

Zsófia Domsa
Eötvös Loránd University, Budapest

«Og det er ikkje vits i å seie noko» – om Jon Fosses *Eg er vinden*

There is no point in saying anything – on *I Am the Wind* by Jon Fosse

I Am the Wind is one of the last works Jon Fosse wrote for theatre. The piece was first staged during the Bergen Festival in 2007. Even though it was only a few years later that Fosse declared the end of his dramatic career, his playwriting with this play is clearly moving on its way out of the theatre and into a borderland between thought and action; it manifests an extremely subjective and the physical presence in which items from Fosse's poetry are more clearly seen. In this article, I want to read *I Am the Wind* primarily as a theatre piece, that is, a text written for the stage, and emphasize the use of poetic elements. The piece's sections of dialogue revolve around existential and individual psychological questions at the boundary of the banal; it thematizes both the need and the fear of loneliness. It also deals with nature's magical attraction to humans and with the importance of silence on several levels. The work stages the death wish of late modern humanity, and provides lyrical and language-philosophical interpretations of this, which I wish to read into the apparently simple plot of the piece.

I Am the Wind can be described through a number of features that also characterize both earlier and later pieces of Fosse's writing. Simply put, the play is about two people's voyage to the open sea in a boat; one of the characters jumps overboard and commits suicide. The situation in the play takes place either in the head of the one who witnesses the suicide, or there is a meeting between the two characters after death. Either way, this is a basic situation which assumes that the expectations of a realistic stage action are to be set aside. But what is the reason why Fosse shifts his piece against a dramatic zero point? What is the purpose of reducing the stage expression to a lyrical outline that almost destroys the theatrical form? Fosse often opts for silent moments in his pieces. *I Am the Wind* is an infinite and enigmatic boat trip that requires us to look at the play as a landscape without being forced to define it in words: for the words disappear during the boat trip; they are taken and gone with the wind; "there is no point in saying anything."

Key words: Jon Fosse, Norwegian contemporary drama, silence, postdramatic theatre, poetic drama

Nøkkelord: Jon Fosse, norsk samtidsdramatikk, stillhet, postdramatisk teater, poetisk drama

Eg er vinden er et av de seneste verkene Fosse skrev for teater. Stykket hadde urpremiere i regi av Eirik Stubø i Bergen i 2007. Dette var en samarbeidsproduksjon mellom Nationaltheatret og Festspillene i Bergen. Selv om det gikk noen år

før forfatteren erklærte slutten på sin dramatiske raptus, er hans dramatik med dette stykket tydelig på vei ut av teatersalen. Han beveger seg inn i grenselandet mellom tanke og handling, det ekstremt subjektive og den fysiske tilstedeværende, hvor elementer fra lyrikken kommer tydeligere frem. I denne artikkelen vil jeg lese *Eg er vinden* først og fremst som teaterstykke, altså en tekst skrevet for scenen, og legge vekt på bruken av poetiske innslag som effektmidler. Stykkets dialoger kretser rundt eksistensielle og individualpsykologiske spørsmål på grensen til det banale, og tematiserer både behovet og angsten for ensomhet. Den handler også om naturens magiske tiltrekningskraft på mennesket og om stillhetens betydning på flere plan. Verket iscenesetter det senmoderne menneskets dødstrang, og byr dermed på lyriske og språkfilosofiske fortolkninger, som jeg ønsker å lese opp til stykkets tilsynelatende enkle plot.

Da Jon Fosse begynte å skrive for teater i 1992, ventet man spent på om han kunne klare spranget fra litteratur til dramatik, fra enetale til dialog, fra nullpunkt til handling (Johnsen 2000: 30). Det viste seg at han var nokså klar over distansen mellom litteratur og teater: Fosses første dramatiske verk, *Nokon kjem til å kome* ble et av de oftest spilte Fosse-stykkene i verden. Dette ble etterfulgt av en rekke suksessfulle teaterstykker skrevet på et formspråk hvor repetisjon, musikalitet og pauser støtter opp om Fosses umiskjennelige estetikk. I denne estetikken kan man oppdage tankegods fra det 20. århundrets sentrale filosofer, blant andre fra Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Jacques Derrida og Maurice Blanchot. Stillhet og tale, indre monolog og ytre dialog, handling og stillstand er noen av de dialektiske komponentene i Fosses ars poetica som han selv setter ord på i essayer og intervjuer. I møte med Fosses tekster oppleves det slik at en blir invitert til et selvstendig univers med interne intertekstuelle allusjoner, arketyper og urgamle tilstander, symboler og en eksistensielt ladet tematikk. Dette universet skaper et opplagt utgangspunkt for fortolkningen av et så åpent, lyrisk og filosofisk stykke som *Eg er vinden*.

1. *Du berre gjorde det* – på grensen mellom virkelighet og drøm, mellom dramatik og lyrikk

Eg er vinden kan beskrives med en rekke trekk som også karakteriserer både de tidligere og de senere stykkene i forfatterskapet. På det ytre planet skjer det lite, handlingen er enkel, språket er preget av avbrutte ytringer og personene fremstår som avtrykk av levende mennesker. Det som antydes er derimot både vanskelig og banalt å definere: menneskets søken etter mening og kamp mot å bli invadert av livets og dødens meningsløshet. Det er for så vidt en av litteraturens og kunstens grunnleggende problemstillinger, men Jon Fosse iscenesetter dette på

sin utvilsomt autentiske måte ved å plassere to skikkelser i en gåtefull båttur, i et tidsrom mellom liv og død. Enkelt fortalt handler stykket om to menneskers reise mot det åpne havet i en båt, hvor den ene hopper over bord og begår selvmord. Dette korte handlingsreferatet antyder at det er mulig å gi en realistisk beskrivelse av det som skjer i stykket. Den innledende sceneanvisningen instruerer oss imidlertid om noe annet: Fosse skriver at stykket «speler seg ut i ein tenkt og så vidt illudert båt, og handlingane er også tenkte, og skal ikkje utførast, men illuderast» (Fosse 2009: 601). Senere leser vi at «Den eine går og lyfter opp ankeret» (Ibid.: 630) eller «Den eine går for å hente ei flaske vin, opnar den, sjenker i til Den andre og til seg sjølv» (Ibid.: 661) er det altså en pantomime, ingen realistisk handling. Teater vil til en viss grad alltid være virkelig, ettersom tilskueren observerer noe eller noen som er plassert på det man definerer som scene. Når Fosse oppfordrer skuespillerne til å illudere konkrete handlinger i et tomt scenerom, fremmedgjør han sitt medium og tilrettelegger for lesning og ikke nødvendigvis for framføring av stykket. Samtidig kan man ikke uten videre fastslå at stykket er et lesedrama, men når man bytter ut teatrets mimetiske premisser med en illuderende estetikk, må de fremsagte replikkene fylle rommet med handling.

Personene i stykket får ingen fast form, de heter *Den eine* og *Den andre*. Deres kjønn, alder og fortid forblir uklart. De inntar nokså ulike posisjoner i stykkets ulike faser: Den eine virker mer bestemt, mer målrettet til tross for at han sier at han ikke helt vet hvorfor han valgte å ta sitt liv. Den andre fungerer som en støttespiller i en situasjon som han selv ikke har oversikt over. Den eine kommer til en innsikt om sin ikke-eksistens «No er eg borte» (Ibid.: 696), mens Den andre får aldri sjansen til å bli klokere på Den eine og på spørsmålet om «Kvifor gjorde du det» (Ibid.: 694). Hans undring blir også vår uvitenhet som vi har med oss videre når stykket tar slutt.

Det er en språklig samhandling mellom Den eine og Den andre som er stykkets narrative dynamo. Plottet er en fortelling om båtreisen, en verbal gjentakelse av det som skjedde i forkant av Den eines drukning. Ut fra dialogen kan man rekonstruere den følgende historien: Den eine fikk med seg Den andre på en seiltur i skjærgården, hvor de først legger til land, drikker «ein ankerdram», seiler videre, ankrer opp igjen, inntar et måltid, så styrer Den eine båten mot det åpne havet. Den andre er totalt uerfaren når det gjelder seiling og protesterer, mens de er på vei ut av skjærgården. Plutselig faller Den eine ut i vannet og drukner, og Den andre står igjen i en håpløs og rådvill situasjon. Stykkets synsvinkel er forankret i Den andres undring over Den eines hensikt. I en situasjon som ligner på et intervju, et forhør eller en terapisaftale, forsøker han å få Den eine til å fortelle om hvorfor han gjorde det han gjorde.

DEN EINE
Eg ville det ikkje
Eg berre gjorde det
DEN ANDRE
Du berre gjorde det (Fosse 2009: 605).

Fortid og nåtid skli i hverandre og blir omvendt representert i språket. Replikkene som knyttes til handlingens ramme gjengis med fortidsuttrykk, men de ytres i en slags nåtid. Båtturen foregår i fortiden, men i forhold til den nåværende intervjusituasjonen, fortelles den likevel i nåtidsformer. Handlingens etapper er derfor vanskelig å plassere i en logisk tidsrelasjon i forhold til hverandre. Den objektive tiden illuderes på samme måte som rommet og bevegelsene. Personene befinner seg i en tid bortenfor det realistiske som åpner for minst to retninger i fortolkningen. Enten utspiller hele samtalen seg i Den andres hode, som en selvterapeutisk gjentakelse av den traumatiske opplevelsen, eller begge figurene befinner seg bortenfor livet. Til tross for at Den eine påstår at «det bare skjedde» virker han bevisst når han får Den andre til å være med på noe han selv ikke er villig til. Maktforholdet mellom de to viser seg i at Den eine instruerer Den andre til å ankre opp og bare ser på når denne skli, faller og slår seg på holmen. Han virker nesten besatt når han seiler mot det åpne havet til tross for at Den andre vil snu. Riktignok gir han uttrykk for at han er redd og usikker, men han virker ganske bevisst på hva han gjør. Den andres motiver blir ikke helt tydelige. Han virker genuint interessert i Den eines følelser, han er en god lytter eller som Niels Lehmann kritisk bemerker, «en mikrofonholder» (Lehmann 2008: 62). I min lesning spiller han en avgjørende narrativ rolle, ettersom det er hans undring, hans forsøk på å finne ut om Den eines hemmelighet som driver stykket videre. Vårt perspektiv er forankret i Den andres undrende blikk på Den eine. Uten hans tilstedeværelse ville stykket vært en lyrisk monolog. Det er Den andre, som uten å ville det, blir årsaken og middelet til Den eines uforklarlige avskjed med livet. Den andres assistanse til Den eines avskjedsritual, hans godtroende undring over Den eines motiver og bakgrunn er forutsetningen for at det oppstår en situasjon i *Eg er vinden* som er åpen for en postdramatisk fortolkning.

Samtalen foregår enten i Den andres hode eller så foregår det et møte mellom de to skikkelsene etter døden. Uansett er dette er en grunnsituasjon som forutsetter at man legger forventningene til en realistisk scenisk handling til side. Men hva er grunnen til at Fosse forskyver sitt stykke mot et dramatisk nullpunkt? Hva er hensikten med å redusere det sceniske uttrykket til et lyrisk ytterpunkt som nærmest tilintetgjør teaterformen?

Niels Lehmann antyder i sin anmeldelse av stykket at det ikke overholder dramatikens sjangerkrav om å være interpersonell og dette fører til at *Eg er vinden* ikke helt innfrir forventningene (Lehmann 2008). Man kan til en viss grad si seg

enig med Lehmanns innvendinger, hovedsakelig fordi stykket gir slipp på et dramatisk potensial og ikke forsøker å kaste lys over Den andres motiver. Det er likevel en mulighet for å oppfatte Den andre som mottakerens gestaltning i møte med et kunstverk. Kunstverket kan ha mange fortolkninger og kan tematisere ensomhet, selvforakt, dødslengsel. Den andre representerer oss lesere, tilskuere, mennesker som ønsker å forstå de andres følelsesliv, og som eventuelt må betale dyrt for denne innsikten.

2. En terapisaamtale

Studerer man stykkets plot, kan man fastslå at det er bygget opp av en rekke kortere samtalesekvenser. De fleste har en lignende regi som gjør at de lett blir oppfattet som homogene: Den andre forsøker å finne ut om Den eines følelser. Med unntak av de etappene som dreier seg om konkrete handlinger og Den andres monolog i sluttscenen, er disse sekvensene kapitler i en dialog som ofte har preg av en terapeutisk samtale. Dette kommer først og fremst av at Den andre stiller spørsmål til Den eine med en samtalestrategi som vekker assosiasjoner til måten en terapeut formulerer enkle, korte spørsmål knyttet til det pasienten allerede har sagt.

DEN ANDRE
Liker du ikkje deg sjølv
DEN EINE
Nei
DEN ANDRE
Du liker ikkje andre
og du liker ikkje deg sjølv
DEN EINE
Ja
ja slik er det
Pause
DEN ANDRE
Kva er det du ikkje liker
med deg sjølv
DEN EINE
Eg liker ikkje at eg ikkje er noko
DEN ANDRE
Du er ikkje noko
DEN EINE
Nei
Pause (Fosse 2009: 610–611).

Som i en terapisisituasjon bærer dialogen preg av en kontrollert samtale, hvor Den andre forsøker å få Den eine på gli. Han stiller kontrollspørsmål, oppsummerer det Den eine har sagt, og tar initiativ til å drive samtalen videre. For å illudere denne terapisisituasjonen blir det også stilt et spørsmål om Den eines fortid. Det eneste Den andre og vi får vite om Den eines livshistorie er at han i barndommen ennå ikke opplevde livet så tungt og vanskelig som i øyeblikket. Stykket gir ingen videre supplementer til å forstå Den eines livskrise. Den psykologiske realismen i situasjonen er dermed bare antydning og på et postfenomenologisk grunnlag bidrar dette til at mottakeren kan danne seg et noenlunde helhetlig inntrykk av hendelsesforløpet: Den eine har lenge tenkt på selvmord, og har bare ventet på den riktige anledningen. Tross alt er det ingen ytre referanse om hvorvidt dette er sant ettersom det ikke finnes en tredje person, et tredje synspunkt i stykket som kunne bekrefte det Den eine forteller om seg selv. En slik problemstilling skisserte Niels Lehmann i en lesning av Fosses *Vinter* (skrevet 2000, utgivelsesdato 2001) som permanent parabasis:

Hvorledes den store ironi endog kommer til uttrykk i et stykke, der kun har to personer på rollelisten. Den dialogiske resultat er et drama for tre stemmer: de to karakterer og den implicite fortæller (Lehmann 2005: 160).

Ettersom det bare er to personer til stede kan ingen gå god for deres troverdighet. Vi har tilgang til kun det de forteller om seg selv. I motsetning til *Vinter* er *Eg er vinden* mer sparsommelig med beskrivelser av ytre egenskaper og konkrete beskrivelser. Dessuten svekkes vår streben etter å skaffe oss et helhetlig bilde av situasjonen og personene av at Den eine gang på gang motsier seg selv. Til tider virker dette som en bevisst strategi som han ironisk kommenterer med å si «ja det er berre ord» (Fosse 2009: 641), andre ganger gir hans inkonsekvente uttalelser inntrykk av en tilfeldighet som også preger vår dagligdagse kommunikasjon.

Et eksempel på en sekvens hvor Den eine trekker tilbake det han tidligere har sagt, ser vi i den følgende replikkvekslingen:

DEN ANDRE
 Men det du sa
ganske kort pause
 ja det der med å vere ein støypt mur
 som sprekk
 DEN EINE
 Det var dårleg sagt (Fosse 2009: 642–643).

En annen type selvrefleksjon ser vi i den etterfølgende sekvensen, hvor Den eines usikkerhet blir uttrykt i en stotrende monolog, en ærlig og banal parafrase av Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* (1999):

DEN EINE
 Ja
Kort pause
 Men
 ja
ganske kort pause
 ja alt eg seier
 går det ikkje an å seie
 Eg veit det
Kort pause
 Og det er ikkje vits i å seie noko
 Men
ganske kort pause
 men eg
ganske kort pause
 ja eg lever
 og då må eg seie noko
ganske kort pause
 Og så
bryt seg av (Ibid.: 644–645).

Dette et nølende forsøk på å si noe om det usigelige, samtidig rommer de avbrutte linjene en innsikt om språkets tilkortkommenhet. Innsikten om kommunikasjonsens avmakt danner stykkets erkjennelsesgrunnlag.

Mens Den andre tålmodig stiller innsiktsfulle spørsmål til Den eine og flittig prøver å skape en logisk sammenheng i Den eines motsigelsesfulle beretninger om sitt forhold til omverdenen, virker det som han ikke har noen intensjoner om å fortelle om seg selv. Vi har kun to holdepunkter til å finne ut om hvordan han er: hans klossete møte med de praktiske oppgavene han får av Den eine i de sekvensene hvor båten skal ankres opp og hans fortvilelse når Den eine forsvinner i vannet. Han blir Den eines evige ledsager på seilturen mot dødsrike som en ulykkelig og sviktet følgesvenn og et offer for Den eines selvmordsritual. Spørsmålet om hvor vidt hans nærvær er nødvendig eller tilfeldig når Den eine begår selvmord henger også sammen med at vi ikke kan fastslå om det var en forsettlig handling å hoppe ut i vannet nettopp når Den andre var til stede eller om Den eine bare grep «anledningen». Dette vil si at han på en måte ble grepet av dødslengsel og tok sitt liv nettopp når Den andre var der for å styre båten videre. Denne gåten blir ikke løst selv om Den eine gir en noenlunde autentisk forklaring på sine motiver i sluttscenen:

DEN EINE
 Eg var så redd for det
 Og derfor gjorde eg det
 Eg visste at eg kom til å gjere det
Kort pause

Eg var for tung
ganske kort pause
og sjøen var for lett
Og vinden hadde slik rørsle (Fosse 2009: 694).

Det naturmystiske aspektet som antydes i sitatet kommer jeg tilbake til. Uansett om vi oppfatter stykkets utgangspunkt som et møte etter døden eller om det er Den andre som maner fram de siste hendelsene før tragedien i sine tanker, må vi stille spørsmål om hvorfor det er nødvendig at to personer skal være til stede når selvmordet begås. Stykket kan i tråd med dette også leses som en spaltning av en og samme person, som to ytterpunkter av den samme personlighet. Menneskets dødstrang og dødsangst iscenesettes av Fosse i form av en dialog og et menneskelig møte som er forutsetningen for at det oppstår dynamikk i tid og rom og at det blir teater, men handlingen går mot et eksistensielt nullpunkt som muligens antyder slutten på forfatterens intensjon til å skrive for scenen. Men det kan også oppfattes som en søken etter et nytt teateruttrykk hvor grenseoppgangen mellom det dramatiske og det lyriske blir utvisket.

«Hemmeligheden er intakt – men hvilken hemmelighet?» skriver Niels Lehmann i sin anmeldelse av Fosses stykke (Lehmann 2008: 60). Kritikken er berettiget med tanke på at så lenge det ikke oppstår et møte mellom mennesker, blir det vanskelig å tolke teksten som dramatik. Stykkets første sceniske resepsjon, Nationaltheatrets produksjon i regi av Eirik Stubø og i scenografi av Kari Gravklev i 2007, viste Den eine og Den andre i et svært tomt rom med kun lys og skygger som kulisse. Stort sett sto skuespillerne stille og fremsa replikkene uten å bevege seg ut av et stillestående arrangement. Oppsetningen gjorde altså et grep mot et enda mer stilisert uttrykk enn det Fosse skrev instruksjoner om. Fokuset ble dermed flyttet mot det postdramatiske og det monumentale i *Eg er vinden*.

3. *Eg blir ein stein ja*

Stykket kan tolkes dit hen at naturens magiske kraft overtar hovedrollen. Handlingen reduseres, individene blir illudert eller fremstilt som en spaltning av ulike faser i livet eller ulike stemmer i et forstyrret sinn, får naturen en større og avgjørende rolle. Havet tiltrekker Den eine. I et lyrisk innslag helt i begynnelsen av stykket sammenligner han seg selv med en tung stein «og eg blir så tung / at eg nesten ikkje kan røre meg / [...] / så tung / at eg søkk / [...] / nedover og nedover / ned / [...] / ned til under havet / ja ned til botnen / søkk eg/ og så / [...] / ja berre ligg eg der / på botnen / Tung / Urørleg» (Fosse 2009: 612). I stykkes sluttsekvens blir vinden det naturfenomenet som Den eine sammenligner seg med og det blir også det siste

han sier etter avskjeden med livet. «No er eg borte / No er eg borte med vinden / Eg er vinden» (Fosse 2009: 696).

Når eksistensielle tilstander blir erstattet med metaforer viser det en klar bevegelse bort fra det dramatiske i retning mot det lyriske. Grensen mellom samtale og enetale utviskes og underbygger også denne tendensen som ikke bare forutsetter en postdramatisk tolkning fremfor den klassiske dramatiske tradisjonen, men i fraværet av en entydig mening inviterer til en lesning av stykket som poesi. «Diktet blir dermed en annen type erkjennelsesform og henvendelse enn romanen eller dramaet, fordi det – foruten sine formelle særtrekk – har en tendens til å nærme seg det uutsagte, det uutsigelige og gåten» (Janss og Refsum 2013: 83).

Knut Ove Arntzen tar også utgangspunkt i det gåtefulle ved *Eg er vinden* og tolker stykket etter Gertrude Steins begrep *landscape plays*, som landskapsdialog hvor «havets suggererende kraft tar Den eine i konkret og metaforisk forstand» (Arntzen 2016: 120). I teksten blir denne tiltrekningen forklart av Den eine som et plutselig innfall «Eg berre gjorde», men det er en rekke replikker som vitner om selvmordstanker og dermed om at det kanskje ikke er så tilfeldig at han hoppet over bord. En slik opplagt individualpsykologisk lesning motsier imidlertid stykkets intensjon om å la det meste være uforklart. Havets magiske tiltrekning er en naturkraft som menneskene er underlagt. Landskapets eneste menneskelagde element, fyrtårnet, er en orienteringspunkt, men ingen redning. Til syvende og sist er det sjøen, bølgene og vinden som menneskets kropp og sjel er overlatt til. Båten er en tynn hinne mellom liv og død, mellom alt det som mennesket forsøker å holde styr på ved hjelp av sin forstand og det ufattelige som er hinsides bølgegraven. Alt dette er en del av en billedbruk som åpner assosiasjoner mot et større litterært terreng.

4. Den intertekstuelle lesningen

Om et litterært verk skal tolkes autonomt, tekstimmanent eller om man skal ta med utenomtekstlige synspunkter i analysen er i stor grad avhengig av selve verket (Bjerck Hagen 2003: 15). I møte med Fosses tekster opplever mottakeren at man trer inn i et autonomt univers hvor det er skikkelser av samme ætt som opptrer og blir møtt av livets små og store spørsmål. Det banale blir på en enkel og stilren måte omformet til det universelle. I denne omvendelsen spiller nettopp fraværet av rasjonelle forklaringer en avgjørende rolle. Men ettersom mange av Fosses teatertekster kretser rundt de samme eksistensielle spørsmålene med avindividualiserte personer (von der Fehr 2004: 323) som aktører, blir mottakeren som har kjennskap til dette litterære universet lokket til en heteronom fortolkning av personenes livshistorie. Leserens eller tilskuerens estetiske erfaring med dette universet gir

grunnlag for en mer eller mindre bevisst utfylling av stykkenes tomme plasser. På et intellektuelt plan kan man nok godta at figurene er uten erkjennelsespotensial (Ibid.: 314), og at stykkene dermed rører ved et enkelt emosjonelt sentrum (Bjerck Hagen 2000: 138), men i mottakelsen vil det alltid foregå en rekonstruksjon av en psykologisk sett sannferdig historie, en logisk og kronologisk sammenheng som berettiger hendelsene på en troverdig måte. Et slikt utgangspunkt brukes også ofte under en prøveprosess hvor både instruktører og skuespillere er mottakere og formidlere av det sceniske universet.

Akkurat som teatermenneskene møter scenetekster på et konkret plan, vil også leseren til en viss grad forsøke å tyde en slik åpen tekst som *Eg er vinden* på en psykologisk realistisk måte. Mottakeren vil høyst sannsynlig se stykket i en intertekstuell sammenheng med det øvrige forfatterskapet. Språket, figurene, tilstandene, stedene og dramaturgien er en del av et kodesystem som riktignok ikke lar seg løse helt, men fremkaller en mottakerstrategi som nettopp ikke er forankret i kausalitet eller en psykologiserende lesning. Denne strategien betyr altså neppe at man forklarer det ene stykkets situasjon med det andre, den beror heller på en forforståelse av forfatterens grep for å synliggjøre og å skjule sine figurers motivgrunnlag.

Selv mordets absurditet blir ofte en uløst gåte i Jon Fosses stykker. *Dødsvariasjonar* (skrevet 2000, utgivelse 2005) og *Ein sommars dag* (skrevet 1997, utgivelse 2001) er to eksempler som også på andre måter kan bli sammenlignet med *Eg er vinden*. I *Dødsvariasjonar* blir Dottera tiltrukket av Vennen som representerer døden, og fremstår som en blanding av en kjæreste eller en mystisk venn. Dottera snakker til oss og til sine foreldre fra etter døden og – i motsetning til Den eine i *Eg er vinden* – angret på selvmordet. I *Ein sommars dag* følger vi den etterlatte kvinnen som selv etter mange år bærer på en forundring over hvorfor Asle valgte å dra ut på sjøen i storm. Litteraturkritiker Tom Egil Hverven henter inspirasjon til innsikt i livet til Fosses mannlige, desillusjonerte helter fra Maurice Blanchots filosofi og siterer den franske filosofens ord:

Til följd av detta väntar och vakar han, då han ju plötsligt väckts till liv, utan at någonsin – det lever han hädanefter i innsikt om – vara tillräckligt väckt till liv (Hverven 1999: 102).

I analysen av *Ein sommars dag* konkluderer Hverven med å si generelt om Fosses menn at de lever med en smertefull innsikt om å være våkne, men ikke tilstrekkelig vekket til liv (Ibid.: 102). Opplevelsen utilstrekkelighet kommer av at disse personene verken er i stand til å leve et autentisk liv eller får til å omforme sine erfaringer til kunst. Slik leses mange av den moderne norske litteraturens mannlige antihelter. I *Eg er vinden* ser vi derimot nettopp et poetisk forsøk på å skape en gyldig form for selvforståelse:

DEN EINE
 Eg er ikkje lenger redd
 Eg er ikkje lenger tung
 Eg er berre tyngd
 og eg er ikkje tyngd
 Eg er rørsle
 Eg er borte med vinden
 Eg er vinden (Fosse 2009: 692)

Disse linjene kunne stått i en diktsamling av Jon Fosse. Forfatterens poetiske verk har ofte et modernistisk sentrallyrisk preg hvor de visuelle, auditive, taktile og kinestetiske bildene står i et metaforisk forhold til det lyriske jeget (jf. Janss og Refsum 2013: 87). Bildene er på ingen måte originale eller nye, tvert imot bærer sammenligningen med steinen, vinden og naturens bevegelser et klisjeaktig skjær. Det er sammensetningen, repetisjonen og rytmen som omformer ordene til et viktig supplement til menneskets streben etter selvforståelse. Men det er tross alt kun et supplement, en kommentar som blir dratt i tvil så vel på et makronivå, som på stykkets mikronivå: I et stort intertekstuellet assosiasjonsnett fra romantikkens naturtilbedelse til den postmoderne poetikkens dekonstruksjon av romantikkens idealer blir det rettet oppmerksomhet mot at naturens fenomener som hav, vind og tåke er gjenbrukt så mange ganger at de er i ferd med å miste sin kraft, akkurat som hverdagsspråkets døde metaforer. Og som jeg tidligere antydte finnes det en ironiserende tendens i stykket som undergraver Den andres og dermed også våre forsøk på å komme Den eine nærmere. «Det er berre ord / Det er berre slikt ein seier / Eg meinte ikkje noko / Eg sa berre noko» (Fosse 2009: 641) sier han og sår tvil om sin troverdighet og om språkets evne til å kunne være en gyldig uttrykksform for menneskets følelser og erfaringer. Når dette er sagt, må man legge merke til at stykket på sin ironiske og poetiske måte tematiserer fraværet av ord og stillheten på flere plan. I det følgende vil jeg se på konsekvensene av stillhetsbegrepet for vår lesning av stykket.

5. *Du vil at det skal være stille*

Susann Sonntag beskriver stillheten i sitt essay *The Aesthetics of Silence* som kunstnerens ultimate gest (Sonntag 1971: 7). Ved hjelp av stillheten frir han seg fra forpliktelser og bånd som er lagt på ham. Den moderne kunstnerens stillhet er ifølge Sonntag er en metafor for tale, et element i en dialog. Jon Fosse legger ofte til rette for tause momenter i sine stykker. I en rekke essayer om teater – for eksempel i *Stemme utan tale* (skrevet 1996, utgivelse 1999), *Når ein engel går gjennom scenen*

(skrevet 1996, utgivelse 1999) – gjør han også rede for det som han i et intervju formulerte slik: «Ein god teatertekst får tausheita til å snakke» (Bø 2007: 62).

Det er desse stundene, så ein er midt inne i noko som verkar u-menneskeleg, som gjer teatret møda verdt, desse stundene er det teatrets kunst, menneskets kunst, paradoksalt nok (slik jo mennesket i seg sjølv er paradoksalt) har som sin inste og største uutseielege løyndom, stunder ein gnostisk anlagt som ein er, kjenner seg freista til å seie i alle høve rører ved det i mennesket som aldri kan dø, fordi det aldri er blitt født (Fosse 1999a: 266).

I *Eg er vinden* møter vi derimot en dialog som på et tematisk plan tar opp stillheten, menneskets stillhet og naturens stillhet, men som formelt sett er et fossefall av ord. Til tross for at vi ikke får tilgang til en realistisk sammenheng hvor de to figurene befinner seg får vi en til tider skravlende og snakkesalig selvrefleksjon om stillheten. «[E]in prøver å seie korleis noko er / med å seie noko anna» (Fosse 2009: 642). Menneskets stillhet er forskjellig fra naturens stillhet. «Eg klarer ikkje alt bråket» (Ibid.: 608) sier Den eine om sitt motsigelsesfulle forhold til alle de andre menneskene som omgir ham med meningsløs prat, mens han søker havet, og å være alene med naturens stillhet: «Men på sjøen er det stille [...] lydane er liksom stille der» (Ibid.: 624).

Fosse viser på en måte til det paradokset som ifølge Sonntag er knyttet til språket. Språket viser til sin egen transcendens med stillhet, slik stillheten viser til sin egen transcendens, til det talte bak stillheten. Språket blir dermed et redskap til det transcendentale (Sonntag 1971: 23). Men språket tilintetgjør også sannheten: Ingenting er sant som kan sies med ord. Språket oppleves ødelagt, oppbrukt og korrumpert (Ibid.: 24).

I *Eg er vinden* leser vi en konstant innsirkling rundt det meningsløse. Eksistensielle sannheter blir innviklet i poetiske bilder som vi har sett blir gang på gang dratt i tvil og dermed truer med å munne ut i et apori, en tilstand av villrede. Gåten om Den eines dødstrang blir aldri løst, heller ikke blir vi klokere på Den andres egentlige motivasjon til å være med på dødsreisen. Dramaets språk blir den siterte støpte muren som sprekker. Figurenes språklige samhandling er et patetisk forsøk som iscenesetter Wittgensteins berømte formulering: «Om det man ikke kan tale må man tie» (Wittgenstein 1999: 105).

Men *Eg er vindens* apori slutter ikke her. I stykket har vi en rekke sekvenser som bryter med den illuderende premissen som blir lagt i Fosses siterte sceneanvisning. Til tider oppstår det nemlig realistiske situasjoner hvor språket gjeninntar sin referensielle funksjon. Replikkene som handler om å ankre opp, om de praktiske gjøremålene blir riktignok ikke meningsdannende, men de blir i hvert fall meningsbærende.

DEN EINE
 Og så hoppar du i land og
ganske kort pause
 løyser fortøyninga
 dreg båten inn til land igjen
 hoppar om bord
 kveilar saman tauet
 legg det ned i kassen
 der på dekk (Fosse 2009: 672).

Den eines praktiske instruksjer etablerer igjen språkets evne til å tegne virkelighet. Når ordene kommer til kort på et eksistensielt plan, utbalanseres denne avmakten med språkets informative funksjon. Dette får heller ikke stå uimotsagt i Fosses parabase: Den andre klarer ikke å følge de presise instruksjonene og blir umyndiggjort på grunn av sin ubehjelpelige omgang med båten. Han hopper i land, sklir og faller. Ironien undergraver denne effekten igjen. Arrangementet gjentar seg og dermed mister det sin skarpe mening, dessuten må vi her også forholde oss til arrangementet kun illuderer. Stykkets språk og handling overensstemmer ikke, det er et apori vi til slutt står igjen med.

6. Og det er ikkje vits i å seie noko

Vi har sett at *Eg er vinden* stiller spesielle krav til sin mottaker. Mens den nesten ikke gir oss konkrete holdepunkter for hvordan den tilsynelatende enkle historien skal tolkes, etablerer det en rekke motsigelser både på det formelle og på det innholdsmessige planet. Det illuderende uttrykket motsier den sceniske virkeligheten, personskildringen, tidsrelasjonene og den romlige plasseringen motarbeider våre etablerte fortolkningsstrategier i enda større grad vi er vant med fra moderne teater og Fosses øvrige forfatterskap. Handlingen foregår i språket, likevel er det ikke den episke tendensen som Peter Szondi formante det moderne teateret om, som gjør seg gjeldende i stykket, men en bevegelse mot et lyrisk ytterpunkt. Dette nye perspektivet forutsetter en forståelse av stykket som et dikt. Med Northrop Frye kan vi komme fram til at «den lyriske diktningen aktiviserer et gåtefullt forhold mellom sansbarhet og refleksjon, mellom verden og språket som 'bilde' av verden» (Janss og Refsum 2013: 83).

Eg er vinden en uendelig og gåtefull båtreise som krever at vi – med Sonntags ord (Sonntag 1971: 38) – ser på stykket som på et landskap uten å være tvunget til å definere det med ord: for ordene forsvinner under båtreisen, de blir tatt av Den eine, tatt av døden, tatt av vinden «og det er ikkje vits i å seie noko». Jon Fosses poetiske teaterstykke får oss til å overveie dette som litteraturens ytterste paradoks.

Litteratur

- Arntzen, K.O. (2016). Arktisk drama og landskapsdialoger i scenisk resepsjon: Hamsun, Løveid, Iunker og Fosse – en annerledes norsk dramatik. I: O. Karlsen (red.). *Nordisk poesi. Cecilie Løveids forfatterskap*. Vallset: Opplandske bokforlag, s. 109–123.
- Bjerck Hagen, E. (2000). *Litteratur og handling. Pragmatisk tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjerck Hagen, E. (2003). *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bø, O.E. (2007). Ein god teater tekst får tausheita til å snakke. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 2–3: 62–65.
- Fehr, D. von der (2004). Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov. I: D. von der Fehr og J. Hareide (red.). *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 314–330.
- Fosse, J. (1999a). Menneskets kunst. I: J. Fosse. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 265–266.
- Fosse, J. (1999b). Når ein engel går gjennom scenen. I: J. Fosse. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 241–242.
- Fosse, J. (1999c). Stemme utan tale. I: J. Fosse. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 239–240.
- Fosse, J. (2001a). Ein sommars dag. I: J. Fosse. *Teaterstykke*. B. 2. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 7–101.
- Fosse, J. (2001b). Vinter. I: J. Fosse. *Teaterstykke*. B. 2. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 439–533.
- Fosse, J. (2005). Dødsvariasjonar. I: J. Fosse. *Teaterstykke*. B. 3. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 435–544.
- Fosse, J. (2009). Eg er vinden. I: J. Fosse. *Teaterstykke*. B. 4. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 599–696.
- Hverven, T.E. (1999). Ikke tilstrekkelig vekket til liv: Ein sommars dag i Jon Fosses forfatterskap. I: T.E. Hverven. *Å lese etter familien: Essays*. Oslo: Tiden Norsk Forlag, s. 96–117.
- Janss, Ch. og Ch. Refsum (2013). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Johnsen, K. (2000). Nokon kjem til å komme: Noen punktvis nedslag i Jon Fosses teaterpråk. *Vinduet* 2: 27–35.
- Lehmann, N. (2005). Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker. I: G. Foss (red.). *I skriftas lys og teatersalens mørke: Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Serie: Kulturstudier 40. Kristiansand: Høyskoleforlaget, s. 145–175.
- Lehmann, N. (2008). Hemmeligheden er intakt – men hvilken hemmelighed? *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 2: 60–62.
- Sonntag, S. (1971). A csönd esztétikája. I: S. Sonntag. *A pusztulás képei*. Budapest: Európa, s. 5–43.
- Wittgenstein, L. (1999). *Tractatus logico-philosophicus*. Oslo: Gyldendal.