

«Man må føre menneskeheten ut av fryktens og den tålmodige sløvhetens primitive stadier...»

Om den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosse's tidlige dramatikk

Suzanne Bordemann

Institutt for moderne fremmedspråk

NTNU

7491 Trondheim

suzanne.bordemann@ntnu.no

Abstract

This article focuses on values, norms and expectations in the German theatre field coming into conflict with the first plays of the still unknown Norwegian playwright Jon Fosse. Hans-Thies Lehmann has claimed that the theatre of drama has lost its dynamic potential. But reading the German reviews one observes that the values assigned to Fosse's early theatre plays are solidly embedded in the paradigm of dramatic theatre. There was still little openness to Fosse's 'no more dramatic theatre texts' when they were introduced in German theatre in the year 2000. Faced with Fosse's focus on the materiality of language and a destabilization of the perception of reality, many theatre critics find Fosse's theatre hard to 'decode' and understand. Many critics reject replacing the traditional focus on representation by a multi-perspective structure of perception.

Key words

Jon Fosse's early plays, German theatre reviews, the paradigm of dramatic theatre

«It is necessary to lead humankind out of the primitive stages of fear and passive lethargy...» On the German reception of Jon Fosse's early plays

Høsten 2011 flytter Jon Fosse inn i statens æresbolig, Grotten. I kulturdepartementets pressemelding (16.05.2011) begrunner regjeringen sin avgjørelse i første rekke med Fosses suksess som dramatiker – særlig i utlandet: «Jon Fosse er den europeiske dramatikeren som er mest

spilt i sin samtid. Hans stykker er fremført i 900 oppsetninger over hele verden. Han er oversatt til 40 språk.[...].» Den internasjonale Fosse-resepsjonen er mye omtalt, men lite dokumentert. Samtidig illustrerer sitatet hvor viktig den er for forfatterens status i norsk offentlighet og hvor mye vekt man tillegger Fosses betydning som norsk samtidsdramatiker i utlandet. I denne sammenhengen er det interessant å se nærmere på hvordan denne mye omtalte norske suksesshistorien ved Europas teatre egentlig be-

gynte. Jeg skal gi eksempler fra anmeldernes reaksjoner på Jon Fosses tidlige dramatikk i en tyskspråklig kontekst og vise grunntendenser i den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses første teaterstykker på tysk.

Det finnes et stort antall tyskspråklige artikler som beskjefte seg med «fenomenet Fosse» – et korpus som viser eksempler på ønsker, forventninger og hierarkiseringer innenfor europeisk teaterkritikk ved siste årtusenskifte. Anmeldernes reaksjoner på «newcomeren» Fosse illustrerer teaterkritikkens fokus på visse estetiske prinsipper, og gjenspeiler tydelige krav til hvordan samtidsdramatikk forventes å kommunisere med publikum. I denne artikkelen vil jeg i første rekke konsentrere meg om grunntendensene i motreaksjonene mot den nye og utidsmessige dramatikerstemmen fra Norge for å illustrere hvor overraskende konservativt og til tider rådløst tysk teaterkritikk reagerte i møte med fokusforskyvningene i Fosses tidlige stykker, der disse beveger seg bort fra det dramatiske paradigmets normer, uten å bryte med det. Kai Johnsen har påpekt: „Fosse kan ikke klart og fundert plasseres i noen tydelig utviklingslinje. Han er et 'fenomen' [...] som alltid 'snur om' når han utsver i det dramatiske forfatterskapet støter mot 'tradisjonelle former'.» (Johnsen 2005: 30). Motreaksjonene blant tyskspråklige kritikere anskueliggjør hvordan mange vurderingsholdninger henger igjen i tradisjonelle former og i tradisjonelle tilnærminger til teatrale virkemidler.

På begynnelsen av 2000-tallet fantes det mange stemmer innenfor det tyske samtidsteateret som ropte på et paradigmeskifte. Regissøren Thomas Ostermeier, fra høsten 1999 medlem av det nye, unge lederteamet ved Schaubühne Berlin, krevde «en ny realisme» og skapte en relativt bred debatt i teateroffentligheten. «Wir brauchen heute einen neuen Realismus», proklamerte han, en realisme som tar utgangspunkt i publikums erfaringsbakgrunn og viser det som opptar oss i samtiden på en troverdig og sannferdig måte. For Ostermeier var dette veien å gå for å overvinne krisen i tysk

samtidsdramatikk og for igjen å øke interessen for teateret hos bredere lag av befolkningen (jfr. Ostermeier 1999). Jon Fosses tyskspråklige teaterdebut skjedde på denne tiden. Dramatikken hans ble spilt for første gang i tysk oversettelse i august 2000 på de renommerte teaterfestspillene i Salzburg i Østerrike. Da *Der Name* ble vist i Salzburg og deretter ved Schaubühne Berlin høsten 2000, var Fosse ennå en ukjent skikkelse på det tyskspråklige teatermarkedet. Og det var trendsetteren Thomas Ostermeier som hadde valgt å gi Fosse denne prestisjetunge debuten i den tyskspråklige teaterverdenen – en oppsetning i Salzburg i Ostermeiers regi sikret dramatikeren Fosse en god del offentlig interesse og nysgjerrighet fra starten av. Interessen var også stor blant flere fremtredende regissører, og en rekke av Fosses tidlige stykker ble satt opp ved større teatre allerede samme høst: *Der Name* ved Düsseldorfer Schauspielhaus (regi: Jürgen Gosch), *Die Nacht singt ihre Lieder* ved Schauspielhaus Zürich (regi: Falk Richter) og *Das Kind* ved Thalia Theater i Hamburg (regi: Michael Talke).

Den «nye» norske dramatikeren Jon Fosse ble møtt med stor interesse og nysgjerrighet i tyskspråklig presse – fra starten av fikk «fenomenet» Fosse mye spalteplass. Til å begynne med introduserte man Fosse som representant for en nødvendig fokusforskyvning i tysk teater. I begrunnelsen for å ha utpekt et drama av Fosse til den prestisjetunge anledningen som festspillene i Salzburg faktisk er, vektlegger Ostermeier – i tråd med hans argumentasjon i den ovennevnte realismedebatten – stykkets tematiske relevans (et argumentativt fokus som naturligvis også påvirket resepsjonen): «Og jeg tror også at de som forstår stykkets subtile undertoner, vil kunne relatere dem til den generelle situasjonen i Mellom-Europa. [...] Denne motløsheten og letargien [som er karakteristisk for Fosses figurer] er et felleseuropæisk problem» (Ostermeier 2000).

Mange av de positive forventningene til Fosses dramatikk blant tyske kritikere er knyttet til

en polemikk mot regiteaterets sterke stilling, og bunner i et ønske om en tilbakevending til det som mange anser for å være teaterets grunn-pilar: teksten og litteraturbasert teater. Flere anmeldere ønsker seg en modus av besinnelse og ro etter en periode der den unge, britiske «dirty»- eller «in yer face»-dramatikken (en form for teater som er kjent for sin røffe, konfrontrende stil, basert på teatertekster av forfattere som for eksempel Sarah Kane og Mark Ravenhill) hadde dominert på Tysklands teaterscener. I et intervju i forbindelse med Jürgen Goschs oppsetning av «Der Name» tillegger Michael Eberth, dramaturg ved Düsseldorfer Schauspielhaus, Fosses dramatikk «nærmest en helbredende funksjon» i teaterfeltet: «Den stade brugen av ekstreme virkemidler i teateret hadde begynt å bli slitsom» (Rheinische Post, 11.09.2000). Mange ønsker seg en fokusforskyvning i samtidsteateret fra kunstferdigheit og innfallsrikdom til det enkle og vesentlige, som tittelen på programheftet til oppsetningen av «Traum im Herbst» ved Schaubühne Berlin (høsten 2001, regi: Wulf Twiehaus) illustrerer: «Liebe und Tod, immer nur Liebe und Tod».

Jeg har undersøkt teatrenes programhefter, anmeldelser, intervjuer og presentasjoner av Jon Fosse og hans dramatikk fra teatersesongen 2000 og 2001.¹ Materialet, og ikke minst programheftene, gir en god pekepinn på hvordan oppsetningene iscenesetter Fosses dramatikk og hva den enkelte regissøren vektlegger. Mitt tyskspråklige korpus består i alt av ca. 140 artikler – fra så vel ledende teatertidsskrift som *Theater heute* og *Theater der Zeit*, ukeaviser som *Die Zeit*, riksdekkende dagsaviser som *Frankfurter Allgemeine Zeitung* og regionalaviser som *Westdeutsche Zeitung* eller *Berliner Zeitung*, for å nevne noen.² Materialet viser at man diskuterte den nye dramatikerstemmen fra Norge i lys av en etter lengtet forandring i institusjonsteatrenes repertoar. I *taz* (11.08.2000) og *Die Zeit* (10.08.2000) kan man for eksempel lese at det tyske teateret har store forhåpninger til Fosse. Han omtales ofte som indikator på et

vendepunkt i samtidsteateret tilbake til sentrale verdier i den borgerlige teaterkulturen. Det som ofte fremheves er at Fosses «nye enkelhet» motiverer særlig unge regissører til å vende ryggen til en «trashy» måte å bearbeide realistisk dramatikk på. Regiteateret, beklager mange, har dominert i mange år, og nå viser Fosses stykker at fokuset på forfatter og tekst er på vei tilbake i tysk teater (jfr. Lennarz 2001: 33). Fosse trenger ikke å være til skade for det tyske teateret, skriver teatertidsskriftet *Die Deutsche Bühne* lakonisk. Her vurderes Fosses dramatikk ikke som særlig betydningsfull i seg selv. Tidsskriftets interesse for den norske dramatikeren begrenser seg til Fosses potensielle funksjon som impuls giver for tysk teater – når det kommer til dramatikken hans, viser mange reaksjoner en tydelig skepsis overfor særegenhetsene ved Fosses tekster.³

Kommunikasjon

Som nevnt innledningsvis går den tidlige resasjonen av Fosses dramatikk inn i en diskurs mot et effektfokusert regiteater og for en tilbakevenning til et enkelt og sannferdig, tekstsentrert teater i tysk teateroffentlighet. Det er i tekstene man søker etter kunstnerisk fornyelse og variasjon, og i de fleste artiklene jeg har undersøkt knyttes diskusjonene om nyskaping i stor grad opp mot nettopp hans dramatiske tekster. Men i motsetning til en ren lektyrerfaring er teateranmeldelsene resultat av samspillet mellom scene og sal, og oppstår i spenningsfeltet mellom tekst og oppsetning. Trolig er det svært få kritikere som faktisk har lest den dramatiske teksten.⁴ Teateranmeldelsene tar som regel utgangspunkt i teksten slik den blir fremført (fortrinnvis på premieren), og baserer sine vurderinger derfor også på teaterspråkets ikke-verbal elementer, som igjen er forskjellige for hver fremføring. Når jeg likevel velger å fokusere på vurderingene av karakteristiske trekk ved Fosses tekster og tekstenes teatrale potensial, uten å gå nærmere inn på de enkelte oppsetningene,

innebærer dette naturligvis en viss forenkling. Likevel kan denne fremgangsmåten forsvares i lys av det faktum at det er Fosses rytmiske, repetitive, elliptiske språk som legger hovedpremissene for vurderingene i mitt korpus. I de artiklene jeg har undersøkt perspektiveres teaterteksten som scenekunstverkets hjerte – Fosses dramatikk fremstår nettopp som et tegn på at teaterteksten igjen har vunnet terrenget i forhold til andre sceniske virkemidler.⁵ Derfor viser anmeldernes vurderingskriterier tydelige likhetstrekk, og reaksjonene på Fosses stykker er i realiteten svært like på tvers av de ulike oppsetningene.

I nyere teaterteoretiske essays kan man lese at det skjedde en forandring i europeisk teater på terskelen til det 21. århundre. Det skrives ofte om en generell trend mot en tilbakevending til dramatisk litteratur, og den tidlige resepsjonen viser at Jon Fosses tyskspråklige debut var del av denne trenden. Samtidig var også den dramatiske skrivemåten i ferd med å forandre seg. Mye av den nye dramatikken, inklusive Fosse, vitnet om en fokusforskyvning fra den tradisjonelle representasjonens estetikk til en nærværestetikk, der språkmaterialet selv fokuseres i en form for analytisk teatralitet (jfr. Fischer-Lichte et al. 1999). Christel Weiler (2005) påpeker at nye dramatiske tekster har tatt opp i seg det postdramatiske teaterets fornyende impuls, og at mange av de nye tekstene overskrider eller bryter med konvensjonelle dramaturgiske rammer. På 1990-tallet skjedde det en nydefinering av forholdet mellom aktører og tilskuere på teateret, mellom tekst og resipient. Som kjent bryter postdramatisk teater med det konvensjonelle hierarkiet av dramatiske virkemidler, der den dramatiske teksten intar øverste plass. Her utgjør teksten kun ett av flere virkemidler, og den er ikke alltid meningsbærende. Samtidig understreker Christel Weiler at postdramatisk teater ikke nødvendigvis betyr en form for teater bortenfor teksten, men at teksten fokuseres i sin karakteristiske teatralitet.⁶

En parallellell mellom postdramatiske teaterformer og Jon Fosses dramatikk består i at mange av tekstene hans «leker seg» med dramatiske konstituenter, og ofte prioriteres nærvær og selorefleksjon fremfor en tradisjonell dramatisk representasjonsmodus (jfr. Weiler 2005: 248). Den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatikk viser at denne formen for kommunikasjon fortsatt kolliderer med teaterkritikkens estetiske normer og forventninger. Selv om Fosses «udramatiske» teatertekster på ingen måte sprenger rammen for det dramatiske teateret, oppfyller de heller ikke mange teaterkritikeres forventninger til institusjonsteatrenes repertoar. Både Fosses teater og postdramatiske teateruttrykk utfordrer representasjonsteaterets normer og konvensjoner ved å rette søkelyset mot selve persepsjonsprosessen. Når dramatiske konstituenter dekonstrueres, oppstår gjerne kollisjoner med rådende estetiske normer i teaterkritikken. Jeg skal gi noen eksempler på dette.

Da Jon Fosse debuterte i den tyskspråklige teaterverden, fremsto stykkene hans for mange teaterkritikere som en utfordring. Mange syntes at Fosses dramatikk var vanskelige å gripe og forstå i sin ambiguitet (jfr. Lehmann, Niels 2005). Usikkerhet og forvirring kan leses ut av mange artikler. Også de teatrene og regissørene som først fikk stykket *Namnet* i hende var skeptiske. Redaktøren Nils Tabert fra *Rowohlt Theaterverlag* beskriver teatrenes umiddelbare skepsis da de fikk tilsendt Fosses nylig oversatte dramatikk fra forlaget:

Planen var å etablere Jon Fosse som forfattar i Tyskland med *Namnet*. Me måtte overtyda folk om at dette verkeleg er bra. Me sende *Namnet* til ulike regissørar og teater, men fekk ikkje napp nokon stad. Alle reagerte med: «Er de galne? I dette stykket er det ikkje noko plot, kva handlar det om, eg forstår det ikkje, det er så tynt». (Seiness 2003: 28.)

Taberts ord illustrerer noen sentrale holdninger og forventningsmønstre i teatermiljøene som også går igjen i resepsjonskorpuset. Her rettes kritikken mot elementer der Fosses dramatikk avviker fra representasjonsparadigmet. Denne rådløse reaksjonen overrasker, siden Fosses dramatikk snarere kan kalles en syntese av forskjellige historiske strømninger innen europeisk teater enn radikalt fornyende. Fosse knytter an til modernismens språkkritiske horisont og bygger på kjente teatrale skjema, samtidig som han inntar en anti-naturalistisk og anti-psykologisk posisjon.⁷ Uten å oppheve de teatrale virkemidernes tradisjonelle hierarki fjerner også Fosses dramatikk seg fra en tradisjonell representasjonsestetikk.

Fosses tidlige dramatikk drar veksler på realistiske, naturalistiske og absurde elementer. Stykkene er fulle av motsigelser og er vanskelige å fiksere. Denne ambiguiteten gjør at mange kritikere har vanskeligheter med å kategorisere den nye dramatikeren. Anmeldelsene illustrerer at Fosses dramatikk imøtekommår forventninger til representasjonsteateret, samtidig som den ikke lever opp til dem. Dels annonseres stykkene hans som en tilbakevending til «de gode, gammeldagse stykkene» og den dramatiske teksten.⁸ Dels utfordrer Fosse det dramatiske paradigms konvensjoner. Fosses teater bryter ikke med tekstdominansen, slik postdramatisk teater gjør (jfr. Bordemann 2012 [2008]).⁹ Stykkene hans vitner snarere om en fokusforskyvning fra konkret teatralitet til en tekstteatralitet, der språkets materialitet og nærvær står i sentrum. Språket går ikke opp i sin usynlige rolle som betydningsformidler. Språket iscenesettes som en egen realitet og fremstår gjerne som musikalsk materiale og flertydige språktegn.

Språkets materialitet står i et spenningsforhold til dets referensialitet, og fokuset på materialiteten fremhever språkets performative dimensjon. Både materialitet og referensialitet strukturerer persepsjonsprosessen – bare på forskjellig vis. Erika Fischer-Lichte påpeker at det dreier seg om to persepsjonsmodi som på

ingen måte utelukker hverandre, men snarere utfyller hverandre (Fischer-Lichte 2004: 246). Et nærmere blikk på resepsjonen av Fosses tidlige dramatikk viser derimot at det motsatte ofte er tilfelle, og at materialiteten ofte overses eller avvises til fordel for et nokså ensidig fokus på mening og språklig betydningstransfer, m.a.o. en referensiell form for persepsjon.

*Det dramatiske teater*¹⁰ er basert på handling. En teleologisk handlingsstruktur viser både en utvikling av konflikten(e) og en slutt. Konfliktene forventes å være relevante og forståelige og vekke interesse for fremstillingen. Figurene¹¹ er kommuniserende karakterer med egenskaper og klar profil. Et handlingsforløp og karakterutviklingen skaper en dramatisk illusion. Kategorier som «illusjonsskapning», virkelighetsrepresentasjon» og «helhetlighet» er grunnleggende kvalitetskriterier innenfor det dramatiske paradigmet. Fosses teater motsetter seg en friksjonsfri illusjonering på flere nivå. Stykkene hans mangler, i varierende grad, en forståelig fabel, handling og sammenhengende mening, gjenkjennelige karakterer, tempo og spenning. I stedet konfronterer de resipientene med ustabile tidsrammer, skisseaktige figurer, tendenser til en oppløst språkbetydning og mye stillhet. Stykkene preges av det Erika Fischer-Lichte har beskrevet som «Ästhetik der Unterbrechung», der samtidsteateret bryter med publikums forventning om et rom- og tid-kontinuum og utfordrer en vurderingsholdning der estetisk sansning reduseres til ren meningsdannelse (Fischer-Lichte 1999). I korpuset jeg har undersøkt blir dramatisk erfaring ofte nettopp knyttet til den dramatiske teksten i samsvar med det dramatiske teaterets paradigme, og i denne fikseringen ligger kimen til mange av innvendingene mot Fosses dramatikk.

Vurderingene av språket og strukturen

Det er mange eksempler på at dialogene i Fosses dramatikk verken fungerer kommuniserende eller beskrivende. Fokusforskyvningen på

språket som estetisk materiale kolliderer med mange kritikeres krav om etterligning, sannsynlighet og rasjonalitet. På bakgrunn av dannelsestanken – i forlengelse av Lessings syn på teater som en «skole for den moralske verden» (Lessing 1958) – blir Fosses «fortelseskunst» (*Die Zeit*, 10.08.2000) gjerne oppfattet som en vegring mot å kommunisere med publikum på det dramatiske paradigmets premisser.

Teateranmeldernes vurderinger av språket er veldig sprikende, og det er mange som kritiserer både en mangel på meningstransfer og «en diffus hverdagstristesse» i Fosses dramatiske tekster. Fosse leder blikket vårt til intet (jfr. *Die Welt*, 18.12.2000), heter det misbilligende. I Fosses språklig karrige og handlingsfattige norske hverdagsdramaer (jfr. Hammerstein 2000) har «ingen noe å si til hverandre» (*Berliner Morgenpost*, 04.10.2000). Det dreier seg om en «lapidar» (*Frankfurter Rundschau* (FR), 19.12.2000), «tåredryppende [...] lyst på intet» (*Süddeutsche Zeitung* (SZ), 21.12.2000).

I FR sammenfattes teaterkritikkens reaksjoner slik: «Mens noen tolker tomheten bak de karrige setningene som deres hemmelighet, letter andre etter en større verdi de kan gripe» (20.10.2001).

Ofte problematiseres fraværet av handling og budskap, samtidig som sitatene illustrerer anmeldernes motreaksjoner mot det enkle, «karrige» språket og figurenes fåmælhet. Den franske regissøren Claude Régy (f. 1923) er med sine legendariske og omstridte oppsetninger av Jon Fosses dramatikk en sentral skikkelse når det gjelder Fosses suksess i Europa. I et intervju sier han at han er en av de få regissørene som tør å utsette publikum for langsomhetens og stillhetens utfordring: «For meg er togna meir talande. Togna seier meir enn ord. Det finst ikkje mange regissørar som tek den risikoen, fordi det irriterer publikum» (Seiness 2008: 239). Den tyske regissøren Michael Thalheimer (f. 1965) har formulert sin fascinasjon og sin redsel for stillheten på teaterscenen slik:

Jeg kunne godt tenke meg en oppsetning der man står på scenen og tier. Men dessverre mangler jeg motet til å gjøre det, og jeg vet heller ikke om dette er mulig på teateret. Å tie sammen med tilskueren. I to timer. For meg hadde det vært en drøm. Vi er uansett utsatt for en flom av bilder. Vi vet jo ikke lenger hvordan vi kan bli kvitt alle disse bildene. (*Die Welt*, 31.03.2004)

Korpuset jeg har undersøkt bekrefter Régys diagnose av teaterpublikums resepsjonsvaner. Riktig nok finnes det som nevnt stemmer som tolker Fosses teater som et svar på problemer (ofte problematisk «utvendighet») innenfor teateret. Men tidsestetikkens durative og repetitive preg, som kjennetegner Fosses stykker, kolliderer – lite overraskende – med et utbredt ønske om dynamikk, spenning og underholdning blant anmelderne. Fosses teater – ikke «en handlings-dramatikk, men en tilstands-dramatikk» (Wærp 2002: 87) – bryter med dramatikkens prinsipp om prosessualitet. Kritikernes innvendinger retter seg mot Fosses ekstensive bruk av stillhet og pauser, og dialogenes pinefulle dveling ved figurenes utilstrekkelighet i forskjellige situasjoner. Tekstene stanser insisterende ved denne innadvendte stillstanden. Det går tydelig frem av korpuset mitt at den durative tidsestetikken er en utfordring for mange kritikere, og for publikum.¹² Også legestanden retter sin oppmerksomhet mot «fenomenet Fosse» og «samtidsmenneskets» resepsjonsvaner. I legetidsskriftet *Rheinisches Ärzteblatt* (11/2000) anmeldes oppsetningen av «Der Name» i Düsseldorf. Anmelderen legger merke til en uro blant tilskuerne og konkluderer med at fenomener som «langsomhet og mye stillhet» er blitt sjeldne i vår tid der mennesket er blitt vant med «en permanent informasjonsinput [...] og et konstant bombardement av sanseinstrykk» – en diagnose som minner om Thalheimers drøm.¹³

Det etableres sjeldent en betryggende sikkerhet gjennom språket i Fosses stykker. Språket

fungerer ikke i første rekke beskrivende eller dramatiserende. Det er kanskje heller slik at rytmiske og messende gjentakelser kan skape grobunn for en rituell, nesten taktil opplevelse eller sanseerfaring. Elfriede Jelinek beskriver virkningen av den suggestive kraften som kan ligge i et rytmisk språk, i dette tilfelle hos Thomas Bernhard, slik:

Det utløser en slags rusfølelse når man leser disse tiradene eller gjentar dem samtidig i hodet sitt, man kommer i en annen pustertyme enn sin egen. Det utløser en lett transe. (Jelinek i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), 08.11.2004.)

I Fosses dramatikk består dialogene ofte av setningsfragmenter og fraser som motsetter seg anmeldernes forsøk på å etablere sikker kunnskap om figurene og stykkenes «budskap». Asbjørn Aarseth har skrevet om *Namnet* at stykket «aktualiserer spørsmålet om hva dramatikk skal være. Det er et verk basert på mye triviell og redundant samtale, der meningen muligens kan sies å ligge i pausene, men uten at vi får noen særlig hjelp til å forstå hva pausene uttrykker» (1998: 85).

Kritikernes motvilje mot å «puste i en fremmed rytme» (Elfriede Jelinek i FAZ, 08.11.2004) har sin rot i dialogenes manglende mål eller temaer.¹⁴ I sine forsøk på å etablere forklaringsmodeller og sammenhenger i denne «antiidyllen», siterer kritikerne gjerne Fosses utsagn om at han ønsker å skape «tomhetens bilder» (programheftet *Düsseldorfer Schauspielhaus* 2000: 24). Samtidig reduseres språkløsheten ofte til et psykologisk moment og en metafor for manglende kommunikativ kompetanse i vår tid, vanskelige kår for parforhold i samfunnet, eksistensiell avmakt og lignende – noe som illustrerer mange anmelderes heller ensidige fiksering på budskap og språklig betydningstransfer. Hans-Thies Lehmann foreslår i forordet til tredje opplag av *Postdramatisches Theater* å nærme seg de nye teaterformene «hel-

ler erfaringsteoretisk enn hermeneutisk», og foretrekke en kontemplativ fremfor en tolkende resesjonholdning (Lehmann 2005: 6).¹⁵ Noen anmeldere blir tydelig provosert av Fosses motvilje mot språklig fiksering og ønsker seg nettopp «hjelp til å forstå hva pausene uttrykker». Utsagn som «det de ikke kan snakke om, det må Fosses mennesker holde tett med, og det gjør de med talende utførlighet» (SZ, 29.09.2000) illustrerer motstanden mot ideen om at det finnes noe som ikke kan begrepslig gjøres eller representeres direkte (jfrr. Heith 1997:45). I mange artikler oppleves dramaene som menings- og retningsløse, fordi estetisk erfaring gjøres avhengig av betydningstransfer.

Enkelte anmeldere antar en kommersiell strategi bak dialogenes vaghet: «Vagheten er Fosses strategi, og han er flink til å bruke den» (SZ, 21.12.2000). FAZ formoder en strategi som går ut på at tomrommene kan fylles etter behov: «Kanskje teateret rett og slett er en stor møbelbutikk, et arsenal av livsmuligheter hvor alle kan velge det som passer for dem» (FAZ, 20.10.2001). Også i tidsskriftet *Theater heute* spekuleres det i en mistanke om en kommersiell strategi bak Fosses suksess. Anmelderen henviser til Fosses egne ord, der han diagnostiserer en trend i europeisk teater mot minimalistiske, litterære stykker i likhet med dem han selv skriver:

Aha. Forfatteren kjenner til hype [...]. Man kunne kalte det kunsthåndverk. Et jeg etter tidsånden, og etter å ha tatt noen Fosse-stykker i øyesyn blir konklusjonen: anstrengt minimalisme, ganske bra laget, nok så bra skrevet, lite substans (Kahle i *Theater heute* 2/2001: 52).

Et annet ankepunkt gjelder det enkle og repetitive språket. De mange gjentakelsene formidler et inntrykk av at det som blir sagt gjentatte ganger er viktig for leseren (publikum), samtidig som ordene i stor grad begrenser seg til setningssellipser og fraser. Tyske teaterkritikere strider

om hvorvidt dette er kunstferdig eller banalt.¹⁶ På bakgrunn av et ideal om et variert og litt rært avansert språknivå rettes det kritikk mot Fosses språk, som beskrives som «svært, svært enkelt. Ordforrådet er svært, svært lite. [...] Alltid mange ord uten virkning» (SZ, 21.12.2000) – «forsert banalt» (*Westfälische Rundschau*, 20.09.2000). Man leser også om «grotteske» gjentakelser (ibid., *Westfälischer Anzeiger*, 19.09.2000), om «dorskhet» og om «floskler, vaner, talemåter som krampaktig går på tomgang» (*Westdeutsche Zeitung*, 18.09.2000). På den annen side tas Fosses asketiske stil til innlekt for fremstillingens autentisitet: Ingenting stenger blikket for det vesentlige; dramatikeren prøver seg på ekte sjelegranskning, mener mange kritikere. Figurene i Fosses stykker blir tvunget ned på eksistensens grunnplan, og flere gir uttrykk for at de føler seg berørt av deres uuttalte lengsel.

Jeg har allerede nevnt at Fosses tidlige dramatikk mottas og anmeldes i lys av en pågående diskurs om nødvendige forandringer i tysk samtidsteater. Et sterkt tysk regiteater kritiseres for lenge å ha vært dominert av effektmakeri og brutalitet. I en slik sammenheng berømmes Fosse for å ha stimulert til en «ny minimalisme» i teateret, der fremstillingen intensiveres uten å ty til effekter, men ved hjelp av reduksjon. På et generelt grunnlag roses Fosses stykker for sin minimalistiske kompromissløshet og for en fokusforskyvning fra et ytre til et indre plan. Dramatikeren berømmes for å unnlate å harmonisere, for verken å prøve å behage publikum eller å avlede oppmerksomheten fra figurenes tvil, usikkerhet og resignasjon.

På den annen side problematiseres også språkets enkelhet. Noen av sitatene ovenfor har vist at man strider om hvorvidt stykkene har en tids- og erfaringsmessig dybde. Ofte har innvendingene mot «skinndialogene» sin rot i et ønske om innlevelse, og henger sammen med idealet om sannsynlighet og naturlighet. Det viser seg at kritikerne har sterke innvendinger mot dialogenes eksponerte konstruerthet, der et rytmisert

språk først og fremst fungerer som strukturmøment, og i mindre grad som medium for kommunikasjon og informasjonsformidling. Fokuset blir rettet mot talehandlingen, der virkeligheten konstrueres.¹⁷ Noen ganger klandres dramatikeren for at stoffet hans ikke virkelig er opplevd. I *Theater heute* omtales stykkene for eksempel som «små løgnaktige triste historier» (Wille 10/2000: 12). Dette sannhetsidealet har sin forankring i kravet om gjengivelse av personlig erfaring. Fosses tekster, skriver også *Der Tagesspiegel*, «kretser kun [...] rundt et konstruert tankerom» (18.12.2000). Tydeligvis kolliderer vurderingskriterier som autentisitet og sannsynlighet med dialogenes stiliserthet, som også illustreres i følgende karakteristikk i FAZ, der det kritiseres at «Fosses stykker åpenbart er snekret sammen. De fremstår heller som påtatt annerledes, enn virkelig opplevd og erfart» (FAZ, 08.08.2000).

Vurderingene av innholdet

Diskusjonen om hvordan virkelighet presenteres og tolkes, hører til teaterets vesenskjerne, og den inntar også en sentral posisjon i resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatikk. De tyskspråklige anmelderne interesserer seg i all hovedsak for stykkenes innhold og leter etter referanser til samtidens samfunn – referanser som skal gi grunnlag for gjennkjennelse og bevitne fremstillingens sannhetsgehalt og relevans.

Også i resepsjonen av Fosses tidlige stykker inntar kravet om politisk og samfunnsmessig relevans en helt sentral plass. *Theater heute* skriver for eksempel at Fosse ikke engasjerer seg mot kritikkverdige forhold, og at han når det kommer til stykket bare skriver om trivialiteter: «Hos Fosse går livet som det går, og det går nok greit uansett hvordan det går» (Wille 2002: 16).

I teaterkritikernes tolkninger av Fosses tidlige stykker går noen temaer igjen, som menneskelig isolasjon i dagens samfunn, opplösningen av familien som institusjon, problematiske parforhold og et generelt verdiforfall. Fosses teater

omtales gjerne som et speil på et beklagelig verdi- og strukturforfall i tiden. Tilsynelatende setter mange kritikere likhetstegn mellom engasjert teater og en troverdig fremstilling av slike kritikkverdige forhold. I forlengelsen av det realistiske teaterets krav om en tematisering av relevante og historisk betydningsfulle problemstillinger, leter også Fosses anmeldere (og regissører, jfr. Thomas Ostermeier) etter berøringspunkter med sin egen virkelighetsoppfatning. Her må det nevnes at teaterkritikernes forventninger til dramatikkens oppgave nok påvirkes av de stedene den blir satt opp og vist. Det er et faktum at Fosse hovedsakelig spilles på institusjonsteatrene, dvs. offentlig finansierte institusjoner som forholder seg til et abonnementspublikum og en klar forventning om å ivareta sin samfunnsoppgave som offentlig dannelsesinstitusjon. Mange av anmeldernes vurderinger vitner om at man mener teaterets oppgave består i å avbilde og problematisere sosiosymboliske sammenhenger, verdier og konvensjoner i samfunnet. Teateret defineres som arena for konfliktartikulering og konflikthåndtering. Noen ganger tillegges teateret et overraskende stort innflytelsespotensial i sin rolle som offentlig dannelsesinstitusjon og som arena der samfunnsproblemer drøftes.

I nesten alle anmeldelser finner vi vurderingskriterier som har sitt utspring i et ønske om en mimetisk representasjon av virkeligheten eller en rekonstruksjon av samtidens stemningsbarometer. Ofte forankres teaterets kraft og legitimasjon i konstruksjonen av fiktive illusjonsverdener. Teaterkritikerne ønsker seg en meningsfull helhet på scenen, både innholdsmessig og formalt. Det er i og for seg lite overraskende at formale kriterier tolkes overveiende ut fra en semantisk referanseramme. Men konsekvensen er i mange tilfeller at blikket stenges for stykkenes kompositoriske, språklig-klanglige og musikalsk-rytmiske egenskaper. Elfriede Jelinek har undret seg over hvor sterkt identifikasjon og innlevelse fortsatt står i teatermiljøene:

Helt siden Beckett kunne dette [psykologiske identifikasjonsteateret] ha vært obsolet [...]. Og denne abstraksjonsinnsatsen som teateret etter Beckett eller Wiener Gruppe egentlig burde ha levert, har jeg aldri funnet (Jelinek 1994: 36).

«Vi må endelig sette en sluttstrek under denne forestillingen om at en regissør skal produsere ferdige, beundringsverdige stykker og servere dem på et sølvfat for en sal med konsumerende tilskuere», fordrer regissørveteranen Claude Régy i *Neue Zürcher Zeitung* (18.07.2005)

Men ønsket om å få presentert en «konsumferdig» helhet står sterkt i korpuset som denne artikkelen baserer seg på. I Fosse-resepsjonen møter man ofte på kravet om å bli presentert for konfliktenes motivasjon, mål og ikke minst bakgrunn og slutt – et krav som nettopp knytter an til ideallet om en realitetstro og lærerik miljøskildring med sosialkritiske elementer. Dramatiske konflikter oppstår når motstridende interesser, krefter, fordringer eller ønsker kolliderer. I mange av Fosses stykker mangler en analytisk-didaktisk tilnærming til konflikten, og bakrunnen for konflikten blir heller ikke be-lyst. En kritikk i denne sammenhengen er ofte at den dramatiske konflikten hos Fosse ikke utvikler seg, verken viser prosesjon eller fremtidsoptimisme. Konfliktenes stillestående håploshet og innadvendethet – for mange en banalisering av virkeligheten – blir som nevnt ofte tolket som dyster pessimisme som ikke bare kolliderer med et ofte uttalt ønske om underholdning, men også med opplysningstanken: Mange anmeldere vokter over figurenes didaktiske funksjon. Hvorfor vises mennesker som er passive, som ikke evner å artikulere seg og verken lykkes med fortidsbearbeidelse eller fremtidsrettet virksomhet? Hvilket erkjennelsespotensial medfører dette?

Det eksplisitt politiske teateret står sterkt i den tyskspråklige teatertradisjonen. På 1980-tallet var politisk teater ensbetydende med en form for teater der man behandlet aktuelle po-

litiske spørsmål. Man strevde i liten grad mot en videreutvikling av nye politiske estetikker. I 1990-årene ser man derimot at forestillinger om politisk teater i større grad utfordres av det estetiske. Det dreier seg om en politisk estetikk som vil animere tilskueren til å reflektere over betingelsene for egen subjektivitet og tilskuerrolle i medieverdenen (jfr. Fischer-Lichte et al. 1999).

I mange av samtidens teatrale uttrykk har eksplisitte politiske temaer eller det rasjonelle som kategoriapt terrenget. Riktignok er teateret en politisk kunstart per definisjon – men mye samtidsteater baserer seg ikke lenger på fortellingen. Også Fosses teater fjerner seg fra fortellingen, og handlingen kan derfor vanskelig forstås, tolkes eller forklares fullt ut.¹⁸ Fosses dramatikk oppfyller ikke naturalismens krav om en illusionsskapende representasjon av en gjenkjennelig hverdagsrealitet. Dramatikken hans oppfyller verken den borgerlige realismsens krav om en objektiv og naturtro gjengivelse av den historiske eller samfunnsrelaterte virkeligheten vi kjenner fra verden utenfor teateret, eller kravet om en demonstrerende representasjon av en historisk relevant virkelighet i forlengelse av Brechts «sosialistiske» realisme.

Hans-Thies Lehmann har fremhevret Bertolt Brechts altoverskyggende innflytelse i teaterofentlighetens resepsjonshorisont. Brecht har, påpeker han, lenge fungert som «Wahrnehmungsblockade» (Lehmann 2005: 42). Dette gjenspeiles også i korpuset jeg har undersøkt, idet anmeldernes fokus ofte rettes mot stykkenes opplysningsverdi: Brechts innflytelsesrike teatermodell fordrer en samfunnskritikk som kan overføres på samtiden og som derfor skal kunne relateres direkte til virkeligheten utenfor teateret. I Fosses teaterunivers, beklager flere anmeldere, er utopiene gåttapt. I Fosses stykker har det eksplisitt politiske, eller fokuset på rasjonalitet – helt sentrale kategorier i Brechts episke teater – mistet sin sentrale posisjon. Kritikken går ut på at figurene dermed har mistet

sin opplysningsverdi – noen mener de mangler verdi helt og fullt. En moraliserende nyanse i kritikken treffer egenskapene selv: figurenes ubehjelighet, motløshet og resignasjon. Fordi figurene ikke gjør noe for å forbedre sin situasjon, og verken kjemper for eller mot noe, omtales de som betydningsløse, passive skikkeler i en god del anmeldelser – skikkeler som er fastlåste i «fryktens og den tålmodige sløhetens primitive stadier» og milevis fra «en fase av målbevisst aktivitet» («Settembrini» i Thomas Mann 2002: 340).

Denne holdningen viser tydelige spor av det dramatiske paradigmet: Fosses tidlige stykker forkastes i flere tilfeller som en seremoni av tids verdiforfall, fordi figurene hans aldri kommer ut av sin irriterende, eksistensielle handlingslammelse og sine desillusjonerte livsvilkår. Publikums blikk ledes ingensteds, lyder kritikken – ikke i noen retning, fordi dramatikeren nekter publikum en teleologisk handlingsstruktur. Figurene trekker seg bare tilbake fra en omverden de opplever som truende, og de er og forblir ute av stand til å realisere sine muligheter. På et vis peker figurene spørrende på seg selv, og de anonyme, uggennomtrengelige, sparsommelig kommuniserende, ulykkelige figurenes liv forblir menings- og retningsløse – noe som ofte oppleves som et irriterende brudd på normen om tilgjengelighet, sammenheng og mening i dramatikken.

Vurderingene av figurene

Det dramatiske paradigmet og institusjonsteatrene er tett knyttet til tradisjonen om en dialogisk utfoldelse av karakterer på scenen. Fosses teatertekster bryter riktignok ikke med prinsippet om karakterbeskrivelser, men i Fosses dramatiske univers er mange figurer navnløse, og vi får vite svært lite om deres fortid eller fremtid. Konsekvensen er stor, fordi figurene som dramatis persona mister evnen til å sikre sammenheng, mening og retning i den dramatiske skildringen. Dramaene konstruerer mellommennes-

kelige relasjoner, men som regel blir verken identiteter, referanserammer eller konfliktenes kjerne avdekket, bare antydet. Mitt korpus inneholder mange eksempler på at anmelderne forventer å få presentert troverdige mennesker i realitetsnære/gjenkjennelige konfliktsituasjoner som bærebjelker for den dramatiske strukturen og handlingen. Også her gjenspeiler innvendingene mot Fosses «figurskisser» rádløshet, kjedsmommelighet eller provokasjon.

Figurene ligner, mener mange kritikere, tomrom som skal fylles (og som kan fylles etter eget forgodtbefinnende, jfr. punkt 2).

Kritikken rettes mot forskjellige nivåer: Når figurene beskrives som uinteressante – figurer som kommer til å forsvinne uten å bli savnet (jfr. *Die Zeit*, 10.08.2000), eller når de omtales som «ufødte, navnløse, udøpte, døde på permisjon» (FAZ, 08.08.2000) går kritikken ut på at figurene er så profilløse at de mister sin tragiske dimensjon uten å klare å vekke tilskuerens interesse – de er enkle, ensomme mennesker uten spesielle kjennetegn og uten lengsler og utopier: bare tom gátefullhet, tømt for erkennelsespotensial. Figurene forventes å fremstå som karakterer og sosiale konstruktører av sin tid. De skal gi en illusjon om virkeligheten vi lever i. Vurderingene tar utgangspunkt i et ønske om identifikasjon og illusjonering, når individuelle egenskaper anses for å være en forutsetning for at figurene kan oppfylle sin dramatiske funksjon.¹⁹

Noen ganger beskrives figurene som «uferdige». Attributtet «uferdig» retter et kritisk lys mot den kunstneriske utførelsen. Men ofte skjelles det ikke mellom et kunstnerisk og et semantisk plan i artiklene, og «uferdigheten» blir til en egenskap ved figurene selv, som da blir til enkle mennesker. I en anmeldelse omtales figurene i Fosses dramatiske univers interessant nok som «de enkle menneskene, arbeidere, husmødre, arbeidsledige, pensjonister [!]» (Lennarz 2001) – her blottlegges faktisk et nok-så diskriminerende menneskesyn.

I en annen artikkel blir figurene til «stusslige toske. Både materielt og ideelt tarvelige» (SZ,

21.12.2000). Andre anmerker at Fosses figurer må være

nesten enfoldige, eller i alle fall svært unge mennesker, [...] for å være i stand til å vise så mye undring over de store spørsmål, over livet/kjærlighet/døden, uten at teksten blir sittende fast i banalitetens gjørme (Hammerstein 2000: 60).

Sitatene anskueliggjør – hvor forskjellige tolkningene enn er – vurderingskriteriene forankring i det dramatiske paradigmets prinsipp om karakterbeskrivelser. Man etterspør et konvensjonelt psykologisk-realistisk figurkonsept, der skuespillerne peker på en virkelighet utenfor teateret som de fleste kjenner til.

I noen få anmeldelser kritiseres dramatikeren selv for et problematisk menneskesyn, der Fosse beskyldes for å blottstille menneskelig provinsialisme og utilstrekkelighet i sine stykker. Fosses mennesker mangler artikulasjon, bevissthet og dannelsje. De mangler sosiale antenner, klarer ikke å artikulere seg, å meddele seg. I Fosses dramatikk ser vi «språkløse mennesker [...] på utstilling» (Kölner-Stadt-Anzeiger, 20.09.2000). Er dramatikeren ute etter å latterliggjøre figurene sine? Anmelderen i *Berliner Kurier* er tydelig provosert når han tolker *Namnet* som et forsøk på å «sverte mennesker som har felt gjennom i vårt nådeløse konkurrancesamfunn» (04.10.2000).

Resipientenes strukturelle implikasjon

Hans-Thies Lehmann hevder at det dramatiske teaterets paradigme har mistet sin fornyende kraft i dag. Han argumenterer for at samtidsteaterets politiske potensial ligger i formspråket, når teateret lykkes med å forstyrre den passive mottakerrolen. Lehmann ser teaterets engasjerende styrke nettopp i tilskuerens strukturelle implikasjon (Lehmann 2001: 14), der interaksjonen med publikumet og selve resepsjons- og persepsjonsprosessen står i sentrum for oppmerksomheten.

Drude von der Fehr fremhever tilskuerens/leserens strukturelle implikasjon i møte med Fosses dramatikk. Hun har omtalt «Dødsvariasjonar» som et «postantropologisk drama», der identitet ikke (re-)presenteres på scenen, men der den først oppstår «i kraft av den enkelte leser s eller tilskuers rekonstruksjon og ordnende aktivitet i forhold til dramaets mylder av inkonsistente utsagn.» (Fehr 2002:36).

Resepsjonen av Jon Fosses tidlige stykker har vist at samtidsteateret stadig må hevde seg mot det dramatiske paradigmets estetiske og dramaturgiske basiskonsepter som fortsatt styrer fantasi-, tanke- og følelsesmønstre i teaterkritikken.

I korpuset jeg har undersøkt ble dramatikkens erkennelsesverdi som regel knyttet til et plot, enhet i tid, en teleologisk dramatisk struktur, et handlingsforløp, karakterutvikling og en god og gripende historie med samfunnskritisk relevans. Dramaets struktur lever vide i anmeldernes ønske om å få presentert en helhetlig, forståelig og relevant fortelling. Mange innvendinger rettet seg mot det faktum at Fosses dramatikk verken konstruerer erkjennende eller intensionale karakterer. Svært ofte etterlyste anmelderne en «forståelig fabel, meningssammenheng, kulturell selvbekrefteelse og medrivende teaterfølelser» (Lehmann 2005: 16–17). Fosses udramatiske dramaer ble kritisert for å vise figurskisser og banale språkrudimenter istedenfor å gjenskape gjennkjennelig realitet som setter problemer under debatt. Kritikernes forsøk på å forstå og tyde figurkissene og trekke en forbindelseslinje til samtiden – enten de ga uttrykk for å lykkes eller mislykkes – var det mest fremtredende fellestrekki i anmeldelsene av Jon Fosses tidlige dramatikk i Tyskland. Innholdsrelaterte vurderinger dominerte, og tekstdteatraliteten ble marginalisert i anstrengelsene for å tilskrive stykkene et budskap. Tydeligvis utfordret Fosse denne «konvensjonelle» og «bekvemme» tilskuerholdningen (Wirth 1987: 84).

Det viste seg at teater tenkes som et sekundært produkt, avhengig av en forutgående virkelighet. På den måten blir kritikernes blikk lett bort fra teksturen, strukturen, teaterets egen estetiske virkelighet.²⁰ Mange nye teaterformer søker å utfordre resipienten til å gestalte sin teateropplevelse i den forstand at hun eller han ikke får presentert noe helhetlig, ingen fortelling, ingen karakterer, ingen forklaringer, ikke noe plot. Erika Fischer-Lichte har fremhevret samtidsteaterets fokus på kroppen og/eller språket som fundamentale menneskelige vilkår nettopp ved at man markerer enkelte av teaterspråkets elementer i sin særegne materialitet (jfr. Fischer-Lichte 1999: 435) og frigjør seg fra teaterets «språklig-logiske identitetstvang» (Lehmann). En mulig intensjon ved mange stykkers åpenhet og tilsynelatende uavsluttethet er, skriver Fischer-Lichte, å forskyve oppmerksomheten mot prosessualitet og sansning/persepsjon i seg selv.

Fosses dramatikk arbeider med språkrytmen og «utsetter» resipienten for langsomhet, dveling, repetisjon, banalitet, stillhet – en fokusforskyvning fra referensialitet til språket som estetisk materiale. Den tragiske tematikken oppstår ikke bare i motivene, men av selve formen, der språkets rytmikk og nærvær kan resultere i en annen form for forståelse, og samtidig fremkalte en nærmest takttil teatererfaring hos leseren eller tilskueren.²¹ Det vil derfor være en forenkling å redusere persepsjonen av oppsetningenes materialitet til å hengi seg til fremstillingens sanselighet. Persepsjon må i denne sammenheng snarere betraktes som en prosess, der «sansning, affektive virkninger og mentale prosesser inngår en produktiv forbindelse med hverandre» (Schouten 2005: 196). På den måten kan en avbrytelsens estetikk føre til at publikums medansvar for å skape «teaterøyeblikket» synliggjøres, samtidig som resipientenes strukturelle implikasjon skaper en ramme der den enkelte har muligheten til å erfare hvor skiften de forutsetningene for egne vurderinger kan være.

LITTERATUR

- Bayerdörfer, Hans-Peter 2005. Drama/Dramentheorie. I Erika Fischer-Lichte et al. (red.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: 72–80.
- Bordemann, Suzanne 2008. «Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert. Einige lieben sie, andere hassen sie.» Jon Fosses frühe Dramen und TRAUM IM HERBST in norwegischen und deutschsprachigen Rezensionen, Autorenporträts, Interviews und Meldungen. Avhandlingen utgis som monografi på PETER LANG, 2012.
- Dvergsdal, Alvhild 1998. Å skrive for scenen: Å skrive om scenen. Jon Fosses sceneskript i hans tre tidligste drama. I *Nordica Bergensia* (17): 38–56.
- Fehr, Drude von der 2002. Det postantropologiske drama. I *Norsk dramatisk årbok*: 32–37.
- Fehr, Drude von der 2004. Dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov. I Drude von der Fehr et al. (red.): *Tendenser i moderne norsk dramatikk*. Oslo: 314–330.
- Fischer-Lichte, Erika 1999. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. (2. oppl.). Tübingen og Basel.
- Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Christel Weiler (red.) 1999: Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Berlin: Theater der Zeit 1999 [Recherchen 2].
- Fischer-Lichte, Erika 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main.
- Fischer-Lichte, Erika et al. 2005 (red.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar.
- Grøndahl, Carl Henrik 1996. *Avmaktens dramatikk: Bergensprosjektet på Den Nationale Scene 1986–1996*. Oslo.
- Heith, Anne 1997. Fenomenet Jon Fosse. I *Norsk dramatisk årbok*: 35–45.
- Irmer, Thomas (red.) 2005. *Luk Perceval: Theater und Ritual: Texte und Gespräche von und mit Luk Perceval, Katrin Brack, Hans van Dam, Els Dottermans, Thomas Thieme, Frank Baumbauer, Thomas Ostermeier, Marius von Mayenburg, Mark Van Denesse und Thomas Irmer*. Berlin.
- Jelinek, Elfriede 1994. «Das Deutsche scheut das Triviale». Elfriede Jelinek im Gespräch mit Kathrin Tiedemann. I *Theater der Zeit* (11–12): 35–39.
- Johnsen, Kai 2005. Mystikk og fravær hos Fosse. I *Norsk Shakespeare- og Teatertidsskrift* (3–4): 30–33.
- Lehmann, Hans-Thies 1999. Die Gegenwart des Theaters. I Erika Fischer-Lichte et al. (red.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: 13–26. [Theater der Zeit, Recherchen 2].
- Lehmann, Hans-Thies 2001. Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann. I *Theater der Zeit* (10): 10–14.
- Lehmann, Hans-Thies 2005 [1999]. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main.
- Lehmann, Niels 2005. Ambiguitetsæstetik: Om autentisitetslængsel og artificialitetsbevidsthed hos Jon Fosse og Lars von Trier. I *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske studier* (4): 67–86. [Dogmer og Dramaturgi].
- Lessing, Gotthold Ephraim 1958. *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart.
- Mann, Thomas 2002. *Trolldomsfjellet*. Oslo. Oversatt av Per Qvale.
- Ostermeier, Thomas 1999. Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. I *Theater der Zeit* (7–8): 1–15.
- Schouten, Sabine 2005. Materialität. I Erika Fischer-Lichte et al. (red.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: 194–196.
- Seiness, Cecilie N. 2008: *Jon Fosse. Poet på Guds jord*. Oslo.
- Seiness, Cecilie N. 2003. Fosse-hysteri i Tyskland. I *Dag og Tid*, 22.11.2003: 28–29 [vedlegg nr 47: Jon Fosse]. [Samtale med Nils Tabert fra Rowohlt Theaterverlag].
- Weiler, Christel 2005. Postdramatisches Theater. I Erika Fischer-Lichte et al. (red.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: 245–248.
- Wirth, Andrzej 1987. Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien. I *Gießener Universitätsblätter* (2): 83–91.
- Wærp, Lisbeth P. 2002. Forsvinnings og fastholdelse: Jon Fosses *Ein sommars dag* – en dramaestetisk lesning. I *Edda* (1): 86–97.
- Zern, Leif 2005. *Det lysande mørket: Om Jon Fosses dramatikk*. Oslo.
- Aarseth, Asbjørn 1998. Har vi en norsk samtidsdramatikk? eller Den korte Ibsens lange skygge. *Nordica Bergensia* (17): 73–92.
- Siterete anmeldelser (sitatene er oversatt av meg):
- TIDSSKRIFTSARTIKLER**
- Irmer, Thomas 2001. Berlin. Ein Traum, sonst Schaum. [...]. *Theater der Zeit* (12): 44–45.
- Grund, Stefan 2001. Hamburg: Der Schrei des Elefanten von Farid Nagim, Das Kind von Jon Fosse, Lilliom von Ferenc Molnár am Thalia. *Theater der Zeit* (2): 46–47.
- Hammerstein Dorothee 2000. Der Meister des Unheimlichen: Über den norwegischen Autor Jon Fosse, der auch Stücke schreibt. *Theater heute* (1): 58–61.
- Kahle, Ulrike 2001. Einsam zweisam. *Theater heute* (2): 52–53.
- Lennartz, Krut 2001. Fosse-Fieber. *Die Deutsche Bühne* (3): 31–35.
- Wille, Franz 3/2000. Auf die Plätze, Fertig, HALT! *Theater heute* (3): 6–13.
- Wille, Franz 10/2000. Am Kapitalismus leiden heißt lustiger leiden. *Theater heute* (10): 9–13.
- Wille, Franz 2002. Mord aus dem Augenwinkel. *Theater heute* (1): 14–17.
- Düsseldorfer Schauspielhaus 2000.** Programhefte 65. Der Name von Jon Fosse. Oversettelser ved H. Schmidt-Henkel. 32 sider.
- Ostermeier, Thomas 2000. Diese Mutlosigkeit und Lethargie ist ein gesamteuropäisches Problem. Lastet ned 28.04.2004 fra http://kultur.orf.at//000731-3935/3937txt_story.html
- AVISARTIKLER:**
- Berliner Kurier*, 04.10.2000. Hölzern, lieblos.
- Berliner Morgenpost*, 04.10.2000. Peter Hans Göpfert: Familie im Kühlschrank. Alle reden aneinander vorbei.
- Der Tagesspiegel*, 18.12.2000. Hartmut Krug: Tote Seelen: Das Hamburger Thalia Theater bringt Jon Fosses Das Kind heraus. Kommt es auch ans Licht der Welt?

- Die Welt*, 18.12.2000. Matthias Heine: Wozu Strickzeug in einer Welt ohne Pullover? Es führt ein Blick ins Nirgendwo [...].
- Die Welt*, 31.03.2004: Der Traum vom Schweigen: Das Thalia-Quartett der Kult-Regisseure über Theater in den Zeiten der Bilderfluten und Ungewissheiten.
- Die Zeit*, 10.08.2000. Peter Kümmel: Letzte Bastionen gegen das Nichts. Salzburg I: Die Verschweigekunst des Dramatikers Jon Fosse.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.08.2000. Gerhard Stadelmaier: Ja, ja. -So, so.- Mh, mh. Sprachloses Unglück in Salzburg.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.10.2001. Eva Menasse: Mach mir den Friedhof. Wenn der Charakter ausfranzt [...].
- Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.11.2004. «Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde». Elfriede Jelinek i samtal med Hubert Spiegel og Rose-Maria Gropp.
- Frankfurter Rundschau*, 19.12.2000. Frauke Hartmann: Es könnte wirklich gut gehen: Tut es aber nicht [...].
- Frankfurter Rundschau*, 20.10.2001. Stephan Hilpold: Das Raumen der Runen. Maßmöbel mit lockeren Schrauben: Jon Fosses Traum im Herbst in Berlin und Wien.
- Kölner Stadt-Anzeiger*, 20.09.2000. Dieter Sparrer: Menschen im Eis.
- Neue Zürcher Zeitung*, 26.09.2000. Alexandra M. Kedves: Vor der Premiere: Partitur des Schweigens.
- Neue Zürcher Zeitung*, 18.07.2005: «Ich mache Theater, um zu entgleisen»: Der französische Regisseur Claude Régy im Gespräch.
- Rheinisches Ärzteblatt*, 11/2000. Jürgen Brenn: Ja...jaah...! [Kulturspiegel]
- Rheinische Post, 11.09.2000. Christine Zacharias: Zerstörung auf zarte Weise.
- Süddeutsche Zeitung*, 29.09.2000. Christine Dössel: Aus dem Leben der Phlegmatiker: Männer müssen schlafen [...].
- Süddeutsche Zeitung*, 21.12.2000. Bernd C. Sucher: Die Jasager und die Neinsager: Geschwätzige Leere [...].
- taz*, 11.08.2000. Christiane Kühl: Papierboote auf hoher See.
- Süddeutsche Zeitung*, 30.10.2003. Bernd C. Sucher: Jenseits der Verweigerung.
- Westdeutsche Zeitung*, 18.09.2000. AW: Der Name oder Zimmer mit Aussicht.
- Westfälische Rundschau*, 20.09.2000. Michael-Georg Müller: Dieser unheimliche Alltag.
- Westfälischer Anzeiger*, 19.09.2000. Michael-Georg Müller: Quälende Monotonie (nesten identisk med *Westfälische Rundschau*, 20.09.00).

NOTER

- Artikkelen bygger på deler av doktoravhandlingen min, der jeg har undersøkt og sammenlignet den norske og den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatikk (NTNU 2008). Boken utgis som monografi i serien Osloer Beiträge zur Germanistik, PETER LANG, 2012.
- Siden denne resepsjonsanalysen ikke fokuserer på de enkelte artiklene kvalitet, men på fremtredende vurderingskriterier og forventningsmønstre i resepsjonen som helhet innenfor et visst tidsrom, velger jeg å ikke kategorisere materialet etter utgivelsesmedium, men etter fellestrek i den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses dramatikk i

årene 2000 og 2001. Jeg har valgt å ikke diskutere vurderingene i tidsskrift og aviser hver for seg, fordi verken forventningene eller vurderingskriteriene er grunnleggende forskjellige, snarere tvert imot. Det er ikke holdninger og vurderinger som skjelner tidsskriftskritikken fra artiklene i dagsavisene. Forskjellen ligger hovedsakelig i argumentasjonens utførighet, siden tidsskriftsartiklene gir mer plass til drøfting.

- Leif Zern skriver i denne sammenhengen om Fosse: „Han er ikke berre kompromisslaus, han er også ei utfordring mot ei lang rekke av dei svøngjengaraktige teaterrutinane: alt dette som blir teke for gitt i gråsona mellom publikumsgunsten og krava om fornying.» (Zern 2005: 12).
- Fra et teatervitenskapelig perspektiv er teaterteksten kun ett av mange aspekter som konstituerer den estetiske hendelsen. Utgangspunktet for å etablere faget teatervitenskap var nettopp kravet om å fokusere på scenekunstverket, og ikke på den litterære teksten (jfr. Fischer-Lichte 2005: 351).
- Korpuset viser nettopp at den aristoteliske favoriseringen av dramateksten framfor dens oppsetning – «opsis» – ligger til grunn for en stadig levende normativ holdning som anser teater for å være en sekundær omsetning av et primært litterært substrat (jfr. for eksempel Bayerdörfer 2005: 74).
- Karen Jürs-Munby, oversetteren av Hans-Thies Lehmanns «Postdramatic theatre» til engelsk (Routledge 2006), skriver noe lignende i forordet: «[...] the notion of postdramatic theatre and its valorization of the performance dimension does not imply that texts written for the theatre are no longer relevant or cannot be considered in this context. Yet, in new writing for the theatre, too, ‘turn to performace’ can be observed.» (side 6).
- Kai Johnsen har kalt Jon Fosses dramatikk for en produktiv beskjeftegelse med europeisk teatertradisjon og «en veldig personlig syntese» av historiske strømninger innenfor teateret (jfr. Grøndahl 1996: 52 og Johnsen 2005:52).
- Ofte siteres Fosse selv der han beskriver sin dramatikk som «god», «gammeldags» og «minimalistisk». Tilbake til «grunnelementene, til basisen». (jfr. *Spiegel extra*, 8/2000; *taz*, 11.08.2000; *Die Welt*, 05.08.2000; *Berliner Morgenpost*, 20.11.2000; *tip* 17/2000; *Hammerstein* 2000).
- I tillegg til avhandlingen min finnes det to tyskspråklige avhandlinger om Jon Fosse, den første kom ut før, den andre etter min: Ina Voigt: «Pause: über das Schweigen bei Samuel Beckett und Jon Fosse». Universität Duisburg, Essen 2006 og Ines Gallring: «Balanceakt am Fjord: ästhetische Tradition, Variation und Innovation in Jon Fosses Dramen». Peter Lang 2010 (2008).
- Jeg baserer meg på Hans-Thies Lehmanns kategorisering av det dramatiske paradigme, i motsetning til postdramatiske teaterformer (Lehmann 2005 [1999], engelsk 2006).
- Begrepet «figur» refererer til teksten, men i teateret (og i teaterresepsjonen) kan figuren vanskelig ses adskilt fra «personen» på scenen – skapt av regissøren og skuespilleren. Min bruk av begrepet «figur» omfatter både personene og karakterene.
- Ikke bare veteraner som 88 år gamle Régy er seg dette bevisst. Også yngre regissører som har satt opp Fosse verdsetter den durative tidsestetikken. Falk Richter, som satt opp Fosses *Natta syng sine songar* i Zürich høsten 2000,

- har for eksempel uttalt: «Mine tilskuere må holde ut lang-somheten» (jfr. *Neue Zürcher Zeitung*, 26.09.2000).
- 13 Hans-Thies Lehmann stiller en liknende diagnose, når han spør seg om «et permanent bombardement med bilder og tegn, koblet med et stadig voksende gap mellom persepsjon [Wahrnehmung] og sanselig-real kroppskontakt, med tiden fører til at organene registerer stadig mer overflatisk» (Lehmann 2005: 152).
- 14 Jelinek beskriver den tyske resepsjonshorisontens sneverhet slik:
- «Jeg skriver i tradisjonen fra Wiener Gruppe. Fra den tidlige Wittgenstein over Karl Kraus til Wiener Gruppe er litteraturen veldig språkfokusert. Den jobber egentlig mindre med innhold enn med lydlighet, med språkets klang. Og dette kan ikke oversettes. Mange tyskere forstår heller ikke min form for humor, de synes ikke det er morsomt. Jeg har en følelse av at jeg kastes ut i et fullstendig tomt resepsjonsfelt, i en resepsjonsorken, spesielt i Tyskland» (Jelinek i FAZ, 08.11.2004).
- 15 Se også Dvergsdal 1998: «Et meditativt forhold mellom leser/tilhører og tekst oppstår, en form for kontemplasjon over språklige konstruksjoner [...]» (45).
- 16 I en tyskspråklig resepsjonskontekst faller spenningen mellom Fosses artifisielle nynorsk og talespråket bort.
- 17 Niels Lehmann diagnostiserer en ambiguitet i Fosses dramatikk «der opstår i mellemrummet mellom autenticitetslængsel og artificialitetsbevidsthed» (84). Niels Lehmann mener at gjentakelsesteknikken tvinger «recipienten til at oscillere mellom de to dimensioner, mellom indlevelse og distance, mellom oppfattelsen av figurerne som autentiske medmennesker og som elementer i en artificiel konstruktion» (Niels Lehmann 2005: 70).
- 18 Regissøren Jürgen Gosch tolker ikke: «Ich käme nie darauf zu sagen, ich interpretiere etwas. Das finde ich gewalttätig.»
- 19 Drude von der Fehr har diagnostisert en trend mot dramaet uten karakterer og uten erkjennelsesbehov, der samtidsteateret bryter med «den klassisk[e] epistemologien og med det klassiske dramaets erkjennelsesbehov» (Fehr 2004: 314).
- 20 Luk Perceval, regissøren bak den feirede oppsetningen av *Draum om hausten* i München, beskriver teateret som et autonomt rom med sin egen virkelighet, hvor man nettopp har muligheten til å koncentrere seg om de viktigste spørsmål i livet, fjernet fra hverdagsstøyen (jfr. Irmer 2005).
- 21 Bernd C. Sucher skriver om Claude Régy oppsetning av Fosses «Dødsvariasjoner» i Paris: «Claude Régy har bevist at hans vei – hvor han ikke tester ut Fosse-stykkenes forankring i verden, men derimot celebrerer dem som kammermusikk, er den rette» (SZ, 30.10.2003).