisk (Luhmann 1996: 34). Og hvorfor forholder det sig således? Fordi bevidstheden ikke kan betegne sig selv, hvis den ikke iagttages som forskellig fra noget andet, og fordi der omvendt kun kan gives fænomener for bevidstheden, hvis disse fænomener logisk set er ikke-identiske med bevidstheden selv.

For det andet er det afgørende for Luhmann at tage den fulde konsekvens af, at forskellen mellem selv- og fremmedreference er bevidsthedssystemets *egen* ydelse. Sådan må det forholde sig, når man medgiver, at fænomenet ikke er andet end tingene, som de fremtræder *for os*. Husserl accepterer dog ikke dette fuldstændigt, idet han antager, at det dog i det mindste netop er *tingene*, der melder sig for os. Luhmann, derimod, er rede til at tage skridtet fuldt ud og gøre systemet uafhængigt af omverdenen, som efter dette skridt ikke kan være andet end »the unmarked space«. Ved intentionelt at vælge at beskrive noget (et bestemt fænomen) og ikke noget andet (et andet fænomen, fx bevidstheden

selv) er det netop systemet selv, der *sætter* bestemte forskelle. Som en indstiftende gestus produceres således forskellen mellem system og omverden. Denne sondring er systemets »lededifferens«, den initiale forskel, hvorpå alle øvrige distinktioner hviler. Luhmann har således ikke meget til overs for drømmen om at forene subjektivismen og objektivismen, sådan som den fx optræder hos Merleau-Ponty og Robbe-Grillet. Der kan ikke gives noget »Kompromiss zwischen Objektivismus und Subjektivismus« (op. cit.: 25). For Luhmann er en halv konstruktivismen, som den fx kommer til udtryk i ideen om et intersubjektivisk sandhedsbegreb, en uting. Han foretrækker derfor, at opgive den til fordel for en fuldblodskonstruktivismen. Hertil kommer man imidlertid udelukkende, hvis man medgiver, at den initiale forskel mellem system og omverden er *asymmetrisk*. For så vidt denne forskel udelukkende kan optræde som en system*intern* modsætning mellem selv- og fremmedreference, domineres den af den ene side af forskellen. Når bevidstheden iagttager noget (og dermed ikke noget andet) og endvidere beskriver det som forskelligt fra sig selv (dvs. som omverden), da har den forvandlet dette noget til sin *egen* fremmedreference. Det vil sige: »Alle informationer, som bliver bearbejdet, er udelukkende internt producerede selektioner af et udelukkende internt produceret område af muligheder for forskelle« (Luhmann 1992: 14). Med sin forskelsættende gestus har bevidsthedssystemet med andre ord konstrueret et bestemt perspektiv som udelukkende er gyldigt, for så vidt netop dette perspektivs grundlæggende forskel opretholdes.

Den gennemførte konstruktivismen har en dobbelt konsekvens. Dels tvinges man til at måtte acceptere, at enhver iagttagelse af verdens fænomener er kontingent. For så vidt et perspektiv simpelthen anskues som et produkt af en indstiftende forskel, er der ingen mulighed for at forsvare denne forskel som bedre end alle mulige andre. Andre initiale forskelle ville give andre iagttagelsesoperationer, der med lige så stor ret (og uret) kunne gøres gældende. Dels må man begynde at beskæftige sig med iagttagelser af en højere orden, dvs. iagttagelser af iagttagelserne, genbeskrivelser af beskrivelserne, eller som Luhmann kalder dem: anden ordens iagttagelser. Ind i interessefeltet rykker nemlig spørgsmålet om, *hvilke* forskelle der bliver sat af tidligere iagttagelsesoperationer, og *hvordan* de sættes. At et perspektiv er kontingent, indebærer nemlig ikke, at det er uden orden. Når man indstifter en bestemt forskel, producerer man jo en kompleksitetsreducerende orden. Mens man iagttager, kan man ganske vist ikke selv se den systemiske forskelslogik, man betjener sig af. Forsøgte man på at få øje på denne, ville man ikke længere forsøge at beskrive det, man nu har kastet sit blik på. Man ville derimod have taget springet til en anden ordens iagttagelse, der netop går ud på at beskrive den form, den enhed af de to sider af en initial forskel, som producerer det pågældende iagttagelsessystem.

Jeg håber, at det er lykkedes mig at få Luhmanns systemteoretiske konstruktivisme til at fremstå som en postfænomenologi, der overskrider fænomenologien uden dermed at blive til en postmodernistisk eller dekonstruktiv antifænomenologi. Som Merleau-Ponty og Robbe-Grillet fastholder Luhmann bestræbelsen på at beskrive verden uden at forklare den. Med sin fuldblods konstruktivisme radikaliserer han imidlertid den fænomenologiske tanke på en måde, der åbner for en mere retorisk forståelse af dette beskrivelsesprojekt. Eftersom det er det enkelte beskrivelses- eller bevidsthedssystem, der med sin indstiftende forskel forsøger at synliggøre noget bestemt og dermed lade alt andet forblive usynligt, ville det være nærliggende at betragte betydningsmæssige systemdannelser som retoriske strategier med henblik på at opnå bestemte effekter. For at tage det fulde skridt mod en sådan retorisk forståelse af beskrivelserne forekommer det mig imidlertid nødvendigt at pragmatisere Luhmanns systemteori. Selv tager Luhmann det nemlig aldrig. For en pragmatisk betragtning tager det sig faktisk lidt besynderligt ud, at overskridelsen af fænomenologien ikke synes at føre Luhmann til at opgive den epistemologiske overbudsstrategi. Tværtimod synes også han at ville tilbyde os en forbedret epistemologi.

Pragmatisering af systemteorien

For Luhmann indebærer konstruktivisme ikke blot, at man vedkender sig sine beskrivelses kontingente karakter. Det drejer sig tillige om at etablere en platform for *fortfærende at kunne konstruere rent beskrivende udlægninger* - nu blot af systemiske logikker snarere end af fænomenerne. Skønt Luhmann afmonterer præmisserne for en klassisk epistemologi, virker det bestemt ikke urimeligt at anskue hans forehavende som en slags 'redning' af epistemologien via fænomenologien. Han forklarer således, at han ønsker at formulere en teori, der kan imødegå den katastrofe for subjekt-objekt-forholdet, som han finder karakteristisk for vor tids skeptacistiske kultur. Læser man Luhmann i lyset af Robbe-Grillet's afvisning af den humanistiske epistemologi som en angstdæmpende tranquilizer, er det slående, at han faktisk insisterer på at betragte systemteorien som et teoritilbud, »som er i stand til at virke *beroligende* i denne katastrofale situation« (op. cit.: 18, min kursivering). Somme tider forfalder Luhmann endog til - noget ukonstruktivistisk synes det - at fremstille sin konstruktivisme som det bedste, hvis ikke det eneste troværdige bud på en løsning af vor tids erkendelsesmæssige problemer. Sådan kommer den i hvert fald til at fremstå, når der sniger sig historiefilosofisk tankegods ind i hans fremstillinger. Man finder både en materialhistorisk og en åndshistorisk variant af den historiefilosofiske tankegang i Luhmanns skrifter.

Ofte efterlader Luhmanns formuleringer det indtryk, at hans forsvar for en konstruktivistisk systemteori faktisk hviler på en forestilling om, at livet grundlæggende udfolder sig som en bevægelse i retning af større og større kompleksitet. Fordi konstruktivismen er i stand til at kunne tænke i indbyrdes inkongruente systemdannelser, altså at kunne håndtere en høj grad af kompleksitet, fremtræder den som den mest adækvate epistemologi. I forelæsningen om Husserl er det den åndshistoriske variant af historiefilosofien, der stikker hovedet frem. Ved at genbeskrive fænomenologien i systemteoretiske termer får han faktisk fremstillet systemteorien som det mål, hvorimod den husserlske fænomenologi i virkeligheden var rettet, altså som den fænomenologiske epistemologis egentlige telos. I modsætning til Derrida, hvis dekonstruktive tænkning blot synes at være *negativt* forpligtet på epistemologien, virker det altså næsten, som om Luhmann ønsker at lægge sin konstruktivisme i direkte forlængelse af denne - om end han anser det for nødvendigt at forandre præmisserne radikalt.

For en pragmatisk orienteret iagttagelsesoperation ville forskellen mellem Rortys pragmatisme og Luhmanns konstruktivisme tage sig lille, men afgørende ud. Rorty og Luhmann ville utvivlsomt kunne blive enige om, at det gælder om at tage det konstruktivistiske skridt fuldt ud, men de giver ikke desto mindre konstruktivismen to forskellige prægninger. Dette er i særdeleshed tydeligt i deres omgang med, hvad de er fælles om at kalde »redescriptions«. For begge er *genbeskrivelser* et middel til at fortsætte teoretiske bestræbelser i en tid, hvor det er blevet vanskeligt at tage umiddelbare beskrivelser for pålydende. Men her hører ligheden også op. Mens Luhmann som vist tager trækket fra første til anden ordens beskrivelser for at *bibeholde* muligheden for den rene deskription, anlægger Rorty sine genbeskrivelser med henblik på at få noget bestemt til 'at tage sig godt ud', dvs. for at foretage bestemte *værdsættelser*. Forskellen beror på to meget forskellige måder at forholde sig til normativitet på. Rorty anerkender med glæde, at hans genbeskrivelser har et bestemt normativt mål. Pragmatisk anskuet beskriver man kun noget bestemt på en særlig måde, fordi man ønsker at foreslå en bedre (men altså hverken sandere eller mere virkelighedsnær) måde at se på tingene. Da pragmatikeren ikke kan fundere sine værdier på en absolut sikkerhed, kan der dog ikke blive tale om en absolut gyldig normativitet. Pragmatikeren forsøger blot at gøre visse værdsættelser gældende. Idet Luhmann foretager sine iagttagelser af iagttagelserne med henblik på udelukkende at beskrive, hvorledes deres systemiske logikker tager sig ud, bliver de hos ham til et værn mod normativitet. Faktisk tager Luhmanns bestræbelse på at undslippe normativiteten sig næsten positivistisk ud.

Man kan med fordel beskrive denne forskel mellem Rorty og Luhmann i systemteoretiske termer. Således anskuet har vi at gøre med en forskel mellem to

væsensforskellige initiale forskelle. Den konstruktivistiske systemteori hviler på en sontring mellem en ren deskriptivitet på den ene side og enhver form for normativitet på den anden; pragmatismen er derimod grundlagt på en forskel mellem en principielt grundløs værdsættelse og forestillingen om en universel normativitet. Ligheden er, at begge systemer relegerer en transcendentalt forankret normativitet til deres respektive systemers ydersider. For hvert af de to systemer gælder det imidlertid, at det nødvendigvis må usynliggøre det andet systems indstiftende forskel. Modsætningen mellem deskription og normativitet gør det vanskeligt at forbinde noget med en sontring mellem absolut normativitet og værdsættelse, eftersom værdsættelsesbestrebelse blot tager sig ud som en (lidt kringlet) afart af normativiteten. Sådan må det forholde sig, når man fastholder muligheden for en ikke-værdibaseret beskrivelse. Omvendt gør sontringen mellem værdsættelse og normativitet det problematisk at forstå noget substantielt ved en skelnen mellem deskription og normativitet. I dette system kommer ethvert forsøg på at forholde sig rent deskriptivt til sagerne til at tage sig ud som en skjult normativitet. Pragmatikeren kan nemlig ikke lade være med at se efter, hvilken praktisk hensigt en bestemt beskrivelse er underlagt. Eksempelvis kommer Luhmanns systemteoretiske perspektiv til at tage sig ud som en indstiftelse af forskellen mellem forskelstænkning og identitetslogik *med henblik på* at få os til at antage en epistemologi anlagt på en forskelsorienteret konstruktivisme.

Forskellensensitivisering af pragmatismen

Hvis det altså gælder om at pragmatistere Luhmanns konstruktivisme med henblik på at trække den de sidste meter på vejen mod opgivelsen af epistemologien, forekommer det mig omvendt nødvendigt at inkorporere Luhmanns sans for forskelle i Rortys pragmatisme. Eftersom pragmatikeren ser det som sin opgave at oplede og opfinde forskellige midler til at gøre vort liv mere leveligt, skulle man tro, at han havde stor sans for forskel. Hvad Rorty angår, er det imidlertid ikke uden videre tilfældet. Rorty er tilbøjelig til at overføre ethvert betydningssystem til handlingsrationalitetens domæne. Kantiansk udtrykt er der stort set udelukkende praktisk fornuft på spil i Rortys pragmatisme. Ganske vist har vi utvivlsomt at gøre med en 'sækulariseret' version af den praktiske fornuft, eftersom den som tidligere markeret er uden transcendentale apriorier. Selvom man accepterer, at denne 'sækularisering' utvivlsomt gør en forskel, forekommer der mig at være en tendens til forskelsudligning hos Rorty. Man kunne også sige, at der tendentielt er tale om en afvikling af modernitetens uddifferentiering. Dette ses ikke blot i Rortys omgang med naturvidenskaben, der bliver anskuet som et redskab til at løse bestemte problemer og ikke den privilegerede disciplin til erkendelse af sandheden. I denne sammenhæng er det vigtigere, at også kunsten føres ind på den praktiske

fornufts område. Rorty taler ganske vist ofte, som om han opprioriterer kunsten. Men man skal ikke tage fejl. For Rorty optræder kunsten udelukkende som privilegeret, fordi vi uden videre accepterer at opfatte kunst som *poiesis*, altså som skabt. Den kan derfor fremstå som emblemet på en værdiproducerende diskurs, der ikke er forpligtet på en referentialitet. Kun for så vidt kunst reduceres til *produktion* af betydningstilbud, gælder det for Rorty om at tage den som forbillede.

Hvad kunstsyn angår, synes Rorty med andre ord at være mere på linie med Sartre end med Robbe-Grillet. Mens førstnævnte insisterer på en kunst, der ægger til en moralsk stillingtagen, er sidstnævntes insisteren på den rene beskrivelse i vid udstrækning et produkt af en bestræbelse på at trække kunsten fri af moralen. I en diskussion af den gængse opfattelse af engagement i kunsten med særligt henblik på Sartre (cf. op. cit.: 34ff) advarer Robbe-Grillet mod at binde kunsten direkte til et revolutionært formål. I hans øjne bør kunsten nemlig »ikke reduceres til et redskab i en højere sags tjeneste« (op. cit.: 36). Skal kunsten have noget at bidrage med i kampen for en bedre verden, må man i hans øjne undlade at forlange umiddelbare resultater af den. For kunstneren må en eksperimenteren med form være et *sine qua non* - også selvom den i forholdet til den politiske handling altid vil synes »tilbageholdende, nytteløs, ja endog åbenlyst reaktionær« (op. cit.: 37). Derfor drager Robbe-Grillet den konklusion, at man i stedet for at udpege en retning må indskrænke sig til at beskrive fænomenerne. Med denne gestus lykkes det ham at manøvrere fri af Scylla, men altså kun for at støde ind i Charybdis. Prisen for at afmontere kunstens moralske forpligtelse betales dyrt, idet kunsten i stedet bliver underlagt den rene fornuft (for nu at sige det med en reference til Kants opdelinger).

Med Luhmanns forskelslogik bliver det imidlertid muligt at tænke kunsten som et system, der via en særlig operativ lukning adskiller sig lige så meget fra den praktiske som den rene fornuft. Hvis man pragmatiserer Luhmanns konstruktivisme, står man endvidere med et godt udgangspunkt for at kunne formulere, hvorledes en eventuel postfænomenologisk æstetiks udnyttelse af denne lukning ville kunne tage sig ud. Som i Robbe-Grillet's fænomenologiske æstetik ville en postfænomenologisk æstetik også være baseret på en initial forskel mellem beskrivelse og forklaring, der vrister kunsten fri af moralfilosofiske ærinder. Radikaliseringen af fænomenologien til konstruktivisme ville imidlertid indebære, at forskellen kommer til at stå i et andet lys. Konstruktivistisk anskuet virker det omsonst at ville uddrive enhver humanistisk betydningstilskrivning, eftersom enhver beskrivelse opfattes som et produkt af bevidsthedssystemets egen aktive forskelssættens. Har man således accepteret, at den menneskelige betydningsverden udelukkende er et produkt af vore egne distinktioner, er man kun en hårsbredde

fra at acceptere det pragmatiske synspunkt, at distinktioner er udtryk for bestemte værdsættelser. Tager man imidlertid dette skridt, kan man helt og holdent smide epistemologien over bord. Dermed ville grundlaget for at opretholde de epistemologisk sanktionerede forbud og påbud falde bort, ligesom det ville forekomme nærliggende at begrunde en postfænomenologisk insisteren på at fastholde den nøgterne beskrivelse i et ønske om at opnå en bestemt effekt. Endelig ville man ikke have nødvendig at være så karrig med hensyn til anvendelsen af de nødvendige virkemidler (fx lineær narrativitet), der skal til for at opnå den ønskede effekt.

Det er for at få eksponeret forskellen mellem de to skitserede måder, hvorpå henholdsvis en fænomenologisk og en postfænomenologisk æstetik skaber en operativ lukning med udgangspunkt i sondringen mellem beskrivelse og forklaring, at jeg nu (langt om længe) skal tage fat på Duras og Fosse.

III

Fosse og Duras

Stor og smertefuld kærlighed

Når det giver mening at sammenligne *Savannah Bay* og *Nokon kjem til å komme*, skyldes det ikke mindst, at de to dramaer udviser en række fællestræk. Umiddelbart får man selvfølgelig øje på, at de to tekster det samme tema. Begge har de således kærlighedens veje og vildveje i sigte, og begge fremstiller de den potentielt store smerte, der kan være forbundet med kærligheden. Både hos Duras og hos Fosse møder vi et par, der elsker hinanden så højt, at de ønsker at udleve deres kærlighed uden indblanding af andre, og for begge par falder projektet mindre heldigt ud. I *Savannah Bay* begår kvinden selvmord, mens parret i *Nokon kjem til å komme* næsten bliver ædt op af dyret med de grønne øjne. I forlængelse af dette overfladiske lighedspunkt vil jeg imidlertid gerne udpege fire andre og i denne sammenhæng langt vigtigere fællesnævner for de to tekster.

Små fortællinger

Begge stykker beretter for det første ganske små fortællinger, der lader sig resumere meget kortfattet.

I *Savannah Bay* møder vi en unavngiven ung kvinde, der opsøger en ældre kvinde ved navn Madeleine. Den unge kvinde får den ældre til at genkalde sig sine erindringer om en ung kvindes kærlighedsaffære. Mere fremadrettet handling foregår der egentlig ikke, og dramaet indskrænker sig til at fokusere på

den beretning, som Madeleine fremfører godt sekunderet af den unge kvinde. Sammen kredser de om en ung kvindes usædvanligt store kærlighed og det selvmord, hun begår kort tid efter, at hun har født en datter. Bla. den rædsel, hvormed Madeleine genkalder sig begivenhederne, antyder, at den unge kvinde fra fortiden er Madeleines datter. Ligeledes antydes det, at den unge kvinde fra nutidsplanet i virkeligheden er det barn, der figurerer i beretningen, og altså Madeleines moderløse barnebarn. At man fristes til at antage dette, skyldes ikke mindst den unge kvindes forbløffende store engagement i fortællingen, hendes alder, der korresponderer med den alder, som barnet ville have på grundfiktionens tidspunkt og endelig Madeleines usædvanligt store kærlighed til hende, der kun synes at kunne forklares med forekomsten af tætte familiære bånd. (I en senere bearbejdning har Duras endog fundet det på sin plads at understrege forholdet: »Nu genkender jeg dig«, siger Madeleine hér til den unge kvinde, »Du er det døde barns datter. Mit døde barns datter.« (Duras 1983: 4)). Det er således muligt at samle brikkerne til et narrativt puslespil. *Savannah Bay* lader sig læse som en beretning om en ung kvinde, der opsøger sin bedstemoder for måske at få et moderløst liv til at give mening ved igen og igen at få gennemspillet moderens vej fra stormende kærlighed til selvmord.

Et resumé af *Nokon kjem til å komme* kan gøres endnu mere kortfattet. I dette drama møder vi et par, der har købt et afsidesbeliggende hus for at kunne være helt alene sammen uden at blive generet af andre. Desværre dukker den tidligere ejer, som har overtaget huset efter sine afdøde bedsteforældre, op og får spoleret den idylliske tosomhed. Hans blotte opdukken giver anledning til en voldelig omgang jalousi fra mandens side, og uforvarende kommer sælgeren dermed til at skabe afstand mellem de to elskende. Efter et større skænderi, der resulterer i, at hun forlader huset, er de to dog ved stykkets afslutning atter samlet ved deres nyhervede hus.

Forklaringernes fravær

En anden og i denne sammenhæng endnu mere signifikant fællesnævner for de to stykker dramatik er, at man må kigge i vejviseren efter forklaringer. Figurene gør, hvad de nu engang gør, hverken mere eller mindre. Til nogen opklaring af deres bevæggrunde kommer det aldrig. I begge tekster antydes der ganske vist potentielle motiver. Den unge kvinde opsøger muligvis Madeleine for at finde mening eller trøst i gentagelsen af moderens kærlighedshistorie, og kvinden fra fortiden begår måske selvmord, fordi hun ikke ønsker, at et barn skal kile sig ind mellem hende og hendes elskede. Ligeledes er det nærliggende at antage, at bevæggrunden for parret i *Nokon kjem til å komme* til at købe et afsidesbeliggende hus er at finde i et ønske om at undgå jalousiscener, som de formentlig har haft en del af i fortiden.

Men det bliver ved antydninger, der blot blander sig med andre elementer i beskrivelsen af bestemte stumper af liv. I ingen af de to tekster finder man figurer, der når frem til en anagnorisis. Ved fortællingens slutning er Fosses par tilsyneladende ikke det ringeste klogere end ved begyndelsen. De synes hverken at have forstået, hvad der producerer den forholdsødelæggende jalousi, eller at have fattet futiliteten i deres forehavende om at undslippe de andre helt og aldeles. Derfor står de heller ikke bedre rustet til at tackle næste holmgang med problemet, men kan kun fortsætte med at genfremstille deres projekt om at fastholde deres parforhold i en absolut symbiose. På samme måde er Duras' to kvinder ikke nået nærmere en forståelse af, hvad der rent faktisk fik den omtalte kvinde til at begå selvmord. Måske var årsagen bare en medfødt dødsdrift - en sådan hævder hun nemlig selv (i Madeleines gengivelse), at hun altid har haft med sig (Duras 1982: 46). Eller måske var barnet bare »trop de bonheur«, foreslår Madeleine (op. cit.: 60). Af mangel på bæredygtige forklaringer er den unge kvinde under alle omstændigheder henvist til hver eneste dag sammen med Madeleine at begynde forfra på (gen)beskrivelsen af kærlighedshistorien.

For begge tekster gælder det endvidere, at antydningerne af mulige motiver heller ikke rækker til, at man *som læser* kan nå frem til en erkendelse af figureres egentlige bevæggrunde til at handle, som de gør. Der er ikke nogen implicit fortæller, der enten sidder inde med en privilegeret indsigt eller fælder domme over idiotiske figurer, at identificere sig med. Blikket på figurerne er stort set (men til gengæld lige netop kun stort set) neutralt. Vi har således ikke at gøre med tekster, der blot forskyder anagnorisis til læseren. Fordi deres forfattere har valgt at lade det blive ved beskrivelser af figureres handlinger i stedet for på psykoanalytisk vis at trænge ned i deres figurers angivelige indre driftsliv, må man leve med, at forklaringerne simpelthen ikke gives.

Uafgørligheder

Denne tilbageholdenhed med hensyn til forklaringer medfører, at begge tekster får et vist enigmatisk præg. Både *Savannah Bay* og *Nokon kjem til å komme* er således for det tredje kendetegnet ved at opstille og håndtere bestemte uafgørligheder.

Det resumé af handlingsforløbet i *Savannah Bay*, jeg har givet ovenfor, er i virkeligheden temmelig misvisende. Det er nemlig langt fra sikkert, at det narrative puslespil skal lægges på den måde, jeg har gjort. Man kan på ingen måde være sikker på, at de tre kvinder vitterlig er forbundet af intime blodsband. Der gives ingen måde at verificere de mange antydninger på. Duras efterlader (bevidst, fremgår det af en prægnant regibemærkning, op. cit.: 39) læseren i tvivl om, hvad der er den virkelige relation mellem de to nutidige kvinder, og hvorledes de står i forhold til kvinden fra beretningen. Faktisk kan man end ikke være sikker på, at

Madeleine beretter om en begivenhed, der 'reelt' har fundet sted. På et tidspunkt insisterer hun pludselig på, at fortællingen stammer fra hendes tid på MontPELLIERS stadsteater (op. cit.: 34). Selvom den unge kvinde protesterer mod denne udlægning, er det med indfaldet lykkedes Duras at etablere den mulighed, at man i virkeligheden skal forstå beretningen som en gengivelse af et stykke fiktion. Undervejs fastholdes denne fortolkningsmæssige åbenhed ved en behændig anvendelse af tvetydigheden i ordet historie: »Que dit l'histoire?«, lader hun fx den unge kvinde spørge for at få Madeleine til at fortsætte sin beretning og holder det dermed åbent, hvorvidt der med historie henvises til en fortælling eller til et reelt historisk forløb (op. cit.: 39). Endnu fjernere fra 'realiteten' placerer Duras beretningen, når hun fra tid til anden forskyder fortidsperspektivet til en hypotetisk tidslighed. »Il *aurait dit* certains mots [...]«, kan hun fx lade den unge kvinde formulere sig, når hun beretter om den elskende mands handlinger (op. cit.: 44, min fremhævning). Ved at gennemføre dele af beretningen med henvisning til, at de to elskende blot *kunne* have sagt dette eller hint, forvandles den tendentielt fra en erindring til noget, som bliver opdigtet undervejs.

Selv ikke nutidsplanet fremstår som ontologisk stabilt. Åbningsscenen efterlader det indtryk, at den unge kvinde måske i virkeligheden som alt andet blot er et produkt af Madeleines erindringer, og at nutidsplanet altså ikke repræsenterer en stabil udsigelsesposition. Madeleine er længe alene på scenen, og man får med Duras' egne ord indtryk af, at hun er »le centre du monde« (op. cit.: 9). Samtidig med hendes entré på scenen hører man stemmer fra bag bagtæppet, der lyder, som om de kommer fra et sted langt borte. Madeleines intense forsøg på at indfange, hvad stemmerne taler om, antyder, at der er tale om stemmer fra hendes indre. I vrirten af stemmer høres også en sangerinde synge Edith Piafs »Les Mots d'Amour«. Da den unge kvinde endelig træder ind på scenen, er hendes første handling at få Madeleine, der tydeligvis har mange erindringer bundet op på Piafs vise, til at genkalde sig netop denne sang. Det er derfor nærliggende at anskue hende som en del af de erindringer, som Madeleine forsøger at holde borte, men som synes at trænge sig på alligevel. Tager man dette udgangspunkt alvorligt, bliver dialogen på nutidsplanet til en monolog, der foregår i Madeleines indre - en læsemåde der understreges af, at de to kvinder undervejs i beretningen umærkeligt skiftes til at indtage positionen som beretter. Hvad man end forsøger at fastholde i *Savannah Bay*, må man altså se sig konfronteret af en udpræget ontologisk instabilitet. Duras' stykke efterlader snarere læseren med et antal antydninger af mulige historier, end den fortæller én bestemt historie.

Selvom Fosse afstår fra at så tvivl om grundfiktionens ontologiske status i *Nokon kjem til å komme*, skaber også han bestemte uafgørligheder. Netop fordi han indskrænker sig til at beskrive de situationer, figurerne får manøvreret sig ind i,

som blotte hændelser, bliver det umuligt at afgøre, hvordan situationerne egentlig skal fortolkes. Denne uafgørlighed understreges af, at Fosse lader sine figurer give meget forskellige bud på fortolkninger. Her blot det mest centrale eksempel. Den direkte anstødssten til parrets store skænderi er, at sælgeren af huset på et tidspunkt giver kvinden en lap papir med sit telefonnummer på. Manden, der allerede er optændt af jalousi, fordi kvinden overhovedet har ladet den tidligere ejer komme indenfor, opfatter tydeligvis situationen således, at kvinden udelukkende har taget imod telefonnummeret med henblik på senere at kunne få en aftale i stand med sælgeren. Kvinden forsvarer sig imidlertid med, at hun ikke kunne undlade at tage imod papirlappen, fordi sælgeren gav hende den. Pointen er, at situationen er iscenesat på en sådan måde, at begge påstande forekommer lige plausible. Man kan derfor ikke afgøre, hvem der har ret.

Dertil kommer, at Fosse holder læseren hen i det uvisse med hensyn til, hvorvidt man skal le af eller græde over hans figurer. Grundlæggende er der tale om en sørgelig historie, men den er ikke fortalt uden humor. Ikke mindst de mange gentagne besværgelser af deres fælles projekt om at være alene sammen giver dem et vist lattervekkende præg. Det er vanskeligt ikke i det mindste at trække på smilebåndet af et anslag som dette (gengivet uden regibemærkninger med henblik på at få gentagelsesstrukturen til at fremstå så tydeligt som muligt):

HO No er vi snart i huset vårt	HUN Nu er vi snart i vores hus
HAN Huset vårt	HAN Vores hus
HO Eit gammalt vakkert hus Langt borte frå andre hus og frå andre folk	HUN Et smukt gammelt hus Langt borte fra andre huse og andre folk
HAN Du og eg åleine	HAN Du og jeg alene
HO Ikkje berre åleine men åleine saman Huset vårt I dette huset skal vi vere saman du og eg åleine saman	HUN Ikke bare alene men alene sammen Vores hus I dette hus skal vi være sammen du og jeg alene sammen
HAN Og så skal ingen komme	HAN Og så skal ingen komme
HO No er vi komne til huset vårt	HUN Nu er vi kommet til vores hus

HAN
Og huset er jo fint

HO
Nu er vi komne til huset vårt
Til huset vårt
der vi skal være saman
Du og eg åleine
til huset
der du og eg skal være åleine saman
Langt borte frå dei andre
Huset der vi skal være saman
Åleine
i kvarandre

HAN
Huset vårt [...]

HAN
Og huset er jo fint

HUN
Nu er vi kommet til vores hus
Til vores hus
hvor vi skal være sammen
Du og jeg alene
til huset
hvor du og jeg skal være alene sammen
Langt borte fra de andre
Huset hvor vi skal være sammen
Alene
i hinanden

HAN
Vores hus [...]

(Fosse 1999a: 11-13)

Ved at lade sine to hovedfigurer overdrive deres gentagelser af projektet får Fosse sine figurer til at fremtræde i et lidt mærkeligt lys. Det smil, der fremkaldes af deres overdrevne gentagelsestrang, må bero på, at en implicit fortæller træder frem og antyder, at man måske skal opfatte figurerne som karikaturer fra komediens figurgalleri. Denne implicitte fortællerstemme træder imidlertid aldrig helt og aldeles i karakter, men fungerer som en konstant udfordring af den fuldstændig nøgterne fortællerstemme. Resultatet af denne tendentielle underminering af den umiddelbart registrerende fortællerholdning er, at man efterlades i et genremæssigt vakuum, i hvilket man ikke kan afgøre, hvorvidt man skal tage (beskrivelserne af) figurerne alvorligt eller ej.

Fænomenologiske beskrivelsesprojekter

Den besværgende gentagelsestrang bringer mig til den fjerde og sidste fællesnævner for de to tekster, jeg gerne vil udpege. Både Duras' og Fosses figurer mærker tydeligvis universernes grundlæggende gådefuldhed. Eftersom de ikke kan nå frem til en forståelse af, hvori gådefuldheden består, må de alle nøjes med at deltage i en fælles beskrivelsesmani. Det er, som om de håber at komme tættere på tingene ved at beskrive dem om og om igen.

I *Savannah Bay* vender den unge kvinde som sagt tilbage hver eneste dag for at få Madeleine til at genfortælle Savannahs kærlighedshistorie. Karakteristisk for de to kvinders gennemspilning af fortidens tragedie (hvad enten den nu er 'reel' eller stammer fra en 'fiktion') er endvidere, at der lægges megen vægt på detaljernes sanselige særpræg. Kvinderne vender hyppigt tilbage til den hvidhed, der

kendetegner den sten ved stranden, hvor de elskende mødtes. De kredser fx også om kvindens badedragt, hvis sorte farve står i kontrast til den hvide sten. Den specielle lugt fra de store sumpe, der omgiver floden la Magra, hvor begivenhederne angiveligt har fundet sted, spiller ligeledes en stor rolle. I den senere udgave synes tingenes sanselige kvaliteter faktisk at være det eneste, der lader sig fastholde med tilnærmelsesvis sikkerhed. Nået til beskrivelsen af det tidspunkt, hvor kvinden begår selvmord, siger Madeleine: »[...] En ting er jeg sikker på ... nattens mørke. (Pause). Regnen. (Pause). Skrigene. (Pause). Næste dags solopgang. (Pause). Havets særlige farve ... (Pause). Stemmernes lyde. (Pause). Stilheden mellem stemmerne. [...]«(Duras 1983: 33). I den oprindelige version er denne replik dog fraværende, og hér forekommer sanseindtrykkene at være omgærdet med lige så stor usikkerhed som alt andet. Ikke desto mindre er det netop sanseindtrykkene, der atter og atter genbeskrives.

Af det allerede anførte citat fra ekspositionen til *Nokon kjem til å komme* fremgår det formentlig med al ønskelig tydelighed, at også Fosses par kredser om bestemte fænomener, der beskrives og genbeskrives om og om igen. For Fosses par er det først og fremmest projektet om at være alene sammen i det afsidesliggende hus, der er objekt for de mange genbeskrivelser. Som Duras' kvinder fokuserer også de dog først og fremmest på materialitetens sanselige fremtrædelse. I forbindelse med genfremstillingerne af projektet kiler referencer til havets skønhed sig ofte ind i samtalen, ligesom de forsøger at bekæmpe den dårlige stemning ved at koncentrere sig om at iagttage de gamle ting i huset, som de tydeligvis har købt inklusive løsøre. Mest af alt trænger den tidligere ejers alt for fremtrædende nærvær sig på. Gælder det for Madeleine og den unge kvinde om at beskrive scenen for de fortidige begivenheder så præcist som muligt for at fastholde den afdøde kvindes nærvær, synes dette pars beskrivelsestrang omvendt at være et udtryk for, at det ikke kan lade sig gøre at undslippe den alt for levende sælgers nærvær. Så påtrængende for dem er han faktisk, at han også synes at være nærværende, når han ikke er fysisk til stede. Da de er i færd med at tage huset i besiddelse, har især manden opmærksomheden rettet mod alle de tegn, der peger på hans tilstedeværelse. Skridt udenfor og bankelyde synes at forfølge dem på deres tur gennem huset, ligesom et antal fotografier af den tidligere ejers bedsteforældre og ham selv får ham til at virke overordentlig nærværende. Behovet for at genbeskrive alle disse fremtrædelser synes at være så stort, at der nærmest er tale om en besættelse.

På baggrund af denne aftegning af fællestræk forstår man forhåbentlig, hvorfor jeg finder det meningsfuldt at bringe begge tekster i forbindelse med den fænomenologiske æstetik, jeg har aftegnet. Vi har at gøre med værker, der grundlæggende lader det blive ved beskrivelser af fænomener. Således synes

teksternes figurer som vist fundamentalt set at være involveret i et beskrivelsesprojekt af fænomenologisk karakter. Mere afgørende er det imidlertid, at de to forfattere undlader at søge forklaringer på deres skabningers handlinger. I stedet indskrænker de sig til at beskrive deres færden og efterlader læseren med den opgave at finde vej i et enigmatisk univers. Man skal utvivlsomt være forsigtig med uden videre at reducere såvel Fosses som Duras' dramatik til Robbe-Grilletts poetik, eftersom der er indlysende forskelle at tage højde for. Fx er Duras, der ikke mindst retter sit fænomenologiske blik mod følelsesmæssige tilstande, betydeligt 'varmere' end Robbe-Grillet, mens Fosses lineære fortælling utvivlsomt falder uden for 'beretterforbudet' i Robbe-Grilletts poetik. Ikke desto mindre har jeg bestræbt mig på at vise, at både *Savannah Bay* og *Nokon kjem til å komme* indskrives sig i projektet om at forblive ved tingenes overflade. For begge dramatikere gælder det om at beskrive uden at reducere det beskrevne til bestemte forklaringer.

Til trods for denne grundlæggende fællesnævner gælder det dog hér om at få udpeget forskellighederne i den måde, hvorpå disse to tekster deltager i beskrivelsesprojektet. I det følgende skal jeg derfor fremdrage de tre mest afgørende forskelle på de to tekster med henblik på at godtgøre det synspunkt, at Duras' tekst er bundet op på en fænomenologisk epistemologi, mens man meningsfuldt kan anskue Fosses tekst som et eksempel på en postfænomenologisk effektdramatik.

III

Fosse *versus* Duras

Episk og dramatisk fortælleform

Umiddelbart er den mest slående forskel, at det samme tema behandles med anvendelse af to meget forskellige dramaturgier. *Savannah Bay* er grundlæggende båret af en episeret dramaturgi, mens Fosse i dette stykke faktisk betjener sig af en relativt klassisk dramatisk fortælleform. Denne forskel i valg af grundlæggende formsprog er begrundet i, at Duras fokuserer på hændelser fra sine figurers fortid, mens Fosse beskæftiger sig med et mellemværende mellem to personer, der udspiller sig i en fortløbende nutid.

Det er nærliggende at læse *Savannah Bay* i lyset af Peter Szondis teori om, at moderne dramatik tenderer mod at episere den dramatiske form. Som Szondi viser det i behandlingen af de dramatikere, der skriver på det tidspunkt, hvor dramaet angiveligt skulle geråde i krise (dvs. i slutningen af det nittende århundrede), er denne episering forbundet med afgørende vanskeligheder. Af Szondis fremstilling fremgår det endvidere, at problemerne viser sig meget

forskelligt for Strindberg, Tjehov, Maeterlinck, Hauptmann og Ibsen. I denne sammenhæng er det dog først og fremmest *Ibsens* livtag med formproblemet, der er relevant. For så vidt den klassiske dramatiks felt grundlæggende er interaktionen mellem subjekter, som den foregår i en fortløbende nutid, er det vanskeligt at få plads til beskrivelser af fortidige hændelser. Sådanne implicerer jo etableringen af et subjekt/objekt-forhold snarere end et subjekt/subjekt-forhold. Ikke desto mindre forsøgte Ibsen netop at skildre fortidens indflydelse på nutiden i mange af sine dramaer. For at fastholde den dramatiske form, måtte han derfor opfinde en måde at inkorporere beskrivelserne af fortidshændelserne på - og denne inkorporering skulle helst finde sted uden at punktere det fortløbende plot. Ifølge Szondi tjener den såkaldt analytiske teknik netop dette formål. Med anvendelsen af en sådan teknik kan det nemlig lade sig gøre at få den gradvise afsløring af fortidens synder til at fungere som en motor i spændingsopbygningen.

Idet også Duras insisterer på at tematisere fortidige hændelser i et drama, skaffer hun sig de samme problemer på halsen som Ibsen, men hendes løsning er en anden. Mens Ibsen med sin fastholdelse af den klassiske dramatiske form på trods af et ret beset episk indhold repræsenterer, hvad Szondi ville kalde et *redningsforsøg*, er det rimeligst at anskue *Savannah Bay* som et *løsningsforsøg* i Szondis forstand. Duras' drama er netop ikke synderlig forpligtet på en klassisk dramatisk form, men er derimod baseret på en mere eksplicit episering. Her stikkes det ikke under stolen, at der er tale om en behandling af en fortidig hændelse. Her er der ikke nogen fremadrettede projekter, der blot besværliggøres af en fortid, som må opklares, hvis figurerne skal kunne fortsætte deres livsprojekter. I *Savannah Bay* er det eneste fremadrettede projekt bagudrettet, hvis man vil tillade mig en lidt paradoksal formulering. Handlingen drives af den unge kvindes bestræbelser på at få Madeleine til at berette om fortiden. Det er dette projekt, der sætter handlingen i gang, og som holder Madeleine til ilden, hver gang hun forsøger at undslippe sine tilsyneladende smertefulde erindringer. Projektet tvinger dels Madeleine til at træde i karakter som et episk subjekt, dels fastholder det figurerens opmærksomhed rettet mod fortidige hændelser i stedet for mod en mulig fremtid. Derfor kommer 'handlingen' stort set til at bestå af beretningen om fortiden. Selv de handlinger, der faktisk foretages på nutidsplanet, er rettet mod fortiden. Det er tydeligvis for at få hukommelsen på gлед, at de to kvinder genkalder sig ordlyden af »Les Mots d'Amour«, ligesom Madeleine udelukkende prøver en kjole, fordi den vækker bestemte mindelser. Vi har tydeligvis at gøre med en form for analytisk teknik, men set i forhold til Ibsens version er der sket en afgørende vægtforskydning. Hos Duras fremstår nutidsplanet så papirstyndt, at det stort set er blevet reduceret til en passage til fortiden, en platform for beskrivelserne af fortiden.

Men hvis det hele kommer an på at beskrive fortidige hændelser, hvorfor fastholder Duras da overhovedet et nutidsplan? Umiddelbart kunne det tage sig mere økonomisk ud at lade Madeleine fortælle historien direkte til publikum. Hvad skal vi med de to kvinders interaktion, når den ikke er til for at producere en fremadrettet konfliktualitet? Svaret skal formentlig søges deri, at det i virkeligheden er *blikket på* de fortidige begivenheder, der er i fokus. *Savannah Bay* fremstår som en iagttagelse af en iagttagelsesoperation (for nu at udtrykke sagen i en luhmannsk terminologi). Den psyko- og socialanalytiske Ibsen skulle bruge et nutidsplan i sin bestræbelse på at vise, hvorledes fortiden påvirker og ofte på uheldig vis styrer de nulevende. I Duras' fænomenologiske variant af den analytiske teknik gælder det derimod om at undersøge, hvorledes tingene fremtræder *for en bevidsthed*. Det drejer sig ikke blot om at beskrive, hvad der skete, snarere end at forklare nutidige handlinger som funktion af fortidige hændelser. Det er også nødvendigt at beskrive, hvordan fænomenerne rumsterer rundt i den bevidsthed, der strækker sig efter dem. Vil man synliggøre den bevidsthed, der iagttager fortidige hændelser, fordres der imidlertid et nutidsplan - omend kun som anledning til at få etableret en platform for den iagttagende bevidsthed.

Lige så relevant en indplacering af *Savannah Bay* i en szondisk horisont synes at være, lige så irrelevant forekommer denne horisont mig til gengæld at være i forhold til *Nokon kjem til å komme*. I dette stykke er fortiden nemlig stort set fraværende. Handlingen udspiller sig i en fortløbende nutid, der spænder fra det tidspunkt, hvor parret er nået frem til deres nyerhvervede hus, til det tidspunkt, hvor kvinden kommer tilbage efter deres skænderi. Som sagt afgiver teksten et temmelig klart signal om, at der ligger jalousiscener til grund for købet af et hus, som ingen andre vil have, fordi det ligger uden for lands lov og ret. Men denne fortid hverken analyseres eller beskrives af figurerne. Selvom man tydeligvis bringes til at antage, at den fungerer som en konstant næring for parrets stridigheder, dukker den ganske enkelt ikke op som et udtalt tema. Det skorter ellers ikke på situationer, hvor man sagtens kunne forestille sig, at de ville rive hinanden fortidens synder i næsen, men Fosse lader simpelthen fortiden være fortid og helliger sig beskrivelsen af parrets fortløbende interaktion.

En mulig indvending mod en sådan formulering kunne være, at fortiden nærmest er allestedsnærværende, fordi det gamle hus er fyldt med efterladenskaber fra de tidligere beboere. Fosse gør oven i købet et stort nummer ud af dette, idet han lader parret studere og kommentere de allerede omtalte fotografier. Pointen er imidlertid, at al denne fortid udelukkende optræder som en snublesten for parrets bestræbelser på at gennemføre deres projekt. Fotografierne er kun problematiske, fordi de markerer det ubehagelige forhold, at 'de andre' altid allerede synes at være

trængt ind i parrets symbiotiske tosomhed. Denne pointe understreges af omstændighederne omkring opdagelsen af fotografierne. Opdagelsen finder sted på et afgørende tidspunkt i handlingen. Parret er netop trådt ind i huset og kan derfor gøre sig forhåbninger om konkret fysisk at holde 'de andre' ude ved simpelthen at lukke døren. Men så træder fotografierne dem i møde. Først får de øje på et billede af bedstemoderen som ung og diskuterer, hvorvidt hendes barnebarn nu ikke ligner hende temmelig meget. Dernæst opdager de bedsteforældrenes bryllupsbillede, og så finder de et billede af sælgeren selv som konfirmand. For parret er billederne imidlertid kun interessante, fordi de alle relaterer sig til den tidligere ejers tilstedeværelse. De første billeder bruges udelukkende som en anledning til at diskutere, hvorvidt barnebarnet ligner sine bedsteforældre, og det sidste får dem blot til at undres over, hvorfor han ikke har fjernet billedet af sig selv, før han solgte huset. Det er således på ingen måde den fortid, som billederne repræsenterer, der optager dem. Fosse lader udelukkende sine figurer opdage fotografierne, fordi han derved kan eksponere deres bekymring angående sælgerens tilstedeværelse yderligere.

Det utvetydige fokus på nutiden understreges af den alt andet end tilfældige rækkefølge, som fotografierne præsenteres i. Fosse begynder som sagt med at lade parret opdage et billede af bedstemoderen som ung. 'Fotoshowet' starter altså langt tilbage i tiden med en repræsentation af en kvinde. På alle parametre er vi langt fra den aktuelle sælger. Der er tale om det modsatte køn, om fortid og om en repræsentation. Ikke desto mindre fører opdagelsen af dette billede altså udelukkende til, at parret diskuterer, hvorvidt barnebarnet ligner sin bedstemoder. Med bryllupsbilledet er vi rykket et skridt tættere på sælgeren, eftersom et hankønsvæsen har blandet sig i repræsentationen af en længst forgangen fortid. Med konfirmationsbilledet er vi ikke blot rykket langt frem i tiden. Vi er også gået fra repræsentationer af personer, som blot ved deres lighed og slægtskab med sælgeren vækker minder om ham, til en repræsentation af ham selv. Hans nærvær er dermed blevet endnu mere påtrængende. Vi mangler nu blot at forlade repræsentationens rige og at blive ført helt frem til nutiden. Fosse lader parret gennemføre denne bevægelse via en overraskende transition. Efter at have opdaget fotografierne, finder de i bedstemoderens soveværelse en natpote »halvfull af gammalt og røde pis«, som de formulerer det (op. cit.: 59). Dette fund bringer ikke blot parret meget tæt på aktualiteten, for potten kan jo kun have stået så lang tid, det tager for halvdelen af indholdet at fordampe. De bliver også bragt ud af tegnets orden i et møde med konkrete fysiske efterladenskaber af faktiske mennesker. Sidste skridt i bevægelsen frem mod det aktuelle problem er, at sælgeren banker på og dermed bekræfter deres bange anelser om, at han hele tiden har lusket rundt udenfor.

Modsætningen til *Savannah Bay* er slående. Også i denne tekst optræder der fotografier, men hér indgår de i den unge kvindes arsenal af strategier til at fastholde Madeleines opmærksomhed på de fortidige hændelser (cf. op. cit.: 56-7). I *Savannah Bay* fungerer de, som fotografier vanligvis gør, dvs. som katalysatorer for hukommelsen. Med den beskrevne bevægelse giver Fosse imidlertid sine fotografier en anden funktionalitet. For parret i *Nokon kjem til å komme* virker de som en indeksikalsk reference til nutiden - oven i købet selvom nogle af dem afbilder for længst afdøde personer.

Det forbløffende entydige fokus på nutiden i *Nokon kjem til å komme* understreges af, at handlingen bliver drevet af et klart aftegnet og fremadrettet projekt, nemlig bestræbelsen på at være alene sammen. Det er dette projekt, der har fået dem til at købe huset, og det er det, der får dem til at gøre alt for at holde den tidligere ejer ude. Vi har ganske vist ikke at gøre med stærkt konfliktuerende subjekter, der med intriger forsøger at udmanøvrere hinanden. Dertil er figurerne lidt for desillusionsromantiske i Georg Lukács' forstand. For Fosses par drejer det sig ikke ligefrem om »et abstrakt apriori overfor livet, der *vil realisere sig i gerninger*, og hvis konflikter med udenverdenen leverer fabeln«, sådan som det ifølge Lukács er tilfældet i digtning baseret på en abstrakt idealisme (Lukács 1994: 96, min fremhævelse). Var parret sådanne abstrakte idealister, ville de utvivlsomt have taget helt anderledes livskraftigt affære over for sælgeren. De ville næppe have accepteret hans forholdstruende nærvær, men simpelthen have forsøgt at fjerne ham og derved have skabt et konflikt-drama af mere Hollywood-dramaturgisk tilsnit. Deres drøm giver dem imidlertid ikke kræfter til at tage kampen op. De formår ikke at gennemføre deres fællesprojekt ved at fjerne forhindringer i den omkringliggende verden, og derfor må det kuldsejle i en altfortærende jalousi. I *Nokon kjem til å komme* er vi således tættere på desillusionsromantiske figurer, der baserer sig på »en i sig selv mere eller mindre fuldenendt, indholdsmæssigt opfyldt, rent inderlig virkelighed, der indtræder i konkurrence med den ydre, har et eget rigt og bevæget liv og holder sig selv for den eneste sande realitet, for verdens essens, og hvis mislykkede forsøg på at virkeliggøre denne ligestilling leverer digtningen dens genstand« (Lukács, op. cit.: *ibid.*). Dog bør man fastholde, at Fosses par til forskel fra rendyrkede melankolske desillusionsromantikere vitterlig forsøger at indløse deres projekt. De har måske ikke slagkraft som en James Bond (der vel er et nyere skud på den abstrakte idealismes stamtræ), men de er heller ikke bare nostalgiske drømmere som fx Tjechovs tre søstre (der drømmer sig tilbage til Moskva, men i modsætning til Fosses par end ikke kan tage sig sammen til at rejse til det forjættede sted for dog i det mindste at gøre et forsøg på at få drøm og virkelighed til at smelte sammen). At parret kuldsejler med deres projekt,

ændrer ikke ved, at de dog i det mindste optræder som aktører i en dramatisk anlagt fortælling båret af en dialogisk intersubjektivitet.

Fragmenteret og lineær plotstruktur

En anden og lige så iøjnefaldende forskel er, at den dramatisk orienterede Fosse betjener sig af en lineær plotstruktur, mens den episk orienterede Duras ikke kan finde anvendelse for en sådan struktur, men lader sin fortælling opløse i fragmenter.

Som vist kan det ganske vist lade sig gøre at samle trådene i *Savannah Bay* til noget, der ligner et sammenhængende forløb (de elskendes møde, kvindens graviditet og senere selvmord, Madeleines møde med en mand, der angiveligt er identisk med manden fra den hvide sten, og endelig de to kvinders møde på nutidsplanet). Endvidere er *intrigen* faktisk også således indrettet, at denne fabel aftegnes i et konsekutivt forløb, der starter med begyndelsen og ender med slutningen. Selvom der således utvivlsomt er tale om for megen humanistisk plotting til Robbe-Grillet's smag, håber jeg ikke desto mindre allerede at have antydnet, at der næppe er tale om »et stabilt, sammenhængende, kontinuert, entydigt og fuldstændig forståeligt univers« (Robbe-Grillet 1965: 32). Dertil efterlader de fremhævede ontologiske destabiliseringer på alle planer i stykket alt for megen uafgørlighed. Usikkerheden med hensyn til den rette forståelse af begivenhederne underminerer konstant den fortælling, som det kun er muligt at fastholde, hvis man insisterer mere hårdnakket på det, end der er belæg for i teksten. Ikke blot kan man umuligt være sikker på, hvad der rent faktisk er sket, fordi de fortidige begivenheder fortælles af en beretter, hvis hukommelse er sløret af lige dele ælde og smerte. Duras bestræber sig tydeligvis også på at beskrive den fundamentale usikkerhed, hvormed en sådan presset bevidsthed uden held søger at beskrive fortidige begivenheder. »Il s'agit là« - markerer Duras i en lang indledende regibemærkning - »il s'agit là d'une mémoire fragmentée qui sans cesse se perd« (op. cit.: 11). En sådan hukommelse må nødvendigvis gøre Madeleine til en utroværdig fortæller, og fremstillingen af en sådan beretters forsøg på at samle trådene må uvægerlig resultere i en opløsning af det lineære forløb.

Til forskel herfra er *Nokon kjem til å komme* udpræget lineær. Faktisk er teksten næsten overvældende klassisk i sin konstruktion. På trods af, at den er skrevet i syv billeder, gennemspiller den det klassicistiske fem-aktsskema på forbilledlig vis. I ekspositionen formuleres projektet om at skabe en symbiotisk tilstand af absolut samvær. Komplikationen indtræffer i og med sælgerens første fremtoning på scenen. Formørkelsen indfinder sig, da parret er gået ind i huset og dels må sande, at 'de andre' allerede er inde (jf. fotografierne og natpotten), dels må affinde sig med, at sælgeren lusker rundt udenfor. Den håbløse udvikling

udvirkes af sælgerens anden opdukken, hvor han giver kvinden sit telefonnummer. Endelig afvikles handlingen med stykkets anden store uafgjorthed. I det sidste billede, hvor kvinden ender med at stryge manden over kinden, har vi enten at gøre med en katastrofe for projektet - er det overhovedet muligt for dem at genoptage ideen om den forskelsløse symbiose efter at have fået det forskelssættende individuationsprincip bøjet i neon? - eller med en begyndelse til en ny tur rundt i karrusellen - måske har de været i lige præcis denne situation mange gange før og skal derfor blot lige trække lidt luft, før de atter kan gentage deres fælles mantra. Dette forløb udspiller sig endog på baggrund af en velforberedt overraskelse, der har noget næsten sofokleisk over sig. Som Teiresias forudsiger, hvorledes det vil komme til at gå i *Kong Ødipus*, således lader Fosse kvinden indlede med en insisterende spådom om, at der vil komme nogen, og som i Sofokles' drama opfyldes spådommen i *Nokon kjem til å komme* til punkt og prikke.

Denne linearitet må fremhæves for at aftegne forskellen til *Savannah Bay*. Samtidig gælder det dog om at få markeret, at der ikke er tale om en helt almindelig form for linearitet. Selvom Robbe-Grillet utvivlsomt ville finde Fosses dramatik alt for inficeret af en humanistisk vilje til orden, er der heller ikke i et stykke som *Nokon kjem til å komme* tale om et »entydigt og fuldstændig forståeligt univers«. Også hér er der for megen uafgørlighed på færde. Fosses uafgørligheder har ganske vist en noget mindre destabiliserende karakter end Duras', eftersom han undlader at underminere fiktionens grundlæggende ontologi. Hvis man med »et stabilt, sammenhængende og kontinuert univers« sigter til en mulig verden med klare grænser for, hvad der befinder sig inden for og uden for den angivelige realitet, ja, så er der tale om et sådant univers hos Fosse. Sagen er imidlertid, at de sikre grænser hverken gør universet entydigt eller forståeligt. Entydigheden og forståeligheden forsvinder ikke blot, fordi Fosse som vist på den ene side forbliver ved beskrivelserne af sine figurers handlinger (herunder de principielt usikre beskrivelsesoperationer, de selv foretager). Universet bliver også flertydigt og uforståeligt, fordi Fosse på den anden side skaber en ubestemthed med hensyn til, hvorvidt man skal opfatte figurerne som tragiske skikkelser eller eventuelt som dumrianer fra komediens verden. For så vidt en klassisk (Hollywood-dramaturgisk) linearitet er kendetegnet ved at sigte mod entydighed, kan man næppe beskyldte Fosse for at være klassisk. I modsætning til Duras underminerer han imidlertid ikke den lineære plotstruktur, så den går i opløsning. Han lader den blot rumme så megen uafgørelighed, at den ikke lader sig entydiggøre.

Uudsigeligheds- og indlevelsespathos

Den fundamentale forskel på en episk orienteret dramaturgi med et fragmenteret plot og en intersubjektivisk orienteret dramaturgi med et lineært plot resulterer i en tredje afgørende forskel. Så vidt jeg kan se, knytter der sig nemlig to væsensforskellige former for pathos til de to dramaturgier. I *Nokon kjem til å komme* har vi at gøre med en form for pathos, der springer direkte af parrets situation. Man kan måske tænke på denne form for pathos som en *indlevelsespathos*. I modsætning hertil beror den pathos, der kommer til udtryk i *Savannah Bay*, på de to kvinders bestræbelser på at beskrive de begivenheder, der undslår sig en sikker beskrivelse. I mangel af bedre kunne man måske kalde denne form for pathos for *uudsigelighedspathos*.

Det mest påfaldende ved den pathos, der er på spil i *Savannah Bay*, er, at den ikke beror på indlevelse. Hverken nutids- eller fortidsplanet etableres tydeligt nok til, at man som læser kan leve sig ind i figurernes skæbner. Der er simpelthen både for lidt karakter og for lidt situation til, at en egentlig indlevelse kan komme på tale. På nutidsplanet bliver de to kvinder aldrig klart individuerede karakterer, man kan identificere sig med. De gennemlever heller ikke et skæbneforløb, man kan leve med i. De er grundlæggende sat i verden for at berette om de fortidige hændelser og ikke for at være deltagere i et dramatisk forløb. På den baggrund kunne man selvfølgelig forestille sig, at der blot er tale om, at indlevelsen er forskudt til fortidsplanets figurer, men af flere grunde synes det heller ikke at være tilfældet.

For det første får vi kun lige netop nok fragmenter af fortællingen om det elskende par til, at man kan fornemme kærlighedshistoriens udvikling. Teksten gør det således ikke ligefrem nemt for læseren at følge denne udvikling. Det er faktisk først for det analytiske blik, at den træder frem som en sammenhængende beretning. For det andet generaliseres beretningen ud over det konkrete pars historie. Det sker i slutningen derved, at uafgørligheden med hensyn til de fortidige begivenheder radikaliseres. På en café mener Madeleine tydeligvis at have genfundet manden fra fortiden, som altså er hendes eventuelle svigersøn. Efter at have berettet en tabshistorie, der synes at være identisk med den, Madeleine erindrer sig, benægter han imidlertid, at han kender til det særlige sted ved Savannah Bay, hvor begivenhederne angiveligt skulle have fundet sted. I stedet for en bekræftelse af den hidtil fortalte historie får vi derved at gøre med en potentiel parallelhistorie. Og hvad værre er: På dette tidspunkt kommer Madeleine pludselig i tvivl om, hvor det omtalte sted, Savannah Bay, egentlig befinder sig, eller hvorvidt begivenhederne overhovedet fandt sted dér. På baggrund af denne tvivl konkluderer den unge kvinde, at begivenhederne har fundet sted overalt, hvor Madeleine har været, og antyder dermed, at der ret beset kan være tale om en

essentialisering af forskellige begivenheder fra Madeleines lange liv. En sådan essentialisering modarbejder imidlertid en indlevelse, fordi hændelserne bliver løsrevet fra bestemte individer med konkrete skæbner. For det tredje berettes den fortidige historie som vist af en erindringsforskydende fortæller uden den store troværdighed. Dette virker også indlevelseshæmmende, fordi der opstår en høj grad af interferens. Der kommer så at sige støj på signalet, hvilket tvinger læserens opmærksomhed bort fra det unge par og deres lidelseshistorie i retning af beretterens udlægning af parrets oplevelser.

Men hvis *Savannah Bay* udviser alle disse træk, der synes at rime på en brechtiansk Verfremdung, er der så ikke simpelthen tale om en pathosfjendsk tekst? Lige så nærliggende denne tanke end måtte være, lige så fejlagtig forekommer den mig dog at være. Duras' tekst befinder sig milevidt fra en rationalistisk og ideologikritisk form for dramatik à la Brechts - den emmer på det nærmeste af pathos, eller i hvert fald af en vilje til pathos. Alt i *Savannah Bay* spiller sammen om at fremstille den store kærlighed og den smertelige sorg ved at tabet af denne. På dette felt er teksten overordentlig redundant. Den store kærlighed mellem parret på den hvide sten gentages i den kærlighed, som nutidsplanets kvinder føler for hinanden, ligesom den unge kvindes selvmord både mærkes dybt og inderligt af manden fra fortiden og de to kvinder. Oven i købet finder endnu en fordobling sted, idet den anvendte Piaf-sang, »Les Mots d'Amour«, netop handler om den store kærlighed og angsten for at miste den elskede.

I *Savannah Bay* synes alt at pege i retning af pathos. Snarere end fraværende er den allestedsnærværende. Blot har den en anderledes karakter end den pathos, vi kender fra klassisk dramaturgi. Hos Duras er det ikke så meget de rystende begivenheder i sig selv, der producerer pathos, men derimod bestræbelsen på at gengive de oplevede følelser. Den episerede version af den analytiske teknik fører som tidligere skitseret til, at tekstens egentlige fokus bliver den iagttagelsesoperation, som Madeleine udfører. I sig selv er der selvfølgelig intet pathoskabende ved denne forskydning bort fra selve begivenhederne. Tekstens pathos opstår imidlertid, fordi der gøres et nummer ud af, at gengivelsen af de store følelser ikke kan lade sig gøre i klar tale. I tekstens univers fremstår de helt store følelser (in casu kærlighed og smerten ved tabet af den elskede) som uudsigelige. Efter min bedste vurdering er den allestedsnærværende pathos, der er på færde i *Savannah Bay*, et produkt af denne uudsigelighed. Jo mere følelserne trækker sig tilbage til det uudsigeliges rige, desto mere sublime fremtræder de, og jo større pathos producerer de.

Som belæg for denne opfattelse kan man ikke blot anføre den fænomenologiske kredsen om begivenhederne, som de to kvinder bedriver uden

nogensinde at nå frem til en nagelfast beskrivelse. Der findes tillige en række selvrefleksive tematiseringer af fænomenernes udsigelighed i teksten. Især det forhold, at Madeleine (angiveligt) har været skuespillerinde, anvendes til at sætte overvejelser angående repræsentationsproblemet på dagsordenen. Således afbryder hun fra tid til anden beretningen for at overveje, hvorvidt det er muligt at gestalte den på teatret. »On ne pouvait pas représenter la mer«, hævder hun fx på et af de steder, hvor hun antyder, at hun i virkeligheden beretter handlingen fra et teaterstykke (op. cit.: 41). Andetsteds er det parrets usædvanligt store kærlighed, der menes at være urepræsenterbar. »On ne peut pas le dire. On ne sais pas le dire«, hævder hun og generaliserer med sit »man« repræsentationsproblemet (op. cit.: 58).

Man skal ikke tage fejl af de hyppigt forekommende udsagn om repræsentationens utilstrækkelighed. Det fremgår vel sagtens, at vi ikke har at gøre med en selvreferentialitet af den type, der ved konstant at henvise læseren til tegnets orden opløser repræsentationen i et tekstuel spil. Madeleines gentagne tematiseringer af vanskeligheden ved at gengive de store følelser synes tværtimod at understrege disses enorme styrke. Hos Duras påpeger de selvreferentielle momenter, hvad de forgæves forsøg på at beskrive de store følelser allerede har vist os: at den store kærlighed og den store smerte (i Duras' univers) manifesterer et nærvær, der er så stort, at det ikke kan bringes med over i tegnets rige. I *Savannah Bay* er metafiktionen dermed sat i umiddelbarhedens tjeneste. I stedet for at skabe distance skal den tilsyneladende forstærke det nærvær, som de to kvinders fænomenologiske kredsen om den fortidige kærlighedshistorie og den smerte, den vækker, indirekte udpeger. Ved at stille udsigeligheden til skue understøtter metafiktionen den elevering af følelserne til sublimitetens sfære, som synes at være konsekvensen af de to kvinders kredsen om kærligheden og smerten. Jeg bør nok tilføje, at man bør undgå at forveksle Duras' fænomenologiske version af det sublimes æstetik med tragisk humanisme i Robbe-Grillet's forstand. Så vidt jeg kan se, har vi ikke at gøre med en ulykkelig bevidsthed, der lider under verdens uvillighed til at lade sig beskrive. Madeleine lider ganske vist meget, men det skyldes simpelthen, at hun genkalder sig smerten ved tabet, og *ikke* som i den tragiske humanisme over selve det forhold, at hun er ude af stand til at gengive smerten. *Savannah Bay* fremstiller ikke følelsernes principielle udsigelighed som *et eksistentielt* problem, der viser sig som angst over tilværelsens absurditet. I denne tekst fremstilles følelserne (i hvert fald de stærkeste af dem) snarere som udsigelige for at få dem til at fremstå med så meget desto mere pathos. Derfor har jeg forsøgsvis talt om en udsigelighedspathos.

Helt anderledes forholder det sig med *Nokon kjem til å komme*, hvis pathos forekommer mig langt mere almindelig i den forstand, at den beror på indlevelse. I lyset af den hyppige tematisering af repræsentationsproblemet i *Savannah Bay* er det meget påfaldende, at Fosses tekst er blottet for metafiktionelle overvejelser angående repræsentationens mulighed og status. Hos Fosse møder vi ikke figurer, der som Madeleine er professionelt involveret i at repræsentere virkeligheden og derfor næsten ikke kan undgå at måtte gøre sig overvejelser over vanskelighederne ved at fremstille et sandt billede af virkeligheden. Lige så lidt træder figurene i karakter som episke subjekter, og de har derfor ikke anledning til at reflektere over deres eventuelle vanskeligheder ved at gengive begivenhederne korrekt. Fosses figurer har ganske enkelt alt for travlt med at tackle deres eksistentielle problemer til at skænke begivenhedernes eventuelle udsigelige karakter en tanke. Som vist er alt i Fosses klassiske dramaturgi orienteret mod den dramatiske situation, som den udfolder sig i en fortløbende nutid, og dermed åbner *Nokon kjem til å komme* for en direkte medleven i parrets eksistentielle problemer.

Jeg indser, at jeg formentlig bør imødegå to potentielle indvendinger, som denne opfattelse vil kunne ægge til. For det første kan det forhold, at Fosse i overensstemmelse med det fænomenologiske ideal om at undgå forklaringer har undladt at producere udfoldede psykologiske karakterportrætter, synes at tale imod en indlevelse. Ifølge god dramaturgisk latin hedder det sig netop, at forudsætningen for indlevelse er udfoldede eller 'dybe' karakterer. Mig forekommer det imidlertid, at Fosses måde at skildre sine karakterer på lægger op til at modificere denne regel. Det særegne ved Fosses figurer er nemlig, at de ikke er karakterer i den psykologiske realismes forstand, men alligevel så tilpas individuerede og genkendelige, at man faktisk uden videre kan leve sig ind i deres situation.

På dette punkt adskiller Fosse sig markant fra Beckett, hvis vagabonder, skraldespandsbeboere og tueopslugte figurer er næsten afindividuerede. De inkarnerer muligvis tilsyneladende (arke)typiske træk ved menneskeheden, men de er påfaldende ubundne af tid og rum og er i hvert fald ikke præget af nuancerede individualpsykologiske træk. Det er ikke mindst de beckettske figurers abstrakthed, der har fremprovokeret Martin Esslins og Th. W. Adornos komplementære synspunkter på Becketts dramatik. Esslin, der læser Beckett gennem Camus' og Sartres eksistentialisme, opfatter grundlæggende hans stykker som et antropologisk studium af menneskets grundvilkår (cf. Esslin 1987). I direkte opposition til en sådan ahistorisk og filosofisk udlægning har Adorno (i tråd med sin generelt modernistisk orienterede kunstforståelse) insisteret på at forstå Becketts principielle uforståelighed ud fra et historisk og politisk perspektiv. I hans optik forekommer Becketts dramatik at være et kritisk billede af den fremmedgørelse og forråelse, der er kendetegnende for vort moderne samfund (cf. i særdeleshed »Versuch, das

Endspiel zu verstehen« og »Engagement« i Adorno 1991). Min pointe med at bringe Esslins og Adornos fortolkninger i spil er, at de begge (ganske vist på vidt forskellige vilkår) lader sig forsvare i forhold til Becketts dramatik, men at de *ikke* virker overbevisende i forhold til et stykke som *Nokon kjem til å komme*. Skønt stykket uomtvisteligt udviser minimalistiske træk, der vækker mindelser om Beckett, er dets figurer både for individuerede og tids- og stedsbundne til, at man kan gøre dem til antropologiske essenser eller illustrationer af en generel fremmedgørelse. Til forskel fra Beckett synes Fosse at beskæftige sig med bestemte (fiktive) individers konkrete eksistentielle problemer.

I mine øjne befinder Fosses figurer sig et sted mellem Becketts og Ibsens - mere individualpsykologisk anlagte end Becketts, men uden at være udstyret med individualpsykologiske forklaringer som Ibsens. Netop denne figurtype forekommer mig imidlertid at ægge til en langt større indlevelse end naturalismens 'dybe' karakterer. Mens forklarede figurer meget let kommer til at tale til forstanden, fordi læseren først og fremmest opfordres til at følge med i dramatikerens opklaringsarbejde, frisætter uforklarede figurer (der dog er individuerede nok til at være genkendelige som karakterer snarere end som typer) læseren fra at skulle gennemskue figurerne intellektuelt og åbner dermed for en mere direkte medleven. Derfor forekommer Fosses fænomenologisk orienterede tilbageholdenhed med hensyn til at forklare sine figurer mig snarere at virke som en forstærkning end en nedtoning af en klassisk indlevelseshæder.

For det andet kunne man måske forvente, at den intensiverede indlevelseshæder uvægerlig må blive punkteret af den humor, som også er til stede i *Nokon kjem til å komme*. Tidligere har jeg jo påpeget, at den nøgterne fortællerholdning kontrasteres af en karikerende fortællerstemme, der truer med at bringe teksten ind på komediens domæne, hvor en distanceret latterliggørelse af figurerne råder. Pointen er imidlertid, at denne anden stemme i teksten aldrig for alvor manifesterer sig. Den distancerende forfatterholdning melder sig udelukkende som en underspillet mulighed, som sår tvivl om, hvor alvorligt man skal tage fremstillingen. Til en begyndelse oplever man de mange gentagelser som overdrevne, og man antager derfor, at de er udtryk for en implicit fortællers ironiseren. Efterhånden som teksten skrider frem, accepterer man dem imidlertid som den måde, hvorpå disse mennesker nu engang plejer omgang med hinanden. Gentagelserne 'normaliseres' så at sige som udtryk for en bestemt omgangsform, der karakteriserer manden og kvindens symbiotiske parforhold. Efter at være blevet introduceret hænger den distancerede fortællerstemme selvfølgelig ved som en mulig adgang til teksten, men kun som et bidrag til forøgelsen af tekstens gådefuldhed. Selvom *Nokon kjem til å komme* flirter med tragikomediens pendlen mellem indlevelse og distance, falder dramaet aldrig til ro i den tragikomiske genre. I modsætning til humoristen Tjehov, der med sin anvendelse af en »latter gennem

tårer«-teknik lader latteren vinde over gråden, tillader patetikerens Fosse kun latteren at optræde som en gådefuld mulighed. Fosse fremstiller ikke som Tjechov figurer, der lider så meget, at man må græde med dem, samtidig med at de fremtræder som lattervækkende tåber. Hos Fosse fører antydningen af en karikerende holdning snarere til, at man bliver suget yderligere ind i teksten, fordi man heller ikke kan finde sikkert fodfæste, hvad fortællerholdning angår.

V

Effektdramatik hinsides epistemologien

Eksplicit metafiktion versus stilfærdig konstruktivisme

Med udpegningen af disse centrale forskelle håber jeg ikke blot at have anskueliggjort, at de to tekster deltager i et fænomenologisk beskrivelsesprojekt på meget forskellig vis. Jeg har også forsøgt at bringe mig i stilling til afslutningsvis at præcisere, hvorledes de anførte forskelle kan begrundes ud fra stykkernes meget forskellige forhold til epistemologien.

Jeg har bestræbt mig på at fremstille *Savannah Bay* som en tekst, der grundlæggende er forpligtet på et bestemt epistemologisk ærinde. Alle de greb, Duras betjener sig af, er således indrettet med henblik på at fokusere på erkendelsesspørgsmål. Med anvendelsen af en episk dramaturgi forskyder hun interessen fra en intersubjektiv relation til et subjekts bestræbelser på at tilegne sig sandheden om bestemte fænomener. Beskrivelsen af en eksistentiel situation må dermed vige pladsen for en iagttagelse af en iagttagelsesoperation. Opløsningen af den lineære fortælling i fragmenter er tillige et greb, der udpeger de vanskeligheder, der er forbundet med at opnå sikker erkendelse. Vanskelighederne gør sig ikke mindst gældende, når vi som hér er stillet over for en fragmenteret hukommelse, der konstant fortaber sig. De mange uafgørligheder, læseren efterlades med, antyder dog, at fænomenernes flygtighed i Duras' univers er et grundlæggende epistemologisk vilkår, vi må leve med. Selv den særlige pathos, der er på færde i *Savannah Bay*, peger i erkendelsesteoretisk retning. Teksten fokuserer ganske vist overordentlig meget på de store følelser, men der er noget abstrakt, hvis ikke ligefrem rationalistisk over den måde, hvorpå den gør det. Har jeg ret i min tidligere fremstilling af sagen, udspringer den pathos, der kommer til udtryk i *Savannah Bay*, af en fremstilling af de store følelser som uudsigelige. I en sådan uudsigelighedspathos synes den angivelige umiddelbarhed ved følelserne imidlertid at fortabe sig i en umiddelbarhedsmetafysik. Det afgørende bliver ikke følelserne i sig selv, men derimod dén epistemologiske pointe, at de store følelser principielt er

urepræsenterbare. Snarere end følelserne selv, fokuseres der på deres rolle som det, der uomgængeligt undslipper enhver repræsentationsbestræbelse.

Når jeg har gjort et stort nummer ud af at udpege de klassiske dyder, der med visse forskydninger er på færde i *Nokon kjem til å komme*, skyldes det et ønske om at understrege den pointe, at dette stykke i modsætning til *Savannah Bay* ikke synes at have et epistemologisk ærinde. Anvendelsen af en dramatisk form orienteret mod mellem menneskelige relationer, den grundlæggende lineære fortællestrategi og den klassiske indlevelseshæder peger i retning af, at ærinde snarere har eksistentiel karakter. Netop fordi Fosse i modsætning til Duras ikke gør et nummer ud af følelsernes umiddelbarhed, men blot fremstiller dem nøgternt kommer de paradoksalt nok til at fremtræde langt mere umiddelbart. Hos Fosse er der imidlertid ikke tale om en naiv tilbagevenden til en ligefrem repræsentation, men snarere om en genoptagelse af det fænomenologiske beskrivelsesprojekt på et konstruktivistisk grundlag. De overdrevne gentagelser, der fremkalder fornemmelsen af en ironiserende implicit fortæller, spiller nogenlunde samme rolle som Luhmanns lejlighedsvis bemærkninger om, at systemteorien er autologisk, dvs. at den også selv er omfattet af det angivelige vilkår, at enhver beskrivelsesoperation er udtryk for en konstruktion. De minder os med andre ord om, at beskrivelsen af parrets samlivsproblemer er udtryk for en iagttagelsesoperation bedrevet af en bestemt iagttagers selektioner.

Man skal imidlertid ikke overse det særlige ved den måde, hvorpå Fosse iscenesætter sin konstruktivistiske selvreferentialitet. Eftersom den implicite fortæller aldrig for alvor giver sig til kende, kommer denne stemme blot til at fungere som en underspillet bande for den nøgterne fortællerstemme. I modsætning til Luhmanns epistemologiske insisteren på konstruktivismen, Duras' eksplicite og for den sags skyld postmodernismens larmende metafiktion er der hos Fosse tale om en stilfærdig, implicit og næsten umærkelig form for selvrefleksivitet. Denne stilfærdighed indikerer, at det for Fosse ikke gælder om at dvæle ved den epistemologiske selvafløsning. Den stilfærdigt antydede konstruktivisme åbner langt snarere for muligheden af at gå ubekymret til anvendelsen af forhåndenværende dramaturgiske greb. Når Fosse har gjort den indrømmelse, at han godt ved, at læseren godt ved, at han godt ved, at der er tale om en konstruktion, kan han ikke blot fortsætte med sine nøgterne beskrivelser stort set, som om intet er hændt. Han kan også anvende et lineært plot uden at skamme sig. Den stilfærdige konstruktivisme tillader med andre ord Fosse at løsrive kunstmidlerne fra deres traditionelle repræsentationsopgave og gøre dem til retoriske greb, der kan fremtvinge forskellige reaktioner fra læserens side.

At der er en sådan effektdramaturgi på spil i *Nokon kjem til å komme*, understreges ikke blot af den stilfærdighed, hvormed konstruktivismen iscenesættes. Et andet særkende ved Fosses selvrefleksivitet peger i samme retning.

Jeg tænker på det tidligere fremhævede forhold, at de suggestive gentagelser ikke blot antyder tilstedeværelsen af en distanceret implicit fortæller, men også suger læseren mere ind i universet ved at producere yderligere uafgørlighed. Virkningen af denne strategi minder om den effekt, som dogmefilmens håndholdte kamera producerer. På den ene side gør de mange billedrystelser kameraets selektionsmanøvrer mere påfaldende end i 'almindelige' film. På den anden side skaber de en vis kvalmende svimmelhed, der på en direkte sanselig måde fremprovokerer en bestemt oplevelse for biografgængerens. Som dogmefilmens håndholdte kamera forekommer Fosses gentagelser mig at producere en større oplevelsesmæssig umiddelbarhed, men denne umiddelbarhed har ikke umiddelbarhedsmetafysisk karakter. Den fremstilles ikke som en sublim, ikke-repræsenterbar dimension, men fremstår derimod som skabt af bestemte retoriske greb. Den er med andre ord *en umiddelbarhedseffekt*. Det er på denne effekt, at Fosses forstærkede indlevelseshæder beror.

Postromantisk æstetik

Forskellen mellem Fosses og Duras' æstetiske tendenser kan illustreres i en lidt tilspidset form, hvis man bringer mine læsninger i relation til den tidlige tyske romantiks kunstprojekt. I et af de berømte Lyceumfragmenter fra Friedrich Schlegels hånd hedder det: »Den analytiske forfatter betragter læseren sådan som han er; derefter laver han en kalkule, indstiller sine maskiner til at gøre den påkrævede virkning på ham. Den syntetiske forfatter konstruerer og skaber sig en læser sådan som han bør være; han forestiller sig ikke denne som hvilende og død, men som et levende modspil. Han lader gradvis det, han har fundet på, blive til for læserens øjne, eller også lokker han ham til selv at finde på det. Han ønsker ikke at gøre nogen bestemt virkning på ham, men træder tværtimod med ham ind i det hellige forhold af tæt symfilosofi eller symposesi« (Schlegel 2000: 85-6, fragment 112). Min pointe er, at Schlegels sondring mellem en analytisk og en syntetisk (eller nok snarere syntetiserende) digtertype er anskueliggørende i forhold til den modsætning mellem Fosse og Duras, som jeg hér har bestræbt mig på at aftegne.

Med min læsning af *Savannah Bay* har jeg forsøgt at få Duras' slægtskab med romantikken til at træde frem. Har jeg ret i min læsning, optræder Duras som dén *syntetiske* digtertype, som Schlegel tydeligvis foretrækker, eftersom han forbinder den med sin drøm om at skabe en symfilosofi eller en symposesi, der kan udtrykke (eller mere præcist: indirekte udpege) den højeste og principielt uudsigelige sandhed. Om end den fænomenologiske sandhed, som Duras søger, formentlig er af en anden beskaffenhed end dén, den idealistisk tænkende Schlegel havde i tankerne, synes også hun at bedrive en uendelig tilnærmelse til sandheden. Duras synes at have blikket rettet mod den vision, hun har haft, og lader det så være op til læseren at følge hendes opdagelser. Hun har med andre ord sagen for

øje snarere end læseren, der må finde sig i at blive »skabt, som han bør være«, dvs. som én, der forstår at følge den uendelige tilnærmelse til sandheden. Læser man *Nokon kjem til å komme* sådan, som jeg har foreslået det hér, kommer Fosse med sin stilfærdige konstruktivisme i modsætning hertil til at fremstå som en *analytisk* digtertype. Løsrevet fra det epistemologiske forehavende kommer digtningen netop til at handle om at »foretage en kalkule« og at »indstille maskiner« med henblik på at skabe den ønskede virkning på læseren, som Schlegel hånligt udtrykker det. Man vil have forstået, at det netop er en sådan effektdramatik, jeg har forsøgt at fremskrive med min læsning af Fosses drama.

På falderebet bør jeg dog gentage, at der er tale om en konstruerende iagttagelsesoperation, der anskuer Fosses dramatik udefra. Tager man udgangspunkt i Fosses selvforståelse, vil man næppe kunne fastholde et blik, der placerer hans digtning *hinsides* den romantiske æstetik. Langt snarere ville man få øje på en *forlængelse af* den tidlige tyske romantiks kunstprogram, der ganske vist har en lidt anderledes karakter end Duras' fænomenologisk anlagte videreførelse af programmet. En sådan læsning ville imidlertid fordre en iagttagelsesoperation anlagt på helt andre grænsedragninger. Skulle den fremgangsmåde, jeg har benyttet hér, have fået mig til at gå helt fejl af Fosse, håber jeg i det mindste, at min konstruktion af en mulig postfænomenologisk effektdramatik kan virke inspirerende.

LITTERATUR

- Adorno, Th. W. 1991. *Noten zur Literatur*. Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques. 1967. *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Duras, Marguerite. 1982. *Savannah Bay*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Duras, Marguerite. 1983. *Savannah Bay*. (Version opført på Théâtre du Rond-Point 27, oversat af Lone Bjelke). Udgivet.
- Egebak, Niels. 1963. *Den skabende bevidsthed. Studier i den moderne roman*. Fredensborg: Arena.
- Egri, Lajos. 1960. *The Art of Dramatic Writing*. New York: Touchstone.
- Esslin, Martin. 1987. *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin Books.
- Fosse, Jon. 1999a. *Nokon kjem til å komme*. I *Teaterstykket 1*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Fosse, Jon. 1999b. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Lehmann, Niels. 1996. *Dekonstruktion og dramaturgi*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Lehmann, Niels. 2000. »Tilbudspoetik. Et pragmatisk syn på kunstteoriens nytte«. I *Æstetikteori?*, red. Morten Kyndrup m.fl. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Lehmann, Niels. In press. »Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker«. I Gunnar Foss (red.) *I skriftens lys og salens mørke*.
- Luhmann, Niklas. 1992. »Hvorfor 'systemteori'?«. I *Autopoiesis. En introduktion til Niklas Luhmanns verden af systemer*, red. Jens Christian Jacobsen. Viborg: Forlaget Politisk Revy.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie*. Wien: Picus Verlag Wien.
- Lukács, Georg. 1994. *Romanens teori. Et historiefilosofisk essay om den store epiks former*. Århus: Klim.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1999. *Om sprogets fenomenologi. Udvalgte tekster*. København: Gyldendal.
- Robbe-Grillet, Alain. 1965. *På vej mod en ny roman*. Fredensborg: Arena.
- Rorty, Richard. 1982. *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schlegel, Friedrich. 2000. *Athenäum-fragmenter og andre skrifter* (oversat af Jesper Gulddal). København: Gyldendal.
- Szondi, Peter. 1963. *Theorie des modernen Dramas (1880-1959)*. Frankfurt a/M: Suhrkamp.

Jeg bruger mit liv på at skrive. Jeg begyndte, da jeg var 12 år. Jeg kan lide at forestille mig, at jeg skriver for at tjene penge til at forsøge mig og mine. Det bliver lettere, når jeg ser digtningen som et praktisk stykke arbejde. Men jeg ved jo, at det ikke er den enkle grund. Den er et helt andet sted, et sted som jeg ikke selv fuldstændig er klar over. Jeg fik en sorg i livet, og det har med den at gøre, at jeg skriver. Sorgen er en indsigt, en visdom. Når jeg skal forklare det her for mig selv, har jeg en historie, en episode, som jeg tror er meget vigtig. Jeg var syv år, det var vinter, og der var is uden for huset. Min mor bad mig gå over i kælderen og hente en flaske ribssoft. Da jeg gik op ad kældeutrappen, gled jeg på isen, knuste flasken og skar pulsåren over i det ene håndled. Der var blod overalt, og jeg tænkte først, om jeg vovede at gå op til min mor, for hun ville blive så bange. Jeg mistede meget blod, og da vi kørte hjemmefra, og jeg kiggede op mod huset, var jeg sikker på, jeg aldrig ville gense det. Jeg så mit hjem, jeg så menneskene, jeg så alt, men meget langt væk. Jeg var helt tryk og meget trist og havde en følelse af, at jeg forstod alt. De fik mig syet sammen, og efter et par uger levede jeg igen, som en dreng skulle. Men det perspektiv, jeg fik som barn, da jeg var ved at bløde ihjel, placerede mig lidt uden for livet. I den distance er der en sorg. Jeg blev aldrig et almindeligt menneske i den lille bygd ved Hardangerfjorden, hvor jeg voksede op. Jeg var en afviger, og sådan har jeg altid følt mig siden. Når jeg begyndte at skrive som ganske ung, tror jeg, det var fordi jeg oplevede, at jeg befandt mig et andet sted end mine venner. Jeg så tingene anderledes. Skriveriet var en måde at formindske afstanden på, komme ind i livet og være der, hvor de andre var. Sådan er det stadig lidt.

(Jon Fosse i *Nordisk Tidsskrift* nr. 4/2002)

PERIPETI 1 - 2004

INDHOLD:

PERIPETI (Redaktionelt forord)

Erik Exe Christoffersen

TEATER OG/ELLER PORNO

Jørn Langsted

DEN STILFÆRDIGE PATHOS

Mads Thygesen

AT LÆSE FOSSE PÅ LINIERNE

Solrun Iversen

POSTFÆNOMENOLOGISK EFFEKTDRAMATIK

Niels Lehmann