

## JON FOSSES "NAMNET" – EN LESNING

MONIKA GROSSMAN

*Adam Mickiewicz University, Poznań*

ABSTRACT. Jon Fosse is perhaps the most popular contemporary Norwegian playwright today, often being compared to Henrik Ibsen. This article analyses one of his most famous and frequently staged dramas, "The Name". Reference is made to Peter Szondi's definition of classical drama as interpersonal relationships in the present, but it is used to show that a negation of the above is the underlying principle of Fosse's plays, including "The Name". Fosse seems to be of the opinion that interpersonal relationships in the modern world are barely possible. An analysis of "The Name" is done to illustrate this thesis. Major importance has been given to the language, with its typical features such as repetitions, aborted sentences and pauses. The author concludes that the extraordinary characteristics of Fosse's language are the most prominent and idiosyncratic element of his rather traditionally constructed plays and, hence, a key to his growing popularity outside Norway.

Ifølge den tyske teaterviteren Peter Szondi kan det klassiske drama karakteriseres som en nåtidig mellommenneskelig handlingssang (Szondi, 1987:7). Jon Fosses dramaer bygger på dette prinsippet på en underfundig måte. For Fosse synes det mellommenneskelige i den moderne verden av en rekke grunner å framstå som en umulighet. Han deler Georg Lukacs' påstand om at "i den Nye verda heiter det-å-vere-menneske: å vere einsam" (Sætre, 2001:150). Fosse belyser interpersonale forhold nettopp for å påvise at de ikke lenger fungerer på samme måten som tidligere. Umuligheten for et meningsfylt samvær ligger til grunn for de fleste av hans stykker, også "Namnet" (1995), noe jeg i det følgende vil anskueliggjøre. Jeg vil også se nærmere på stykkets særpregete språkform og argumentere for at den har sin utspring i denne vinklingen og er med på å underbygge den.

I et av sine essays beskriver Fosse sin opplevelse av det å skulle skrive et teaterstykke for første gang:

So for the first time I sat down and tried to write a play; before sitting down I decided that I would write a play with only a few characters, in one place, in one single space of time and that kind of story I was going to write would be so intense that people who watched it for one hour or so would get an intense experience which in a way would change their view of life. (Fosse, 1999:253)

Dette skriver han med tanke på sitt første drama, "Og aldri skal vi skiljast" (1994), men like godt kan det forstås med hensyn til "Namnet". Handlingsgangen i "Namnet" er nemlig begrenset til et absolutt minimum: En gravid jente kommer sammen med kjæresten sin (kanskje er det riktigere å kalle ham *barnefare*n, slik han også blir referert til i stykket) til sitt barndomshjem. Paret søker ly hos jentas foreldre, siden de hverken har et sted å bo eller råd til å skaffe seg et, og fødselen nærmer seg. De kommer antakeligvis fra en større by til en liten bygd ved kysten, utsatt for harde naturforhold, med få hus, og en butikk som er både et handle- og et møtested for bygdas beboere, ikke minst for jentas mor og søster. Slik introduseres det typiske 'fosseanske' sceneriet – et utklipp fra det norske Vestlandet. Møtet mellom de enkelte familiemedlemmene og de nyankomne foregår i husets stue. Helt fra begynnelsen antar leseren/tilskueren at forholdene mellom dem ikke er, og tydeligvis aldri har vært, perfekte. Stykket åpner med Jentas monolog, og allerede på de første sidene kommer hennes holdning til Guten (*barnefare*n), Mora og det ufødte barnet klart til syne. Først og fremst er hun misfornøyd med at Guten ikke kunne komme sammen med henne. Hvorfor han ikke gjorde det får vi derimot ikke vite: "Jenta: Kunne vi ikke ha reist ut her saman/Eg måtte ta bussen ut her åleine/berre fordi han/Bryt seg av" (Fosse, 1999:181).<sup>1</sup> *Bryt seg av* er forresten den mest frekvente sceneanvisningen gjennom hele stykket, noe jeg kommer tilbake til senere. Om Mora sier Jenta at hun bare "masar og masar, skal fortelje allting" (181). Endelig når hun ser på sitt bilde fra barndommen sier hun: "Noko vakkert barn var eg ikkje" (181), noe som hun snart repeterer, denne gangen med en betydelig variasjon: "Eg var ikkje noko vakkert barn, og det blir nok ikkje/Bryt seg av" (186). Hun tenker tydeligvis på barnet hun selv bærer på.

En slik stemning full av gjensidige bebreidelser, mistanke og usikkerhet dominerer stykket. Det ser ut til at denne familien bare formelt sett danner en helhet, et fellesskap. I praksis er de nærmest fremmede mennesker som av uforklarlige grunner bor under samme tak. Når Beate (Jenta) kommer hjem, stusser hun ved å se foreldrenes felles bilde henge på veggen: "Eg skjønna ikkje/at dei har brurebilete sitt framme/Dei har jo berre krangla", sier hun til Guten (187). Hun er altså klar over forholdene hjemme, og forventer ikke at de har for-

<sup>1</sup> Alle sitatene fra "Namnet" brukt i artikkelen kommer fra denne utgaven. Derfor oppgir jeg bare sidetall i parentes videre.

andret seg under hennes fravær. Så legger hun til: "Sikkert syster mi som har hengt det opp/Ho vil at alt skal vere så bra" (188). Faktisk er Jentas yngre søster et gjenoppfriskende element i dette vevet av vanskelige relasjoner. Hun er forsoningsorientert, forsøker å opprettholde et positivt familiebilde. Det er også hun som har den mest vennlige holdningen til Guten. Hun foreslår å spille kort med ham, hun (ikke Beate!) presenterer ham både for Mora og for Faren. Hun prøver også å oppmuntre Guten, som tydeligvis ikke trives i de nye omgivelsene, og i tillegg har lite til felles med Jenta: "Systema: Ho er slik/Av og til berre blir ho slik/Ho kan vere så (...)/Men så blir ho grei igjen/Og då er ho veldig grei/Ho kan vere veldig grei og" (204). Også Guten, som jo ikke er familiemedlem ennå, forsøker først å være positiv både til selve stedet ("Det var fint her ute/Alt er så berrt/Alle knausene/Lyngen/Og vinden/Og ute bak øyene er jo åpne havet (...)/Og huset til foreldra dine ligg fint til/I ly bak en knaus" (185)), og til Jentas familie ("Mora di verka grei", sier han enda han ikke har hilst på henne (189)). Men hans forsøk blir gradvis svekket av de andres likegyldighet. Til slutt forlater han huset, antakeligvis for å aldri komme tilbake.

Det er likevel ikke riktig å si at personene har negative følelser for hverandre. Man kunne heller karakterisere dem som blottet for *evnen* til å vise følelser. Det antydes i stykket hvor denne mangelen på det fundamentalt menneskelige har sitt opphav, imidlertid uten at det gis noe entydig svar. Til en viss grad kunne sikkert situasjonen forklares gjennom fortidige hendelser. Fosse gjør imidlertid ikke 'det ibsenske' til en sentral faktor i stykket sitt.<sup>2</sup> I "Namnet" blir fortiden antydning atskillige ganger. Allikevel blir den forsøkt tematisert bare en gang, i en samtale mellom Mora og Faren, og det meget uheldig:

Mora: Nei Beate er ikkje så enkel  
 Faren: Beate  
       Nei det er ho ikkje  
       Slett ikkje  
 Mora: Det var jo du som henta henne  
       Den gongen  
       Då dei ringte  
 Faren: Ja  
 Mora: Kva var det eigentleg som skjedde  
 Faren: Nei ikkje snakk om det  
 Mora: Men var det ikkje  
 Faren: Ja ja  
 Mora: Nei du vil aldri fortelje meg noko  
 Faren: Det er ikkje noko å fortelje (261)

<sup>2</sup> Jeg støtter meg her til Peter Szondi som påstår at den analytiske teknikken er et grunnleggende kompositorisk prinsipp hos Ibsen. Ifølge Szondi handler Ibsens karakterer ut ifra sin egen fortid. Nåtidige hendelser på scenen blir så bare en måte å gjenopplive det fortidige på, de er et resultat, en funksjon, en forlengelse av det som en gang fant sted. Videre sier Szondi at bevisstheten om at ved å bearbeide historien kan nåtiden oppklares, ligger til grunn for Ibsens stykker (jf. Szondi, 1987:12ff.).

Farens siste utsagn er i denne sammenheng altoppreklarende: fortiden – ”det er ikkje noko å fortelje”, ikke noe man kan snakke om. Karakterenes fortidsoppfatning hos Fosse hviler på en *aktiv glemsel*.<sup>3</sup> Det fortidige så godt som er der uten at det kan benektes. Det kommer alltid til å oppta en plass i hukommelsen, men det skal ikke grubles over. Det kan derimot tingliggjøres, forvandles til gjenstander, til en rekke bilder som stueveggen kan pyntes med. Og det er tydeligvis denne løsningen Fosses karakterer velger framfor alt annet. De klarer ikke, slik Ibsens karakterer kunne, å forholde seg til sin egen fortid, og er dermed blottet for denne utsikten til å påvirke sin nåtidige eksistens. Derfor nevnes Bjarne, Beates barndomsvenn og tydeligvis tidligere kjæreste, igjen og igjen uten at hverken Jentas eller familiens forhold til ham blir revidert. Når han endelig dukker opp i sluttakten, blir samtalen klisjepreget. Det eneste Mora kommer opp med er å uttrykke sin glede ved å se ham utallige ganger: ”Ja det var kjekt at du Bjarne såg oppom/Det er vel ikkje så ofte at du er heime(...)/Ja det var kjekt å sjå deg igjen (...)/Nei det er ikkje kvar dagen at eg får sjå deg/nei” (277ff.). Jenta på den annen side alluderer bestandig til deres tidligere forhold: ”Bjarne og eg var bestevenner/(...)/Bjarne og eg var mykje saman” (276ff.). Til tross for det, når de endelig får være alene, makter de ikke å ta opp fortiden.

På samme vis fornemmer leseren at heller ikke Jentas tidligere relasjon til foreldrene var vellykket. Besøket i barndomshjemmet framkaller en serie vonde erindringer som hun ikke klarer å sette ord på. Hun sier bare: ”Eg toler ikkje å vere her i huset/Alt kjem tilbake/Alt blir som det var/Eg kan ikkje vere her” (229). Og dette gjentas også atskillige ganger.

Tingliggjørelsen gjelder ikke bare fortidens felt. Den preger faktisk flere aspekter av karakterenes tilværelse. Det er rimelig å si at fordi de ikke lykkes i å bevege seg innenfor den sårbare sfæren av følelser og mellommenneskelige relasjoner, fordi de på et vis er emosjonelt uføre, tyr de til det materielle. De forsøker å utfylle det enorme tomrommet ved å redusere eksistensen til det konkrete, det håndgripelige – det tinglige. Livet blir forvandlet til en kjede ritualer som repeteres om igjen og om igjen. Hver karakter kan tilskrives slike repetitive handlinger. Først og fremst er det Moras tur til butikken, Systeras tur til kiosken, og Farens tur til jobben. Men til og med når personene sitter bekvemt på sine faste plasser (i hvert fall har Faren sin egen lenestol), fritas de ikke fra å utføre disse små bevegelsene. Stadig vekk rister noen på hodet, reiser seg og ”går litt rundt i stova”, ”går bort til vindauget og ser ut”, går ut og inn gangdøren. Ting i huset retter seg også etter dette mønsteret: Det knirker i trappa, og i hengslene hver gang døren åpnes og lukkes, dunk i golvet høres idet Mora støtter seg på sin krykke. I tillegg har hver av personene en egen

<sup>3</sup> Begrepet lånt fra Niels Lehman. I artikkelen ”Postfænomenologisk effekt drama. Jon Fosse og den dramatiske forms genkomst som retorik” (2001) skriver han om postfænomenologisk estetikk som en *aktiv glemsel* av epistemologien. Selve begrepet slik jeg forstår og bruker det her, betyr å oppgi interessen for eller vende ryggen til visse spørsmål.

håndgripenlig gjenstand som de tyr til når de ikke vet hva de skal gjøre. Søsteren suger bestandig på et drops: "Alt her er berre tull/Det går ikkje an/Ho tar fram ei pakke drops frå ei lomme/Vil du ha/Guten nikkar, ho rekker drops-pakken fram mot han og han tar seg eit drops" (208). Guten leser i en bok: "Bjarne: Kva bok er det du les//Guten: Det er no berre ei bok" (288). Mora og Faren blar i aviser. Mora har også en karakteristisk latter som hun tar til når samtalsituasjonen blir utholdelig:

Mora: (...)
   
Du veit at ho skal ha barn
   
*Kort pause*
  
Faren: Nei
   
Mora: Jo
   
Det er ikkje så lenge til heller
   
Faren: Så ho skal ha barn
   
Mora: *ler*
  
Så no skal du bli bestefar
   
Faren: Og du har visst det lenge
   
Mora: *ler igjen*
  
Ho kan fø kva dag som helst
   
Faren: *spørjande*
  
Og det er han som er faren
   
Mora: *ler*
  
Ja eg trur det (258).

Ikke minst er språkets bruk i stykket et tegn på tingliggjørelse. Språket som personene benytter seg av er enda et eksempel på deres manglende samværs-kunnskaper. Det ligger en dyp ironi i denne tilstanden: Språket som alltid har vært den mest primære og eksplisitte betegnelsen på menneskets tilværelse i verden, strekker plutselig ikke til. Individet er ikke lenger i stand til å uttrykke seg ved hjelp av språklige midler. Paradoksalt nok hindrer altså språket mellommen-skelig kommunikasjon. Det blir framstilt som en uungåelig, men meget ufull-kommen, kommunikasjonsmetode. Karakterene i "Namnet" er på en måte språ-kets slaver. De er fanget i lingvistiske strukturer som de ikke klarer å beherske. Personene tyr til språket i håp om å etablere en slags orden i tilværelsen, men blir istedenfor bare gående i sirkler. Den sirkulære repetisjonsbevegelsen er etter min mening et av tre dominerende uttrykksmønstre i Fosses verk. Den andre er av-brutte setninger, den tredje – pauser.<sup>4</sup>

Repetisjoner er et av stykkets mest karakteristiske trekk. Visse utsagn repe-teres om igjen og om igjen i ulike sammenhenger. Oftest virker disse oppløsende for dialogen. De forstyrrer, introduserer en annen type koherens i teksten, en ko-herens basert ikke på logiske premisser, men på de rent formelle. Samme ord og fraser blir gjentatt gang på gang, for eksempel i denne korte samtalen mellom Guten og Jenta:

<sup>4</sup> Det kan virke diskutabelt å kunne kalle en pause for et uttrykksmønster. Jeg kommer imidler-tid videre til å argumentere for at stillheten hos Fosse er et talende element.

- Guten: *reiser seg opp, ser seg rundt i stova*  
Så her ute vaks du opp ja
- Jenta: Eg vil ikkje vere her  
Eg blir så ute av meg av å vere her
- Guten: Det var  
*bryt seg av*
- Jenta: Og du kunne ha brydd deg  
litt meir om meg  
Eg kan jo fø  
kva tid som helst  
Og så må eg reise ut her åleine  
medan du  
*bryt seg av. Guten går litt rundt og ser på tinga i stova*  
Eg vil ikkje vere her
- Guten: Ringde du mor di før du kom
- Jenta: Eg orkar ikkje vere her  
Og eg skal fø  
og du kan jo godt bry deg litt (184)

Dette er ingen naturlig dialog. Den logiske sammenhengen er fullstendig brutt. Jenta svarer det samme om og om igjen, uavhengig av hva Guten sier. Slik er de fleste samtalene i stykket. Det virker som om personene ikke vet enten hva de skal si eller hvordan de skal si det de vil. Følgelig snakker de om det samme hele tiden, de bruker samme sett utprøvde fraser, som til slutt gjør deres utsagn til tomme og meningsløse. Hver karakter i stykket har sitt 'faste' emne som de alltid kommer tilbake til. Jenta klandrer Guten for at han ikke bryr seg om henne og at han aldri hører etter når hun snakker. Han er hele tiden bekymret for at faren hennes ikke liker ham. Mora klager på at det verker i foten, Faren er bestandig trøtt, men til tross for det får han ikke sove. På den måten går alle karakterene med visse forestillinger om hverandre som de ikke en gang prøver å reflektere over. Det er som om dialogen utspiller seg i et fiktivt rom hvor fem forskjellige verdener møtes uten at de virkelig kan komme i kontakt med hverandre. Personene snakker over hodet på hverandre, de hører bare det de selv sier, andres svar er uvesentlige for dem. En naturlig følge av dette blir at samtalene i stykket er fullstendig uproduktive, de utløser ikke handlinger. De danner bare et vev av overflatiske relasjoner. Anledningen til å utdype disse blir dessverre fraværende.

Språket i "Namnet" blir bare brukt til å uttrykke det automatiske, det som har med kroppsfunksjoner å gjøre. Legemlig smerte, matlyst, trøtthet – dette er ting som det åpenbart kan snakkes om, uten enhver fare for uklarhet og misforståelse. Alt det som ligger utenfor sfæren av der jordnære kan umulig berettes med de ubeherskede språklige midlene. Derfor tyr personene i stykket så ofte til stillhet. De forsøker å komme inn på det utsigelige, men ombestemmer seg før de har snakket ferdig. Av den grunn blir *bryt seg av* en frekvent kommentar i stykket, ved siden av utallige *korte pauser*. La oss igjen ta for oss samtalen mellom Guten og Jenta:

Guten: *reiser seg opp, ser seg rundt i stova*

Så her ute vaks du opp ja

Jenta: Eg vil ikkje vere her

Eg blir så ute av meg av å vere her

Guten: Det var

*bryt seg av* (184)

Det er sannsynlig å tro at Guten her prøver å si noe han kommer til å si flere ganger senere – at det var fint der Jenta vokste opp – eller noe like banalt. Det er knapt vesentlig for henne som hater stedet. Og det føler han godt, han fornemmer at det som trenger seg på ikke er adekvat å si akkurat da. Samtidig klarer han ikke å ytre noe annet. Derfor bryter han seg av, han velger å tie stille.

Jenta: Og du kunne ha brydd deg

litt meir om meg

Eg kan jo fø

kva tid som helst

Og så må eg reise ut her åleine

medan du

*bryt seg av* (184)

På samme vis kan man ane hva Jenta prøver å gi uttrykk for her. Først uten å reflektere over det, automatisk vil hun sikkert repetere det hun alt har sagt: at han ikke bryr seg om henne. Allikevel begynner hun å overveie det hele – og hun bryter seg av. Egentlig er det noe annet hun vil ytre. Fornemmer hun dypt inne hvorfor Guten ikke ville/kunne reise sammen med henne, men klarer ikke å sette ord på det?

De to andre uttrykksmønstrene, uavsluttede setninger og pauser, er også underordnet repetisjonsprinsippet, de forekommer gang på gang. Dette skjer neppe tilfeldig. I like stor grad som ord, bærer pauser et viktig budskap i stykket. De markerer nemlig alt det ubeskrivelige som personene ellers ikke er i stand til å meddele. De kan leses som tegn på virkelighetens kompleksitet. Automatiseringen og tingliggjørelsen har et begrenset virkningsområde. Den kan ikke uten videre appliseres på alle aspekter av menneskeeksistens. Det språklige, dialogen, danner bare en overflate, et tynt lag som dekker over noe underliggende. En kan til og med hevde at det er stillheten som på sin måte utgjør kjernen i stykket. En slik påstand er i hvert fall rimelig med hensyn til "Namnets" sceniske oppførelse. Bare da kommer de tallrike og lange momentene av stillhet klart fram. Det er en stillhet som regelmessig bryter seg inn i dialogen, som ødelegger den og som hindrer publikum i å få et helhetlig og homogent bilde. Den er til de grad påtrengende at den skaper en irritasjonseffekt overfor tilskueren, som får lyst til verbalt å oppfordre personene til handling. Dette ønsket blir bare til en viss grad oppfylt av Guten som i sluttscenen forlater huset.

Bevisstheten om menneskets fremmedgjøring overfor andre mennesker er innskrevet i det 20. århundrets litteratur. Også Jon Fosses forfatterskap rører ved

individets eksistensielle ensomhet. I et nyere drama, "Draum om hausten" (1999), sier en enslig kvinne til en mann som både er gift og har barn: "Eg er åleine". Han svarer: "Alle er åleine/(...)/Eg er åleine/alle er åleine" (Fosse, 2001:150). Alene i den sammenheng betyr ikke bare ensom, men også fremmedgjort og angstfylt. Denne ensomheten kompliserer opprettelsen av meningsfylte mellommenneskelige forhold og reduserer samværet til et rent fysisk fenomen. "Namnet" hører til stykker som kan vitne om denne prosessen. Fosses karakterer takler ikke følelseslivet. De klarer hverken å forholde seg til sin fortid eller til sitt indre liv. De eksisterer i et kaos som de prøver å overvinne ved å ty til det materielle. Alt forsøkes tingliggjort, inkludert språket. For å avspeile den moderne tilstanden har Fosse skapt en merkelig språkform, en språkform som både er en konsekvens av og et argument for tesen om umuligheten for det mellommenneskelige i den moderne verden. Det er et språk som eksisterer i rommet mellom musikk, poesi og dagligtale, hvor repetisjon og pause er nøkkelbegrep. Denne språkformen er uten tvil det sterkeste, mest originale elementet av Fosses ellers ganske klassiske dramatikk, et element som vinner ham et voksende publikum verden rundt.

#### LITTERATUR

- Fosse, Jon 1999: Teaterstykke 1, Oslo: Det Norske Samlaget.  
 Fosse, Jon 2001: Teaterstykke 2, Oslo: Det Norske Samlaget.  
 Fosse, Jon 1999: Gnostiske essay, Oslo: Det Norske Samlaget.  
 Szondi, Peter 1987: Theory of the Modern Drama, Cambridge: Polity Press.  
 Sætre, Lars 2001: Modernitet og Heimpløyse. Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i *Namnet* av Jon Fosse, Norsk litterær årbok 2001, s. 149-178.  
 Lehman, Niels 2001: Postfænomenologisk effektdrama. Jon Fosse og den dramatiske forms genkomst som retorikk (upublisert manuskript).