

Jenný Gísladóttir

En komparativ analyse av Jon Fosses stykke *Nokon kjem til å komme* og det absurde teateret i et postdramatisk perspektiv

Teoretisk beacheloroppgave

Bacheloroppgave i Drama og teater

Veileder: Elena Pérez

Mai 2021

Jenný Gísladóttir

En komparativ analyse av Jon Fosses stykke *Nokon kjem til å komme* og det absurde teateret i et postdramatisk perspektiv

Teoretisk becheloroppgave

Bacheloroppgave i Drama og teater
Veileder: Elena Pérez
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne bacheloroppgaven søker å komme nærmere en forståelse av spørsmål som: *Hva er det absurde teateret? Hva er det som gjør at Jon Fosses dramatik minner om den absurde? Og hva sier sammenhengen mellom disse om utviklingen av det postdramatiske teateret?*

Gjennom en analyse av Jon fosses stykke *Nokon kjem til å komme* (1996), og en sammenligning med det absurde teateret, er målet å kunne forstå noe om utviklingen av det postdramatiske teateret.

This bachelor thesis seeks to get closer to an understanding of questions such as: *What is the absurd theater? What are the similarities between Jon Fosse's drama and the theatre of the absurd? And what does the connection between these say about the development of the post-dramatic theater?* Through an analysis of Jon Fosse's play *Nokon kjem til komme* (1996), and a comparison with the absurd theater, the goal is to be able to understand something about the development of the post-dramatic theater.

Innhold

Innledning	3
Formål	3
Oppgavens struktur	4
Begrepsavklaring	4
Teori	5
Postdramatisk teater	5
Absurd teater	5
Om det absurde teaterets filosofi.	5
Om det absurde teaters historiske plassering.	6
Om det absurde teaters form og innhold	8
<i>Tilstand/handling</i>	8
<i>Tid og sted</i>	9
<i>Karakterer</i>	9
<i>Tekst</i>	9
Jon Fosse	10
Metodedel	11
Analyse av <i>Nokon kjem til å komme</i>	12
<i>Tilstand/Handling</i>	13
<i>Tid og sted</i>	14
<i>Karakterer</i>	14
<i>Tekst</i>	15
Komparativ analyse.	16
<i>Tilstand/Handling</i>	16
<i>Tid og sted</i>	17
<i>Karakterer</i>	17
<i>Tekst</i>	18
Sammenhengen mellom Jon Fosses dramatikk og det absurde teateret	19
Drøfting rundt problemstillingens siste del	19
Konklusjon	21
Litteraturliste	23

Innledning

Min interesse for det absurde teateret oppsto da jeg for første gang så et stykke av Samuel Beckett på Det Norske Teateret i 2017. Forestillingen var en sammensetning av tre av Becketts kortere sceniske tekster og bar tittelen *Røff* (2017). Siden da har jeg ikke forstått hva det var jeg så på scenen den kvelden, men det var noe utrolig forlokkende og befriende i den uvitenheten. Jeg satt ikke igjen med tanken om at jeg skulle ha skjönt mer eller at jeg så gjerne ville forstå. I stedet satt jeg igjen med en fredelig følelse av at det ikke ga mening, og deretter en beroligende tanke om at alt ikke trenger å gi mening. Mitt første møte med Jon Fosses dramatik var da jeg så oppsetningen av *Barnet* (1997) på Nationaltheatret i 2017. Jeg gikk ut av salen med samme følelsen som etter Becketts forestilling. Det var noe befriende og beroligende i å vite at ikke alt teater trenger å komme fram til noe. Det er mulig å bare beskrive tilstander og følelser, og fokusere på mellommenneskelige samtaler.

Spørsmål som har preget denne prosessen er alt fra *hva er det absurde teateret? Hva er det som gjør at Jon Fosses stykker minner om det absurde teateret? Og hva er postdramatiske teater?* Jeg ønsker å få en bredere forståelse av hva som kjennetegner Jon Fosses dramatik og hva det absurde teateret er, samt øke min egen forståelse av hva det enorme begrepet postdramatisk teater innebærer, noe som i seg selv muligens tar et helt liv å forstå.

I denne oppgaven skal jeg undersøke om man kan se på Jon Fosses stykke *Nokon kjem til å komme* (1996) i lys av det absurde teateret, for så å drøfte sammenhengen med det postdramatiske teateret. Min problemstilling er derfor: Hva er det i Jon Fosses stykker som kan sies å være direkte inspirert av det absurde teateret på 50- og 60- tallet, og hva sier det om utviklingen av det postdramatiske teateret?

Formål

Formålet med oppgaven er å belyse skillet eller sammenhengen mellom absurd teater og postdramatisk teater. Jeg er av den oppfatning at absurd teater ofte blir misforstått, og at mye av det postdramatiske teateret blir feilaktig beskrevet som absurd. Noe av det postdramatiske teater kan man argumentere for at tar inspirasjon, enten bevisst eller ubevisst, fra det absurde teateret. Men det er ikke tilfellet for alt postdramatiske teater.

Jon Fosse er en dramatiker det er vanskelig å plassere i en tradisjon. Det er heller ikke målet mitt. Som Janek Szatkowski påpeker, er det å utøve vold mot verket å prøve å plassere det i

en tradisjon (Szatkowski, 1989, s. 16). Likevel lærer man mye om både verket og formen ved å sammenligne eller forsøke å plassere det. Jeg ønsker ikke å ende opp med et svar på hvorvidt Jon Fosse kan kalles absurdist. Jeg er mer nysgjerrig på hva det absurde teateret og Fosses dramatik er i og for seg, og hva det sier om det postdramatiske paradigmet utvikling. Med forståelsen av det absurde teateret og sammenhengen med Fosses dramatik håper jeg å kunne komme nærmere en forståelse av det postdramatiske teateret. Jeg ser på det postdramatiske teateret som en smeltedigel av alt det foregående teateret, hvor tidligere former er inspirasjonen, enten det er rituelt teater, likt det Artaud var interessert i, eller om det er Brechts politiske teater. Man har en hel verktøykasse av former, virkemidler og uttrykk man kan lappe sammen til noe nytt, noe postdramatisk.

Oppgavens struktur

Oppgavens hoveddel begynner med en teoretisk oppklaring i hva det absurde teater er, hva som kjennetegner det og om dets plass i sin samtid. Deretter vil jeg gjøre en kort presentasjon av Jon Fosses dramatik, før jeg går over på en tekstlig analyse av stykket *Nokon kjem til å komme* (1996). Deretter vil jeg gjøre en komparativ analyse av stykket i forhold til den absurde tradisjonen, fulgt av den reflekterende delen av oppgaven hvor hovedpoenget er å drøfte problemstillingen. Avslutningsvis vil jeg forsøke å gjøre meg noen oppsummerende tanker rundt hva jeg har funnet ut.

Begrepsavklaring

I denne oppgaven kommer jeg til å anvende begrepet «Det absurde teater» eller «absurd teater» om den tradisjonen i teateret som oppsto på 50-tallet, som kort kan beskrives som teater hvor livets tilsynelatende meningsløshet drøftes gjennom tomme ord og dialoger samt en flat spenningskurve. Begrepet er oversatt fra teaterteoretikeren Martin Esslins begrep «the theatre of the absurd» som han presenterer i sin bok *The theatre of the absurd* for første gang i 1961.

Jeg kommer til å bruke begrepene postdramatisk teater og dramatisk teater som begreper for å drøfte forskjellen mellom det foregående og det nåtidige teateret. Eller som Lehman sier, det gamle og det nye teateret. Med postdramatisk teater skal man i denne oppgaven lese det som det paradigmet Hans Thies-Lehmann presenterte i sin bok med samme navn i 1999. Med dramatisk teater skal man i denne oppgaven lese det som teater i det dramatiske paradigmet,

hvor fokuset er den dramatiske teksten, og hvor stykkene er utpreget realistiske og en speiling av virkeligheten. Denne oppgaven skrives i lys av det postdramatiske paradigmet, og bør leses deretter.

Ellers bruker jeg stykkets opprinnelige tittel: *Nokon kjem til å komme*, i stedet for stykkets nye tittel fra 2018: *Nokon kjem til å kome* (Fosse, 2018, s. 6)

Teori

Videre følger en teoretisk oppklaring av hva det postdramatiske teateret og det absurde teateret er. Samt en beskrivelse av Jon Fosse som dramatiker.

Postdramatisk teater

I 1999 skrev Hans Thies- Lehmann boken *Postdramatische Theater*. Boken kan sies å markere et skille i teaterhistorien: Skillet mellom det dramatiske og det postdramatiske paradigmet. Som ordet postdramatisk tilsier, er man kommet inn i et paradigme hvor teater er bundet til å operere forbi dramaet. Altså «etter» dramatisk (Lehmann, 2006, s. 27). Man snakker om en de-hierarkisering av teaterets virkemidler, hvor teksten ikke lenger er regjerende. I det dramatiske paradigmet var normen at alle former anvendte seg av teksten og lot seg kontrollere av logikk. Selv det modernistiske teateret på 1900-tallet sies å operere under det dramatiske paradigmet, fordi de jobbet aktivt mot det dramatiske paradigmet, men alltid som en bevisst kommentar til det (Lehmann, 2006, s. 27). Postdramatisk teater er altså teater påvirket av tidligere former og lever som en videreføring av dem, et forsøk på å sette nye svar etter spørsmålene de før dem har prøvd å svare på. (Lehmann, 2006, s. 27) Poenget er at man skal forstå teater på en annen måte, og redefinere skillet mellom teater og drama.

Absurd teater

Videre vil jeg presentere Hva det absurde teateret er gjennom å se på dets filosofi, historiske plassering, form og innhold.

Om det absurde teaterets filosofi.

Det absurde teateret skiller seg fra andre former fordi det ofte blir beskrevet eller definert ut fra tematikken, til forskjell fra andre former der andre deler, som spillestil eller visuelle virkemidler, vektlegges. (Helland, Wærp, 2015, s.41).

Eksistensialisten og forfatteren Albert Camues siteres ofte når det absurdes tematikk skal beskrives. Han uttrykte at man kan føle seg hjemme i en verden man kan forklare, men når verden blir uforklarlig føler man seg fremmed og isolert. (Helland, Wærp, 2015, s. 41). Det eksistensialistiske synet på menneskene og tilværelsen, kan sies å ha sitt opphav i de to verdenskrigenes grusomheter. Holocaust var rasjonalismens endepunkt, all logikk var meningsløs. Mennesket kunne ikke lenger sette sin lit til hverken, Gud, vitenskapen eller andre mennesker. (Aaslestad, 2003, s. 66). Etter at Nietzsche så kjent uttrykte at Gud var død, har en leting etter noe å fylle dette tomrommet med ført til nye tanker om menneskets eksistens, noe som tydelig kommuniseres i det absurde teateret (Esslin, 1968, s. 389)

Verden hadde mistet sin mening. Man mente at man ikke lenger kunne godta eller spille teater som bygget på standarder og problemstillinger som hadde mistet sin betydning.

Kjøkkenrealismen er ikke interessant for et menneske som har opplevd krig og grusomhet. Et stykke som i stedet tar for seg de eksistensielle spørsmålene, iscenesetter den absurde tilværelsen og gjenspeiler frykten, håpløsheten og meningsløsheten, vil være både interessant og forståelig for den nye publikummen. (Esslin, 1969, s. 390) Dette koker ned til det faktum at det absurde teateret prøver å beskrive et sannere bilde av virkeligheten og da mer spesifikt virkeligheten opplevd av et enkelt individ: Forfatteren. (Esslin, 1968, 394)

Adorno berømmet Beckett for å ikke gjøre det absurde til en eksistensiell situasjon som vises på scenen (Aaslestad, 2003, s. 67) Dette understreker det som ses på som det absurde teaterets mål: Å ikke portrettere menneskets håpløse og absurde eksistens på scenen, men heller gi uttrykk for eksistensens absurditet gjennom absurde og tomme samtaler. Altså blir det ikke en etterligning eller en speiling, men en tolkning av menneskets eksistens. Intensjonen var å gjøre mennesket oppmerksom på den mystiske og dyrebare prekære plassen vi har i universet. Forskjellen ligger hovedsakelig i at det antikke teateret, for eksempel, opererte innenfor et univers hvor Gud sto sentralt, mens det absurde teateret ikke arbeider innenfor noe spesielt univers. Derfor prøver det absurde teateret ikke å forklare forholdet mellom menneske og gud gjennom en forståelse av universet: Men heller forklare det gjennom menneskets oppfatning, nærmere bestemt dramatikerens (Esslin, 1968, s 392).

Om det absurde teaters historiske plassering.

Martin Esslin forteller i innledningen til sin bok om en misforståelse av begrepet «The theatre of the absurd». Misforståelsen ligger i definisjonen, hvor Esslin mente at mange brukte begrepet uten å egentlig å ha lest boken. Absurd teater er ikke en politisk retning, eller en

form. Begrepet beskriver heller en tendens eller tradisjon tilfeldige kunstnere begynte å skrive i rundt 1950- tallet. Her legges det vekt på tilfeldige. (Esslin, 1968, s. 10) Hovedgrunnen til begrepets opphav er å lage et begrepsapparat så det er mulig å faglig diskutere denne nye tendensen. Begrepets opphav er viktig å merke seg for å forstå mangfoldet av uttrykk begrepet rommer. Men også forstå dets plass i historien og hvorfor det differerer fra modernismens mange ismer på forskjellige måter.

Det absurde teateret er en del av det Lehmann kaller den tredje fasen av den postdramatiske diskursen, neo-avantgarden. (Lehmann, 2006, s. 48) Hvert stadium beskriver en del av teaterhistorien som i siste rekke ender opp i det nye paradigmet, postdramatisk teater. Det første stadiet handler om det rene og det urene drama, som er en kategorisering av teater etter hvorvidt det følger datidens konvensjoner om det dramatiske, eller ikke. Ofte var det stykker med episke brudd som ble sett på som urent, som for eksempel Shakespeares *En midsommernattsdrøm* som helt tydelig har en metafiksjonell (teater i teater) side (Lehmann, 2006, s. 48)

Det andre stadiet omhandler det en ofte kaller den historiske avantgarden eller modernismen. Günter Berghaus definerer modernismen som en term som inkluderer en hel del ismer som alle forsøker å gå imot det dramatiske og påpeker fremmedgjøringen det dramatiske har på publikum. (Berghaus, 2005, s 24) Lehman nevner reteatralisering i denne fasen. Reteatralisering handler om å finne tilbake til hva teater er, altså en omdefinering av begrepet teater. (Lehmann, 2006, s. 49)

Så har man den tredje fasen, som nevnt ovenfor er den fasen det absurde teateret befinner seg. Dette stadiet er preget av etterkrigstiden. (Lehmann, 2006, s. 50) I denne perioden er det mye som skjer både i samfunnet generelt og i teateret. Som tidligere nevnt var det happenings, performance art og gruppeteatrenes tid.

Esslin påpeker det absurde teatrets tendens til å ta inspirasjon fra førdramatiske former som noe formbeskrivende. Teater er noe mer enn språk, det er en forestilling og en erfaring. Esslin nevner fire tradisjoner det absurde teateret tar inspirasjon fra. Den første er «det rene» teateret som beskrives som abstrakte sceniske effekter lignende det man ser på sirkus, hos gjøglere, akrobater eller mimekunstnere. Dette må ikke forveksles med det rene teateret nevnt over, fordi Lehmann og Esslin bruker det samme ordet for å beskrive to forskjellige ting. Den andre er klovning. Den tredje er verbalt nonsens. Og den siste er drømmelitteratur som ofte har et sterkt allegorisk preg, som man ser i Ibsens *Per Gynt* (1867) eller Strindbergs *Ett drömspel*

(1902). (Esslin, 1961, s. 318). Koblingen til former hvor språk ikke er det sentrale i formen, er nok opphavet til beskrivelsen som en antilitterær form. Det absurdes språk forsøker ikke å uttrykke dype nivåer av betydning i sine dialoger. Videre nevner han Commedia del'arte og stumfilm som to andre betydelige inspirasjonskilder hos det absurde teateret, (Esslin, 1968, s. 325).

Om det absurde teaters form og innhold

Tilstand/handling

Det absurde teater er i en handlingsfattig kategori. En begrepsmessig motsetning til ordet å handle, er det å være handlingslammet, det å være fanget i en uforanderlig tilstand. (Helland, Wærp, 2015, s. 57) Man kan kategorisere det absurde teaterets dramaturgi som en tilstands-dramaturgi (Galdsø. et.al., 2015, s.135) At et stykke har en tilstands-dramaturgi betyr at stykkets utvikling ikke er handlingsbestemt, men tilstandsfokusert.

Åpningsreplikken i *Mens vi venter på Godot* av Samuel Beckett oppsummerer i seg selv noe av essensen av det absurde teaterets dramaturgi, «Nothing to be done». Stykkene har ikke en normal lineær handlingsutvikling (Helland, Wærp, 2015, s. 40-42). Eller retttere sagt det skjer en hel del, det er bare det at de tingene som skjer ikke hjelper handlingen videre, eller er med å på bygge opp under et plot eller en historie (Esslin, 1968, s.394). Det tradisjonelle dramatiske verket fremstiller mennesker i handling, men i det absurde teateret handler det om noe mer. Det handler ikke så mye om hva som skal skje videre i stykket, men hva som skjer i stykket. Hva er det stykkets handling representerer? (Esslin, 1968, s. 406) Det absurde teateret prøver ikke å fortelle en historie som har som mål å moralisere eller opplyse publikum. Det prøver heller å kommunisere et mønster av poetiske bilder som vitner om menneskets tilværelse i den absurde verdenen. (Esslin, 1968, s. 393) De absurde stykkene vil heller gjøre tilskuerens opplevelse hel, og gi dem et komplekst inntrykk av en grunnleggende statisk situasjon. Den statiske situasjonen som fremstilles fylles med fysisk spill i tillegg til en fin balanse mellom lidelse og komikk. (Helland, Wærp, 2015, s. 40) Videre er det viktig å påpeke at det ikke er et kjennetegn at det absurde teateret har en sirkulær handlingsform, altså at det begynner som det ender. For selv om det er sånn i mange av de absurde stykkene og at den flate handlingskurven ofte fører til akkurat dette, kan det likevel være en slags akselerasjon i menneskenes situasjon. For eksempel i Ionescos dramaer ender karakterene ofte opp mer

forvirret enn da de startet. Alt dette sier noe om det mangfoldet som det absurde teateret omfatter. (Helland, Wærp, 2015, s. 40)

Tid og sted

Overraskende nok er det absurde teateret en form som holder seg ganske strengt til de klassiske tre enheter i dramaet: Tiden, stedets og handlingens enhet. (Lehmann, 2006, s. 53) At et stykke overholder de tre enheter, betyr at stykket foregår innenfor 24 timer, det foregår på et og samme sted, og det holder seg til en handling (Gladsø. et.al, 2015, s. 46). Alt dette gjør det absurde teateret. Det som gjør at denne typen teater, som også ofte også kalles poetisk, er så tro mot de klassiske konvensjonene, er språkets dominans. Absurdistene søkte å uttrykke en sannhet om verden i et nytt lys, med språket som budbringer. (Lehmann, 2006, s. 53) Siden det absurde teateret omfatter så mange forfattere og uttrykk er det vanskelig å påpeke en gjennomgående tendens når det gjelder sted. Derimot kan en påpeke at situasjonene som presenteres ofte er merkelige og absurde i ordets rette forstand.

Karakterer

Karakterene i det absurde teateret er mye inspirert av klovnen og gjøgleren. Som nevnt over har det absurde teateret sterk tilknytning til de ordløse gjøgler-opptredenene og klovneri. (Esslin, 1968, s. 318) I det absurde teateret blir publikum konfrontert med karakterer hvor deres motiver og handlinger er uforståelige. Det er vanskelig å identifisere seg med dem og de har en fremtoning som kan virke ikke-menneskelig. Jo mindre menneskelige karakterene er jo vanskeligere er det å identifisere seg med dem. Man ser karakterene med et utenforstående blick. Man føler ikke med dem, vi ler av dem og gjennom det ser man hva poenget med forestillingen er: Det å blande komikk og horror. (Esslin, 1968, s. 401) Det handler om erkjennelse. Erkjenne den verdenen vi lever i og den situasjonen vi alle er i.

Tekst

Det absurde teateret bruker tekst som en av flere komponenter i sitt multidimensjonale poetiske bilde, men språket er utvilsomt det absurde teaterets viktigste virkemiddel. For Ionesco var språket en slags hindring for kommunikasjon. Språket lurer oss, vi snakker forbi og over hverandre, og man skjønner ikke hva den andre mener. Derfor er det ofte de hverdagslige nærmest rituelle handlingene som portretteres i det absurde teateret. Formelle samtaler, høflighet og gjentakelser. (Gladsø, et. al. 2015, s. 135) Til tross for det det absurde

teatrets meningsløse og tomme samtaler, er det likevel en slags poetisk følelse over det hele. Siden det absurde teateret ikke tar i bruk de psykologiske elementene i en samtale, og holder seg unna et tydelig plot, tar det poetiske over. (Esslin, 1968, s. 394)

Jon Fosse

«Norsk teaterhistorie er enkel. Først fantes Henrik Ibsen. Så var det ingenting. Nå finnes Jon Fosse.» sies det av en tysk journalist i 2000 (Dagbladet, 18.9.00). Jon Fosse debuterte som dramatiker med enakteren *Og aldri skal vi skiljast* satt opp på Den Nationale Scene i 1994 (Nyhus, 2009, s. 12). Dette var imidlertid ikke det første stykket Fosse skrev. *Nokon kjem til å komme* ble skrevet på bestilling for Det Norske Teatret i 1992/3. Stykket ble ikke satt opp før i 1996 fordi daværende teatersjef ved Det norske Teatret mente det ville ta livet av Fosse som dramatiker om det ble satt opp som hans første stykke (Seiness, 2009, s. 139). Siden debuten har Fosse forundret både publikum og lesere med sin distinkte skrivemåte, både her og i utlandet.

Fosse har en meget gjenkjennelig og tydelig skrivemåte. Hans dramatikklir ofte over i det lyriske, som viser at hans dramatiske forfatterskap preges av det litterære. Det virker som at den dramatiske teksten er en tekstform som passer Fosses karakteristiske, litterære stemme. Teksternes ujevne høyremarg, poetiske rytme og musikalitet gir tekstene en dimensjon andre dramatiske tekster ikke har. Man kan si at Fosses stykker er svært teksttunge, for selv om det ikke ser sånn ut ved første øyekast, kan man argumentere for at fraværet av tekst og underteksten er det som tynger den ned. Dette kan selvfølgelig diskuteres.

Fosses stykker kan sies å skli over i flere litterære former som for eksempel lyrikken og novellen. Denne utviskingen mellom de litterære formene er noe av det som kan ses på som bakgrunnen for Fosses suksess (Wærp, 2001, s. 2) Rytme og maniske, nesten besvergende gjentakelser er noe som kjennetegner Fosses lyriske uttrykk. På grunn av den ujevne høyremargen, og de frie versene, egner stykkene seg like godt som lesedrama. De aller fleste stykkene er utgitt i bokform.

Et annet formgivende trekk ved Fosses dramatikkl er handlingens manglende utvikling. Det er bare det absolutte minimum som er tatt med. Fosse beskriver sine egne drama som «Tilstandens teater» eller tilstandsdrama, hvor det motsatte er handlingsdrama. Som vi finner hos for eksempel Ibsen (Wærp, 2002, s. 2). Situasjonene er ofte svært menneskelige og eksistensielle, og tar ofte for seg familiære og kjærlighetsforhold.

Det absolutte minimum av forklaring gjelder også rammene rundt stykkene og sceneanvisningene. Fosse har tilnærmet ingen sceneanvisninger i manusene sine, annet enn henvisninger til når det er pause og hvordan replikkene sies. Dog har han i likhet med Ibsen en litt lengre sceneanvisning i en del av manusene i starten av hver akt. Men dette gjelder ikke alle manusene. Mangelen på føringer i manuset kan gjøre at hans dramatik er svært fleksibel når det kommer til iscenesettelse, og åpner for stor frihet for tolkning hos regissøren.

Metodedel

Denne bacheloroppgaven foregår på et hermeneutisk plan, som vil si at jeg gjennom tolkning og analyse kommer fram til min konklusjon. Jeg har ikke gjort noen innsamling av data fordi min oppgave har litteratur og tolkning som hovedfokus. Min metode vil være en komparativ analyse av Jon Fosses stykke *Nokon kjem til å komme*, og det jeg har tolket er formgivende for det absurde teateret, som sammen med fortolkning av sekundærlitteratur og egen tenkning, fører til et svar på min problemstilling.

Man kan si at denne oppgaven like gjerne kunne vært en litteraturvitenskaplig oppgave, grunnet mitt valg av case; et skrevet manus og ikke en forestilling. Litteraturvitenskap og teatervitenskap flyter på noen områder over i hverandre, spesielt når det kommer til det tekstlige. Dramasjangeren har den dobbeltheten at den både er litteratur og teater. Men der man i en litteraturvitenskaplig oppgave stopper ved det tekstlige, fortsetter det teatervitenskapelige inn i det visuelle. Dramaet venter på kroppen, talen og de fysiske handlingene (Zern, 2005, s. 12).

Dessuten kan en hevde at det er mer hensiktsmessig å ta for seg en forestilling fremfor et manus når man ser på noe i et postdramatisk lys. Dette fordi den postdramatiske epoken eller paradigmet ligger mye i det visuelle og i den uttalte tekst, ikke i den nedskrevne. I tillegg til at det postdramatiske i seg selv prøver å legge fokuset vekk fra det tekstlige som gjør denne oppgaven noe paradoksal. Likevel kan man på den andre siden hevde at det passer bedre med den absurde formen å se på teksten, grunnet dens teksttyngde. Grunnen til at jeg har valgt et manus og ikke en forestilling, ligger i bacheloroppgavens tidsmessige omfang, og at repertoaret denne våren ikke tilsa at jeg kunne gjøre det. I denne prosessen har jeg måttet foreta en del endringer grunnet korona-pandemien, ettersom min originale oppgave tok for seg en forestilling som dessverre måtte avlyses. Da jeg ikke fant en passende forestilling i det tidsrommet jeg hadde igjen endte jeg opp med å velge å analysere manuset *Nokon kjem til å komme*. Valget falt på dette stykket på bakgrunn av Jon Fosses tilknytning til det absurde. Jeg

vil med dette også påpeke den betydelige differansen mellom den tidligere leverte pensumlisten og prosjektbeskrivelsen, og den endelige oppgaven.

Videre kan man se Martin Esslins *The theatre of the absurd* (1968) og Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (1999, engelsk utgave gitt ut i 2006) som hovedkilder i denne oppgaven da jeg har gjort et dypere dykk i disse to verkene. Videre har jeg gjort et utvalg av artikler og bøker for å bygge under opp min argumentasjon.

Analysens struktur er inspirert av et sett med begreper jeg har funnet at går igjen i både teatervitenskapen og i litteraturvitenskapen når man skal analysere et drama. I boken *Å lese drama, innføring i teori og analyse* (2011) er de dramatiske grunnbegrepene:

Handling/tilstand, Tid og rom, dramatiske personer, dramatiske fremstilling, dramatisk språk. Begrepene er inspirert av Aristoteles 6 komponenter presentert i *om dikterkunsten*. I Boken *Dramaturgi, forestillinger om teater* (2015) kalles begrepene dramaturgiske grunnbegreper. De er: fabel, figur, rom og tid.

Jeg har valgt å blande begrepene og har endt opp med: Tilstand/handling, tid og sted, karakterer og tekst. Valget er gjort på grunnlag av lesning om både de dramaturgiske og de litterære begrepene, samt hvilken relevans det har i denne oppgaven. Derfor blir min analyse en hybrid mellom en litterær og en dramaturgisk analyse grunnet begrepenes opphav.

Analyse av *Nokon kjem til å komme*

HO

Muntert

No er vi snart i huset vårt

HAN

Huset vårt

HO

Eit gammalt vakkert hus

Langt borte frå andre hus

Og fra andre folk

HAN

Du og eg åleine

(Fosse, 2018, s. 9)

Tilstand/Handling

Sånn starter Jon fosses første stykke på 83 sider. I stykket møter vi et par: en eldre mann (Han) og en yngre kvinne (Ho), som nettopp har kjøpt et hus. De har lyst til å være alene i hverandre, men det går ikke lang tid før usikkerheten og angsten rammer paret. Allerede tre sider inn i manus uttrykker Ho en slags skuffelse over stedet. Han på sin side stirrer tomt frem i sine egne tanker når Ho kommer med den kjente replikken «for nokon kjem til å komme». Ho uttrykker en svært gjenkjennelig angst. Det er noe som ikke stemmer, men hun vet ikke hva. Den universelle redselsfølelsen av at noe kommer til å skje, eller at noen kommer til å komme er toneangivende for resten av stykket.

I stykkets andre akt blir den tredje karakteren, Mannen, presentert. Husets tidligere eier. Han slår av en prat med Ho og forteller at hun bare må ta kontakt om det skulle være noe. Altså kommer husets fortid gående inn på tunet. Når Mannen går, begynner Hans sjalusi å boble til overflaten. Han anklager henne for å være interessert i Mannen, og at hun la an på han. Han leter etter ting som ikke er der, Han sier at «Og han må jo ha venta til eg gjekk bak huset» (Fosse, 2018, s. 38) Etter denne hendelsen er angsten gjensidig, de er begge like usikre på hverandre. Etter hvert begynner Ho og Han å bytte plass. Hun tar den trøstende og beroligende rollen Mannen hadde i starten. Hun forsikrer han om at det kommer til å bli bra og at hun er glad i ham. Så er de endelig klare for å gå inn i huset.

I scene tre tar det ikke lange tiden før Mannen banker på. Gjennom hele scenen ulmer det faktum at Mannen står utenfor og vil inn. Vi vet ikke om han faktisk er der eller om det bare er Han som leter etter problemer. Ho prøver å få ham over på andre tanker, de ser på alle tingene som er i huset. Gamle bilder, og gjenstander som vitner om en fortid. Nå er det ikke bare deres egen fortid de vil komme seg unna, de har også Mannens fortid. Det er for mye som minner dem om de forrige som bodde der. De får ikke det blanke arket de hadde håpet på. Fortiden er i veien.

Om man skal plassere stykket i det en kaller Aarhus-modellen for de fire dramaturgiske modellene som først blir presentert i *Dramaturgisk analyse, en antologi 1* 1989, og presentert i en utvidet utgave i boken *Dramaturgi* (2015), møter man på en del hindringer. På en måte passer stykket inn i den dramatiske formen (også kalt aristoteliske dramaturgi) av den grunn at det oppfyller tiden, stedets og handlingens enhet. Det er riktignok ikke et krav for den dramatiske formen i Aarhus-modellen, men likevel hører den dramatiske formen til. På alle

andre punkter passer den ikke inn. Man kan plassere stykket inn i den episke formen av den grunn at man kan se på hver av scenen i stykket som poetiske bilder som like godt kunne stått for seg selv, men igjen er dette så å si det eneste punktet som passer. Jon Fosse beskriver sin egen dramatik som «tilstands-teater» (Wærp, 2002, s. 2). Tilstands-drama er drama hvor en tilstand er i fokus, det er ingen utvikling i handlingen. Spenningskurven kan sies å erstattes med nysgjerrigheten og undringen over hvem karakterene er, hva de gjør og om vi får vite det til slutt. Hver lille pause og usagte ord drar oss videre i håp om å få svar på de hundre spørsmålene man sitter med. Uten å gå bort i fra poenget om at stykket er et tilstands-drama, kan man tillegge noe av spenningen i stykket til karakteren Mannen. Kommer han eller kommer han ikke? Som et stressmoment i hele stykket følger det en slags spenning med ham. Nysgjerrigheten bygger seg opp, og erstatter det som kunne vært en spenningskurve. Hvorfor er de der, og hvem er det? Nysgjerrigheten blir aldri mett. Selv når man har lest ferdig manuset, er man ikke stort klokere, selv om man vet litt mer enn etter de første sidene.

Tid og sted

Gamle hus, havet og Vestlandslandskapet er ofte motivet i Fosses stykker. Det er nok ikke tilfeldig at det er et hus som er hovedmotivet i stykket. Et hus vil alltid være knyttet til mennesker, enten det er de som bor der, eller de som har bodd der. Man vil aldri kunne begynne helt på nytt, med blanke ark, som det virker som at Han og Ho ønsker. Denne tematikken er noe som går igjen i mange av Fosses stykker, at menneskene ikke kan beskytte seg mot hverken framtid eller fortid. Det karakterene prøver å unngå blir skjebnen. Det er det som skjer med mannen og kvinnen i *Nokon kjem til å komme* (Zern, 2005, s. 26) Noen kommer til slutt. Om det er mannen eller angsten, er opp til en selv å bestemme. Huset kan også ses på som et poetisk bilde på deres symbiotiske forhold, eller det de skulle ønske var deres forhold. (Andersen, 2004. 21)

Videre vil jeg påpeke den billedlige oppdelingen av stykket i scener. Hver scene er et nytt bilde. Enten om det er ute, eller inne, så er det en ny scene hver gang stykkets handling flytter seg til et nytt sted. Man kan se på disse som poetiske bilder som henger sammen i en lang remse.

Karakterer

Som vanlig er det en minimalistisk beskrivelse av karakterene. De har ikke navn engang. Det eneste vi får vite er det som står i den første sceneanvisningen. Han beskrives som en mann i

«femtiårsalderen, med grått litt langt hår. Flakkande auge og langsame rørsler.» (Fosse, 2018, s. 9) Ho beskrives som en kvinne «rundt tretti år, ganske høg, noko kraftig, med halvlangt hår, store auge og barnslege gestar». (Fosse, 2018, s. 9) Videre beskrives mannen i sceneanvisningen i scene 2. Han er «i slutten av tjueåra, ein ganske vanleg mann». (Fosse, 2018, s. 28) Og det er det.

Som leser eller publikummer prøver man gjennom hele stykket å finne ut hvem disse karakterene er. Hva deres historie er. Prøver å tolke ut hver eneste detalj i alt de sier. Hvorfor sier de det? Hvorfor hadde de en pause der? Hvorfor svarer han ikke? Selv om det sies mye, så er det replikkmessig mest gjentakelser eller parafraseringer av det de nettopp sa. Og man er ikke stort klokere på hva som egentlig ble sagt.

De to har et symbiotisk forhold hvor de begge er kilden til hverandres angst, men de ser likevel på hverandre som løsningen på uroligheten. Det at de får være alene sammen er det som skal løse det hele. Men de har ikke innsett at det er deres eget forhold som er det ødeleggende elementet. De kan ikke komme unna sjalusien og fristelsene de har forlatt førte dem, den er i huset, og i det minste som minner. Mannen blir en slags sydebukk for parets usikkerhet. Om han faktisk prøver å ødelegge mellom dem er ikke klart. Det følger en uro med ham. Paret vet aldri når han kommer, og når han kommer bruker han lang tid på å dra igjen. Vi får egentlig ikke vite så mye mer enn at han har tjent en del på huset, og så er han svært opptatt av penger, og å vise for Ho at han har tjent penger på huset.

Tekst

En dramatekst manifesterer seg i to tekst-lag: hovedteksten og sideteksten. Hovedteksten er det som sies, sideteksten er sceneanvisningene (Helland, Wærp, 2011, s. 21). I stykket *Nokon kjem til å komme* er det få beskrivende sceneanvisninger. Som tidligere nevnt sier bare Fosse akkurat det en trenger å vite. Det er ikke en gang mulig å søke hjelp i sceneanvisningene. Hans minimalistiske skrivemåte, gjør at det meste skjer mellom linjene. «Det fins 200 former for nøling man må uttrykke, og nesten alle av dem er uttrykt UTEN ORD, det er tausheten, mellomrommene det kommer an på», sier Falk Richter i en artikkel i Norsk Shakespeare tidsskrift (Richter, 2009, avsnitt. 2). Som nevnt er det klassisk fossestil at det meste av handlingen eller samtalen faktisk foregår under, mellom og over den skrevne dialogen. Fosses dialoger er mer enn bare ord. Pauser, stillhet og det usagte er like viktige. (Seiness, 2009, s. 127). Stillheten har altså en evne til å på samme tid å ikke være stille. Man venter på det neste som skal sies, og det mellom linjene fyller stillheten.

Komparativ analyse.

Tilstand/Handling

Selv om det muligens ikke er Fosses intensjon å skrive i den absurde tradisjonen er det tydelig at han har tatt inspirasjon derfra. Om det så ikke er bevisst, men indirekte gjennom dramatikere som Samuel Beckett og Harold Pinter. Siden det absurde teateret er et vidt begrep, er det noe dramatik som Fosses stykker har mer til felles med enn andre. Man kan for eksempel ikke se noen utpreget sammenheng mellom Fosse og Ionescos dramatik. Det er derimot klare likheter mellom Fosse og Beckett, og spesielt stykkene *Nokon kjem til å komme* og *Mens vi venter på Godot*. Her er en sammenligning både naturlig og hensiktsmessig. Fosse selv har uttrykt at *Nokon kjem til å komme* kan ses på som et svar på Samuel Becketts *Mens vi venter på Godot* (Seiness, 2009.s 208).

Det tydeligste punktet det absurde teateret og Fosse har til felles, er at de begge blir omtalt som tilstands-drama. Det er en tilstand som kommuniseres med publikum, ikke en handling. Mye av det som kommuniseres med publikum kommuniseres mellom linjene, kanskje i større grad hos Fosse enn hos det absurde teateret. Men det absurde teaterets allegoriske egenart gjør at dette likevel kan sammenlignes. Tilstands-dramaturgien gjør at den får et billedlig preg over seg, altså hver scene kan ses på som et poetisk bilde, som nevnt over. Esslin understreker flere ganger i sin bok at det absurde teateret kan ses på som et sett med poetiske bilder som vitner om en verden der menneskets eksistens er meningsløs eller statisk. Det minner veldig om Fosses statiske situasjoner: Det er ikke noe man kan gjøre med det. Om det er en følelse man sitter igjen med etter enten å ha sett eller lest fosses stykker så er det akkurat den: Det er ikke noe vi kan gjøre med det. Man sitter på en måte fast i de poetiske bildene. Fosse bruker sin poetiske bakgrunn til sin fordel, og jeg vil derfor si at stykkene hans kan ses på som poetiske bilder på samme måte som i det absurde teateret.

Utover den absurde formen er det for eksempel interessant å se på Fosses stykke i lys av den realistiske tradisjonen. Man kan argumentere for at Fosses stykker i større grad enn de såkalte realistiske stykkene er realistiske, de er nærmest hyperrealistiske (Larsen i Fosse, 2008, s. 128). Det hyperrealistiske, eller hypernaturalistiske, beskrives av Lehmann som iscenesatte situasjoner som portretterer en forhøyet realitet som søker nedover, til kloakken. Det groteske og det absurde beskriver det hypernaturalistiske. (Lehmann, 2006, s. 116) Foruten det groteske, er dette en god beskrivelse av Fosses stykker. Vi møter på en helt annen realisme

enn den vi møter hos Ibsen, selv om den samme hverdagen illustreres. Dette viser at det er en kobling mellom Fosses stykker og det absurde teateret. Det er ikke sikkert at å beskrive det absurde teateret som hypernaturalistisk er hensiktsmessig, men man kan argumentere for at det absurde teateret er hyperrealistisk på et symbolsk plan.

Selv om mye av tematikkene som tas opp i både det absurde og hos Fosse er noe i samme bane, er det en betydelig forskjell her. Fosse fokuserer på mellommenneskelige problemer og konflikter, hvor karakterene er fanger på en måte, mens man i det absurde teateret tar opp mer eksistensielle temaer som ofte omhandler menneskeheten i sin helhet, ikke enkeltmenneskene som hos Fosse.

Tid og sted

Det er en forskjell i situasjonene som portretteres hos absurdistene og Fosse. Hos Fosse er det høyst realistiske, ofte over i det hyperrealistiske, situasjoner som tas opp, som den hverdagslige situasjonen at et par har kjøpt seg et hus, som er situasjonen i *Nokon kjem til å komme*. Absurdistene på sin side tar ofte for seg merkelige og urimelige situasjoner som for eksempel en kvinne som sitter fast i en sanddyne helt opp til livet som er situasjonen i *Lykkedager* av Beckett. Likheten er at de begge overholder tiden, stedets og handlingens enhet.

Det er noe tid- og stedløst ved flere av både de absurde stykkene og Fosses stykker. Altså ligger forskjellen i at det absurde teateret anvender symbolske eller allegoriske settinger mens Fosse tyr til det hverdagslige og de mellommenneskelige forholdene. Og så er det gjennomgående for Fosse å portrettere Vestlandslandskap ved havet. En sånn generalisering er vanskelig å gjøre om det absurde teateret.

Det å vente på noe som aldri kommer, eller det å sitte fast et sted, enten om det er psykisk eller fysisk, er ofte tilfellet både hos Fosse og absurdistene. Her er det en tydelig likhet i stykkene *Nokon kjem til å komme* og *Mens vi venter på Godot*.

Karakterer

Siden Fosse for det meste uttrykker en hverdagslig angst og situasjon i sine stykker er det naturlig at karakterene også er ganske like hverdagsmennesket. Det er dette som utgjør den største forskjellen i det absurde teater og Fosses presentasjon av karakterene. Der de absurde karakterene er nærmere en klovneaktig satirisk etterligning av virkelighetens mennesker, er

Fosses karakterer en realistisk gjenspeiling av dem. Fosses karakterer har psykologiske motivasjoner for alt de gjør. Mens de absurde karakterene er en del av et poetisk bilde og handler deretter. Vi kjenner oss igjen i karakterene (Seiness, 2009.s 127) Målet med de absurde karakterene er at vi skal le av dem, og se på den miserable situasjonen de er i, og dermed skjønne noe av tilværelsens absurditet, for så å godta den.

Tekst

Tidlig i sitt forfatterskap leste Fosse en del modernistiske forfattere som Kafka og Joyce i tillegg til selvfølgelig Beckett. Han prøvde å skrive seg inn i en modernistisk tradisjon da han skrev sin første roman. Her kan man se spesielt Joyces teknikk Stream of consciousness, eller bevissthetsstrøm som det heter på norsk (Seiness, 2009, s. 77). Dette viser at Fosse har tatt inspirasjon fra den modernistiske tradisjonen, og at Fosse og absurdistene på den måten kommer fra samme sted i litteraturen.

Det som er en interessant forskjell mellom det absurde teateret og Fosses stykker er måten de er litterære på. Absurd teater har av mange blitt kategorisert som antiteater eller en antilitterær form. Man kan argumentere for at begge kategoriseringene er feil, men la oss ta utgangspunkt i at det er riktig, foreløpig. For om det absurde teateret er en antilitterær form, med røtter i nonsense-litteratur, så er det jo rakte motsetningen til de beskrivelsene man har gjort av Fosses dramatik. (Esslin, 1968, 330) Bakgrunnen for disse kategoriseringene kan være fravær av handling eller utvikling i tekstene. Om man fokuserer på at teateret og litteraturen skal uttrykke en historie kan det være riktig å kategorisere det absurde teateret som antilitterært eller antiteater. På den andre siden er det absurde teateret svært teksttungt, og fokuset ligger på nettopp teksten, eller det som blir sagt. Det absurde teateret har teksten som sitt største virkemiddel, og defineres ofte ut fra teksten. Altså kan man se på det absurde teateret som høyst litterært i den form at hovedbetydningen ligger i teksten. Selv om man ikke får den servert på et sølvfat.

Den ujevne høyremargen og den flytende, nesten rytmiske dialogen mellom karakterene vitner om Fosses opphav i lyrikken og skjønnlitteraturen. Det er som om han tar de frie versene fra lyrikken, situasjonene og handlingen fra romanene (Seiness, 2009.s 136).

Passende nok uttrykte Fosse selv dette om sin dramatik «Eg har sagt litt firkanta at eg tok noko fra romanen og noko frå lyrikken, og så hadde eg skrivemåten i dramatikken slik ein ser han i *Nokon kjem til å kome*» (Seiness, 2009.s 138). Med røtter som disse gjør det Fosses dramatik det motsatte av antilitterært. Noe som i siste rekke betyr at det absurde teateret og

Fosses dramatik differerer i måten å være litterære på. Likevel er det viktig å trekke fram at man kan se mye av inspirasjonen fra det absurde i Fosses dialoger, hvor man snakker med hverandre uten egentlig å høre etter hva den andre sier.

Sammenhengen mellom Jon Fosses dramatik og det absurde teateret

Jeg har nå sett på likheter og forskjeller mellom det absurde teateret og Jon Fosses dramatik eksemplifisert med stykket *Nokon kjem til å komme*. Oppsummerende er det passende å si at det er svært tydelig at Jon Fosse har tatt mye inspirasjon fra det absurde teateret. I min analyse har jeg funnet ut at den største likheten mellom de to er beskrivelsen som tilstandsdrama, eller at de begge har tilstandsdramaturgi. Man kan argumentere for at dette er det en nevner først om man skal beskrive en av de to. På den andre siden er det en forskjell i situasjonene som blir portrettert. Når meningsløse litt merkelige situasjoner beskrives hos absurdistene, beskrives hyperrealistiske hverdagssituasjoner hos Fosse. Videre er det en interessant kobling mellom de to i måten de bruker språk på. Selv om absurd teater har blitt kategorisert av enkelte som antilitterært, eller antiteater, er også dette høyst litterær form. Forskjellen ligger i det at der Fosse bruker sin bakgrunn i det lyriske til sin fordel, bruker absurdistene språket til å få fram hovedpoenget i det absurde teateret, meningsløsheten i menneskets eksistens. Man kan også si at mye av det som beskriver Fosse som dramatiker ligger i hans bruk av stillhet eller det som er sagt mellom linjene. Man kan argumentere for at det absurde teateret er mer symbolsk og allegorisk enn Fosses stykker er. Fosses stykker er realistiske, ofte over i det hyperrealistiske, beskrivelser av hverdagen hvor hverdagsspråket og det poetiske språket smelter sammen til et uttrykk som er skremmende likt virkeligheten. Det absurde teateret har i noen stykker et slikt poetisk hverdagsspråk, men i noen et språk som nærmest er karikaturer av menneskets måte å kommunisere på. Her er det symbolikken det vises til.

Drøfting rundt problemstillingens siste del

Som nevnt tidligere har ikke mitt ønske vært å plassere Jon Fosse inn i den absurde tradisjonen. Jeg har snarere ønsket å se på likhetene for å forstå hva sammenhengen mellom dem sier om det postdramatiske teaterets utvikling. Det fører meg over til den siste delen av problemstillingen min: *Hva sier dette om utviklingen av det postdramatiske teateret?*

Først vil jeg argumentere for hvordan Fosses stykker kan ses på som postdramatiske. Det hele ligger i det potensialet Fosses stykker bringer til en iscenesetter. Som sagt ligger mye av det

postdramatiske i det visuelle, og vil kanskje ikke synes før man setter det opp på en scene. Potensialet ligger i det at Fosses minimalisme åpner for mange forskjellige tolkninger av verkene. De er som blanke ark en regissør kan fylle med hva hun vil. De åpner for en dehierarkisering av teksten som i sin forstand er beskrivende for det postdramatiske. Jeg vil understreke denne friheten som noe av det som kan ses på som kilden til Fosses enorme suksess. Rammene rundt er enkle og fleksible, og kan tolkes i hvilken som helst retning. Det absurde teateret på den andre siden, kan man argumentere for at begrenser regissøren. For det første var det absurde teateret dramatikernes teater, ikke regissørenes (Gladsø, et.al.2015, s. 135), som betyr at hovedfokuset ligger i teksten. Altså er det ikke mye rom for tolkning videre utover den. Om ikke regissøren fulgte manuset og dramatikernes henvisninger til punkt og prikke, var det fare for at noe av betydningen og formen til det absurde ble borte. For det andre er det en betydelig mengde sceneanvisninger i manusene som kan virke begrensende for en regissør. Alt dette utgjør en viktig forskjell mellom Fosses dramatik og det absurde teateret.

Videre vil jeg påpeke denne forskjellen mellom det absurde og Fosses dramatik som helt essensielt for å illustrere det postdramatiske teaterets utvikling. Det absurde teateret korresponderer med det lyriske dramaet og er en del av utviklingen av det postdramatiske, ikke en del av det (Lehmann, 2006, s. 54). Altså klarer ikke det absurde teateret å frigjøre seg fra den dramatiske formen. Lehmann argumenterer for at det absurde teateret bare er enda en reaksjon på det dramatiske og fortsatt er underlagt hierarkiet i det dramatiske teateret (Lehmann, 2006, s. 53). Lehmann konkluderer med at det absurde teateret tilhører den dramatiske teatertradisjonen, hvor noen av tekstene sprenger det logiske narrative, mens andre følger de tre enheter til punkt og prikke. Steget mot det postdramatiske teateret tas bare når den teatrale betydningen, som går videre utover språket, er posisjonert på lik linje med tekst (Lehmann, 2006, s. 55). Derfor kan man ikke snakke om en fortsettelse av det absurde i den postdramatiske tradisjonen. Det er altså her Fosse tar over. Fosse gir en regissør muligheten til å gjøre hva hun vil med teksten og fyller det hullet det absurde teateret trengte for å kalles postdramatisk. Fosse tar inspirasjon fra en foregående form, og bruker den til sin fordel.

En kritikk som ofte rettes mot Lehmanns beskrivelse av det postdramatiske, er at det er et for omfattende begrep. Og at det å se på det postdramatiske som et paradigme generaliserer teateret i vår samtid, fordi det beskriver alt som postdramatisk. Denne kritikken er forståelig om man ser på det postdramatiske som en form, men løses om man ser på det som et

paradigme. Jeg vil hevde at det er nødvendig å se på det postdramatisk som et paradigme fordi det innlemmer en hel epoke. Altså blir det et mye mer generelt begrep som i siste rekke muligens er lettere å forstå.

Imidlertid kan det være nødvendig å påpeke at mange teoretikere vil plassere Fosse inn i en egen tradisjon og at han ikke kan ses i forhold til noen andre. Som den svenske teaterkritiker Leif Zern sier om Fosse: «Han hører ikke til noen skole, og det er vanskelig å se forgjengere i det han skriver, som for eksempel Ibsen. Han nekter å inngå kompromiss. Han skriver i sin egen tradisjon.» (Zern, 2005, s. 12). Det å hevde at Fosses stykker ikke kan plasseres i en tradisjon ser jeg ikke på som hensiktsmessig. Kunst generelt kan ikke utvikles uten en referanse til de eldre formene. (Lehmann, 2006, s. 27) Derfor er det helt nødvendig å se Fosses stykker i forhold til en tradisjon for å skjønne hvordan man skal lese eller se på dem. Det unike med Fosses dramatik er at man ser hvor den kommer fra, hvilket i siste rekke viser noe av det postdramatiske teaterets egenart. Man kan hevde at Fosse bli sett på som den nye Ibsen, eller skal settes ved siden av, kanskje helst over, annen dramatik i Norge, gjør at Fosses dramatik er utenfor rekkevidde. Det begrenser muligens en iscenesetter i hans arbeide. Jeg mener at potensialet i Fosses stykker kun kan utnyttes til det fulle om man har et mindre høytidelig blikk på det. Dette er en tendens jeg har kommet over i mitt arbeide med denne oppgaven.

Konklusjon

Teater utvikles ikke i et vakuum. Det at Fosses stykker har så tydelig tilknytning til det absurde teateret viser at det postdramatiske teateret utvikles på skuldrene av det som har vært før. Fosses stykker hadde ikke kunnet eksistert om det ikke var for de avantgardistiske formene på 1900-tallet. Ved å ha sett på både likheter og forskjeller mellom de to, har jeg kommet fram til at det er nettopp disse likhetene og forskjellene som vitner om det postdramatiske teaterets utvikling. Som nevnt tidligere kan bare snakke om hvorvidt noe er postdramatisk når det teatrale betydningen er posisjonert på lik linje med teksten. Det betyr at når teateret tok dette steget, var man over i et nytt paradigme. Derfor vil jeg poengtere at det er en forskjell på å være en referanse og eksistere refleksivt i forhold til en form, og å være en reaksjon og en kommentar på en. Forskjellen mellom Fosses stykker og det absurde teateret visser denne forskjellen.

Det postdramatiske teateret bruker alt det dramatiske paradigmet var til sin fordel, til forskjell fra det modernistiske teateret som aktivt prøvde å gå imot det, være alt det det realistiske

teateret ikke var. Dette gjør at det postdramatiske teateret inkluderer all form for teater, også det realistiske, om en kunstner syns det er nødvendig for sitt uttrykk.

Litteraturliste

- Esslin, M.(1968) *The theatre of the absurd. Revised and Enlarged Edition*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Fosse, J. (1989) *Namnet*. (utg.3.) Oslo: Det norske samlaget.
- Fosse, J. (2018) *Nokon kjem til å kome*, (utg.3). Oslo: Det norske samlaget
- Gladsø S. et. al. (2015). *Dramaturgi- Forestillinger om teater*, (utg. 2). Oslo: Universitetsforlaget
- Helland, F. og Wærp, P. L. (2015) *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*, (utg. 2.). Oslo: Universitetsforlaget
- Lund, H. (2000, 18. september). -Fosse «den nye Ibsen». *Dagbladet*. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/kultur/fosse-den-nye-ibsen/65642050>
- Lehmann, T, H. (2006) *Postdramatic Theatre*. Abingdon: Routhledge.
- Nyhus, K. A. (2009). *U Alminnelig. Jon fosse og mystikken*. Follese: E frem forlag
- Richter, F. (U.å) 200 former for angst. *Norsk Shakespeare Tidsskrift*. Hentet fra: <http://shakespearetidsskrift.no/2017/10/200-former-angst>
- Seiness, C. N. (2009) *Jon Fosse: poet på Guds jord* Oslo: Det norske samlaget
- Szatkowski, J.(1989). «Dramaturgiske modeller. Om dramaturgiske tekstanalyse». I: Christoffersen, E. E, Kjølnér, T. Szatkowski, J.: *Dramaturgisk analyse. En antologi*. Århus: institutt for dramaturgi.
- Wærp, P. L. (2002, 2. april). Jon Fosses *Ein sommars dag*- en dramaetsetisk lesning. *Edda* (Universitetsforlaget), 86-96.
- Zern, L. (2005). *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatik*. Oslo: Det Norske samlaget

