

Rare relasjoner hos Arne Lygre

Ingenting av meg (2013) og Meg nær (2019)

i lys av dagligspråksfilosofi



Ingrid Bratland Lund

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Våren 2022

Forord

Tid for takk!

Aller først vil jeg takke min dyktige veileder, Christine Hamm. Hvis det er noe du og dagligspråksfilosofien har lært meg, så er det at jeg må stole på meg selv og språket mitt, selv om det også er normalt å tvile. Takk for fine og viktige samtaler. Jeg forlater alltid kontoret ditt med fornyet motivasjon.

Takk til Arne Lygre for fantastiske leseropplevelser, takk til Kulturhuset Stadsteatern for raust utlån av opptak av *Ingenting av mig*, og takk til Johannes Holmen Dahl og Det Norske Teatret for en inspirerende teateroppsetning av *Tid for glede*.

Takk til venner og familie som har gjort bølgedalene i masterboblen utholdelige. Kroken i fjerdeetasje for latter og støttende ord, gjengen på masterforum for konstruktive innspill. Særlig takk til mamma og mormor for hjelp til korrekturlesning.

Sist, men ikke minst, takk kjære Aras. For at du er nær meg, men i ditt eget.

Bergen, mai 2022

Ingrid Bratland Lund

Ord over Grind

Du går fram til mi inste grind
og eg går òg fram til di.
Innanfor den er kvar av oss einsam,
og det skal vi alltid bli.

Aldri trengje seg lenger fram,
var lova som galdt oss to.
Anten vi møttest tidt eller sjeldan
var møtet tillit og ro.

Står du der ikkje ein dag eg kjem
fell det meg lett å snu
når eg har stått litt og sett mot huset
og tenkt på at der bur du.

Så lenge eg veit du vil koma i blant
som no over knastrande grus
og smile glad når du ser meg stå her,
skal eg ha ein heim i mitt hus.

Av Haldis Moren Vesaas (1955: 51-52)

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
2. Resepsjonen av <i>Ingenting av meg</i> og <i>Meg nær</i>	8
2.1 <i>Ingenting av meg</i> : Psykologisk thriller med irriterende språk	8
2.2 <i>Meg nær</i> : Tragikomedie om ensomhet	12
2.3 Hva forteller anmeldelsene oss?	14
3. Fra dramateori til dagligspråksfilosofi	16
3.1 Å lese drama som drama	16
3.1.1 Aristoteles' tragedie	17
3.1.2 Szondi og det moderne dramaets krise	18
3.1.3 Brechts episke teater	20
3.1.4 Lehmanns postdramatiske teater	22
3.2 Å lese drama med dagligspråksfilosofi	23
3.2.1 Språk er samhandling med andre mennesker	24
3.2.2 Det normative dagligspråket	27
3.2.3 Det performative dagligspråket	28
3.2.4 Å bli skeptisk til dagligspråket	29
3.2.5 Dramatikk lest med dagligspråksfilosofi	30
4. Lygres særegne dramatiske form	33
4.1 Lygres dramatiske personer som fortellere	33
4.2 Meg og Hun som fortellere	36
4.3 Å skrive fortiden inn i nåtiden	38
4.4 Jeg-dramatikk – Lygre i lys av Aristoteles og Szondi	40
4.5 Episk teater – Lygre i lys av Brecht	42
4.6 Postdramatisk teater – Lygre i lys av Lehmann og Fosse	46
4.7 Lygres dramatiske form	49
5. Drømmen om å bli ett i <i>Ingenting av meg</i>	52
5.1 Å fortelle om enhver situasjon	54
5.2 Enhet gjennom språk	56
5.3 Å gjenoppleve et traume i språket	58
5.4 Skeptikerens ønske om absolutt forståelse	62
5.5 De dramatiske personenes melodramatiske språk	64
5.6 Døden som skeptikerens løsning	67
5.7 <i>Ingenting av meg</i>	68

6. Skeptikerens håpløse streben i <i>Meg nær</i>	70
6.1 Jeg sier, jeg spør	72
6.2 Jeg tenker, jeg sier ikke	73
6.3 Å ta kontroll over et traume ved hjelp av språket	76
6.4 Huns forsøk på å ta kontroll over andre ved hjelp av språket	79
6.5 Å være skeptiker til språket.....	83
6.6 Melankolikerens problemer med adskilthet	85
6.7 Vær meg nær	86
7. Sammenlignende avslutning.....	88
Litteraturliste.....	92
Sammendrag	97
Abstract	98
Profesjonsrelevans.....	99

1. Innledning

Arne Lygre (f. 1968) er en av våre mest spilte og mest roste dramatikere. Siden debuten med dramaet *Mamma og meg og menn* i 1998 har stykkene hans vært å se på et bredt spekter av nasjonale og internasjonale scener. Lygre kan dessuten smykke seg med prestisjetunge utmerkelser som Brageprisen (2004), Mads Wiel Nygaards legat (2009), Ibsenprisen (2013) og Heddaprisen (2017) for tekstene sine. Per dags dato har Lygre skrevet et titalls dramaer som i hovedsak har blitt varmt mottatt av pressen, i tillegg til noen noveller og romaner. I *Aftenposten* beskriver for eksempel Per Christian Selmer-Anderssen (2022) Lygres nyeste utgivelse, *Tid for glede* (2022), som «en stor begivenhet i norsk teater». Drude von der Fehr (2019) omtaler Lygre som «vår viktigste dramatiker i dag» i sin anmeldelse av *Meg nær*, og blant andre dramaturg Lillian Bikset (2012) beskriver ham som «den andre nye Ibsen» ved siden av Fosse.

Da jeg først ble introdusert for Lygres dramatikk, slo det meg hvor særegen hans måte å skrive dramatikk på er. For å nevne noe har de senere dramaene ingen sidetekst i tradisjonell forstand, og de navnløse dramatiske personene har en helt spesiell måte å snakke på. En typisk dialog mellom personene Meg og Han¹ i *Ingenting av meg* fra 2013 kan for eksempel forløpe på følgende vis:

Meg / Jeg sitter ved en bardisk og kjenner armen din mot ryggen min idet du kommer frem for å bestille drikke.

Han / Det er trangt. Å presse seg inntil et annet menneske, er ikke unaturlig.

Meg / Jeg liker det. Jeg lar den hvile slik, et øyeblikk, før jeg snur meg mot deg. (13)²

Meg og Han befinner seg i en tilsynelatende realistisk og hverdagslig situasjon, men måten de snakker på er hverken realistisk eller hverdagslig. Tilsvarende kan en samtale mellom personene Hun og En kjæreste i *Meg nær* fra 2019 foregå slik:

Hun / Jeg har korridoren utenfor hotellrommet. Jeg har mannen jeg har delt livet med de siste årene, stående foran meg. Jeg fornemmer vennen min og kvinnen jeg er blitt kjent med, bak meg. / Jeg tar noen skritt frem. / Jeg sier: Jeg hadde vært så lenge alene da jeg møtte deg. / Jeg sier: Jeg fant ingen å leve sammen med.

¹ Siden Lygre foretrekker å navngi de dramatiske personene sine med personlige pronomener og fellesnavn fremfor egennavn, vil jeg gjennom hele avhandlingen understreke navnene til de dramatiske personene for å unngå forvirring. I sitatene vil derimot de dramatiske personenes navn bli markert med **fet** skrift, slik som i Lygres originale tekst.

² I sitatene markerer skråstrekene linjeskift. Som det går fram av sitatet, har jeg valgt å sløyfe en del av Lygres mange linjeskift av hensyn til plassbesparelse. Der det er hensiktsmessig for forståelsen av innholdet i replikkene, vil jeg noen ganger beholde Lygres originale format i større grad.

En kjæreste / Jeg sier: Jeg hadde aldri hatt en kjæreste før. Jeg sier: Ikke egentlig. Jeg sier: Ikke mer enn noen uker, måneder. (57)

I likhet med størsteparten av Lygres dramaer, blir handlingen i *Ingenting av meg* og *Meg nær* formidlet ved at de dramatiske personene forteller om sine opplevelser. Når de beskriver handlingen på denne måten virker det som om de befinner seg på fysisk avstand fra hverandre, selv når de egentlig befinner seg i samme rom. I utgangspunktet kan måten personene snakker på minne om måten kommentatorpersonene ytrer seg i et episk teaterstykke av den tyske dramatikeren Bertolt Brecht. Samtidig kommenterer Lygres personer det de selv tenker og gjør gjennomgående i handlingen, mens kommentatorpersonene til Brecht vanligvis befinner seg utenfor handlingen de snakker om. I motsetning til Lygres personer, kan Brechts personer så og si oppholde seg på et annet ontologisk nivå. Med sin helt spesielle dramaform viser altså Lygre fram rare personer som snakker rart.

Resepsjonen av Lygre viser at jeg ikke er alene om å ha gjort denne observasjonen. Anmelder Ingvild Bræin (2015) omtaler de dramatiske personenes språkbruk som «et befriende grep» i sin anmeldelse av *Ingenting av meg* for *Bergens Tidende*, mens Anette Therese Pettersen (2014) på den andre siden mener at språket etter hvert utvikler seg til å bli «en prøvelse» i sin kritikk for *Klassekampen*. Tilsvarende hevder Selmer-Anderssen (2019) at personenes talemåte bidrar til å skape rike portretter av dem i *Meg nær*, mens Ida Lou Larsen (2019) gir uttrykk for at Lygres dramatiske univers er krevende å tre inn i på grunn av språket. Samtidig blir Lygres dramatiske form beskrevet som unik. I et intervju beskriver for eksempel professor i nordisk litteraturvitenskap Lisbeth Pettersen Wærp (2020) formen som «helt spesiell», og det samme gjør Bernhard Ellefsen (2019) i sin anmeldelse av *Meg nær* for *Morgenbladet*.

Tross Arne Lygres suksess som dramatiker og anerkjennelsen av hans enestående måte å skrive dramatik på, er hans dramatik et lite utforsket felt i litteraturvitenskapen per i dag. Drude von der Fehrs «Overlever menneskeheten?» (2016) er foreløpig den eneste norske forskningsartikkelen om Lygres dramaer.³ Hun ser nærmere på *Jeg forsvinner* (2011), og argumenterer for at Lygre i dette dramaet utforsker menneskelig medlidenhet og medopplevelse i en postdramatisk form. Professor i moderne kultur Devika Sharma er en av få som har vist

³ Von der Fehr og Siren Leirvågs *Teater som betyr noe* (2019), som bygger på en forelesning de to holdt våren 2013 ved Universitetet i Oslo, kan eventuelt også nevnes. Der ser von der Fehr og Leirvåg på Lygres *Jeg forsvinner* (2012) og *La deg være* (2016).

forskningsmessig interesse for Lygre internasjonalt. I artikkelen «Doing good, feeling bad» (2017) undersøker hun *Jeg forsvinner* sammen med *Danmarks indsamling* i lys av den såkalte humanitære følelseskrisen. I tillegg kan franske Julien Botellas doktoravhandling *Diaphanous drama* (2019) ved Universitetet i Paris nevnes. Han tar for seg Lygre sammen med Jon Fosse og Lars Norèn, og ser de tre dramatikerne i lys av en symbolistisk og neo-symbolistisk tradisjon. Til slutt finnes det to tidligere litteraturvitenskapelige masteroppgaver om Lygre.⁴ I *Skygge av en gutt* undersøker Tone Britt Heggberget (2005) genreppluralismen og mor-barn-forholdet i Lygres *Skygge av en gutt* fra 2005. Lars Andreas Ervik Myklebust (2018) studerer i sin avhandling *Ord/kjønn* hvordan de dramatiske personene problematiserer kjønn i *Mamma og meg og menn* (1998), *Dager under* (2008) og *Jeg forsvinner* (2011).

Jeg opplever ikke at den eksisterende forskningen gir meg tilfredsstillende svar på hvorfor Lygres personer snakker som de gjør. Derfor vil jeg undersøke personenes språkbruk nærmere. Hvordan kan vi beskrive det de sier, og hva nøyaktig er det ved språket deres som gjør at vi oppfatter det som rart? Hvorfor bruker de dramatiske personene språket slik de gjør? Samtidig krever min påstand om Lygres særegne dramatiske form en begrunnelse. Hvordan kan vi beskrive Lygres dramatiske form, og hva er det som er spesielt med den? Hvordan posisjonerer Lygre seg i en norsk dramatisk tradisjon, og hvorfor har han valgt nettopp denne dramatiske formen? Min ambisjon med denne avhandlingen er med andre ord tredelt: Jeg ønsker både å forstå de dramatiske personene, og hvorfor Lygre gjør bruk av den dramatiske formen han har skapt. Samtidig ønsker jeg å si noe om hvordan Lygre plasserer seg i en norsk dramatradsisjon.

De to dramaene jeg vil undersøke nærmere, *Ingenting av meg* (2013) og *Meg nær* (2019), har til felles at de tematiserer mellommenneskelige relasjoner. Dessuten har fortiden en tendens til å kaste skygge over nåtiden i begge tekstene. Handlingen i *Ingenting av meg* kretser rundt hovedpersonen Meg sitt forhold til Han, som hun akkurat har blitt sammen med. Paret har et ønske om å starte helt på nytt uten innblanding fra andre. Meg har derfor valgt å forlate mannen og barnet sitt for å leve med sin nye partner, og paret ønsker ikke noen kontakt med sine familiemedlemmer. Samtidig blir de stadig påminnet det som har vært i form av minner, flashbacks og uønskede besøk av personene Menneske og Eks. Det hele avsluttes med at Meg

⁴ Hanna Maria Jones' «Forestillinger om familien» (2008) er til nå den eneste teatervitenskapelige masteravhandlingen. Der ser hun på Det Norske Teatrets oppsetning *Skygge av ein gut* (2006) og Erlend Sandems *Ned til sol* (2006).

og Han ender opp med å ta livene sine sammen. I *Meg nær* følger vi derimot protagonisten Hun, som akkurat har mistet moren sin og forlatt samboeren. Hun oppsøker mange kjente og ukjente mennesker på kort tid, og dramaet begynner med at Hun har en fremmed kvinne på besøk i leiligheten sin. Nye og gamle relasjoner blandes når Hun etter hvert tar initiativ til å møte to gamle venner, samt en ny kjæreste. Hun er opptatt av å unngå ensomheten, og bare på ett tidspunkt befinner hun seg helt alene. Da får hun et slags sammenbrudd som ikke går over før en ny fremmed oppsøker henne. Dramaet slutter med at de to legger seg for å sove på et hotellrom Hun har leid.

I de to dramaene har hovedpersonene samme prosjekt. Både Meg i *Ingenting av meg* og Hun i *Meg nær* har et ønske om å komme så nær andre mennesker som mulig ved hjelp av språket. Samtidig har hovedpersonene helt ulike måter å tilnærme seg dette målet på. I *Ingenting av meg* satser for eksempel Meg alt på én hest, og dyrker det tosamme med Han. *Meg nær* viser derimot hvordan Hun beveger seg fra person til person, parallelt med at hun skyver bort mennesker som kunne vært henne nær. Tross ulikhetene i oppførsel, lar Lygre de dramatiske personene i begge dramaene snakke på den samme, spesielle måten som vi så innledningsvis. *Ingenting av meg* og *Meg nær* har dessuten en rekke formmessige likheter. I motsetning til Lygres tidlige dramaer, som har en konvensjonell inndeling i hovedtekst og sidetekst,⁵ har hverken *Ingenting av meg* eller *Meg nær* noen sidetekst i tradisjonell forstand. Videre bærer delene i dramaene kapitteloverskrifter fremfor å være delt i scener og akter, og alle de dramatiske personene mangler egennavn. Vi ser altså at *Ingenting av meg* og *Meg nær* deler den samme dramatiske formen, i tillegg til at handlingen i dramaene sammenfaller ved at Meg og Hun deler samme mål i livet. Likevel har Meg og Hun nesten motsatt oppførsel av hverandre. På den måten legger Arne Lygres *Ingenting av meg* og *Meg nær* opp til en diskusjon rundt form og innhold. I tillegg er det verdt å nevne at ingen har forsket på noen av disse dramaene tidligere.

I *Ord/kjøtt* hevder Ivo de Figueiredo (2014) at Lygre er «en utpreget litterær dramatiker» (463). Lygres tekster har altså et større formål enn å være potensielle teateroppsetninger. Dette gjenspeiles når Lygre (2021) i et intervju med Nina Kraft poengterer at tekstene hans også bør leses. I denne avhandlingen leser jeg *Ingenting av meg* og *Meg nær* som litteratur, og slik skiller mitt prosjekt seg fra eventuelle teatervitenskapelige prosjekter. I stedet for å undersøke hvordan

⁵ Se for eksempel *Mamma og meg og menn* (1998) og *Brått evig* (1999).

andre har forstått og lest Lygre ved å studere ulike oppsetninger, vil jeg se på hvilke muligheter tekstene hans rommer i utgangspunktet. I min lesning har jeg latt meg inspirere av Toril Moi Cavell-influerte oppfordring til dramalesere i *Revolution of the Ordinary*: «Whether we are trying to understand Euripides, Shakespeare, or Ibsen, we can't understand them – unless we attempt to make their present ours, attempt to see what they see.» (2017: 209) Moi gir med andre ord uttrykk for at vi bør lese og forstå fiktive personer, også dem i dramatikken, på deres egne premisser: Vi må ta erfaringene deres på alvor. Ved å se om jeg kan forstå personene i *Ingenting av meg* og *Meg nær*, kan jeg forhåpentligvis gi en rettferdig lesning av Lygres dramaer.

Siden jeg vil forstå de dramatiske personenes rare oppførsel og språk, opplever jeg det som nærliggende å hente hjelp fra dagligspråksfilosofien. Med *Ingenting av meg* og *Meg nær* utforsker Lygre hvorvidt det er mulig å oppnå nærhet til andre mennesker gjennom språket. Dette er en problemstilling Ludwig Wittgenstein (1953)⁶ tar opp i *Filosofiske undersøkelser*,⁷ som er en kjernetekst i dagligspråksfilosofien. Wittgenstein (2010) diskuterer blant annet hvorvidt det er mulig å forstå andre, til tross for at vi kan finne på å si at vi ikke kan føle den eksakt samme smerten som dem. Hvis vi imidlertid kommer til den konklusjonen at vi *aldri* kan forstå hverandre, kan det være fordi vi har blitt skeptikere – altså at vi prinsipielt tviler på alle og alt. I *Contesting Tears* undersøker Stanley Cavell (1996) fire Hollywood-melodramaer. Cavell viser i denne boken at skepsis til dagligspråket kan resultere at vi begynner å snakke på en melodramatisk måte. Også Toril Moi (2006) ser nærmere på skeptisisme i *Ibsens modernisme*. Hun mener blant annet at vi kan identifisere personene i Ibsens *Rosmerholm* som skeptikere på grunn av måten de snakker og oppfører seg på. Jeg har en hypotese om at Lygres dramaer lar seg lese på en lignende måte. Samtidig utforsker Lygres dramaer hvorvidt et utsagn kan være en handling, siden hele handlingen foregår i de dramatiske personenes replikker. I den forbindelse er J. L. Austins *How to do things with words* (1962)⁸ relevant. Austin diskuterer i denne boken hva en talehandling er, og hva som skal til for at den skal kunne gjennomføres på en vellykket måte.

⁶ Wittgensteins *Filosofiske Undersøkelser* ble først utgitt i 1953, men jeg bruker Mikkel B. Tin sin oversettelse fra 2010.

⁷ Heretter forkortet til *FU*.

⁸ Austins *How to do things with words* ble først utgitt i 1962, men jeg bruker utgaven fra 1975.

Jeg mener dessuten at Lygres dramaer har en filosofisk appell ved at de påkaller dagligspråksfilosofiens metoder. Når Wittgenstein (2010) i *FU* beskriver en rekke kommunikasjonsituasjoner hvor personene snakker rart, legger han nemlig opp til at leseren selv skal tenke over hvordan hun vanligvis bruker språket. Wittgenstein gir oss altså ikke svarene – i stedet må vi tenke over «what we should say when», slik Austin (1961) oppfordrer oss til i «A plea for excuses» (129). Vi kan altså utforske språket ved å undersøke konkrete språklige fenomener nærmere. Jeg vil hevde at Lygre gjør det samme som Wittgenstein i *Ingenting av meg* og *Meg nær*. Vi blir presentert for personer som snakker på en merkelig måte i en rekke ulike situasjoner. Forklaringen på hvorfor de snakker slik uteblir imidlertid, og vi må i stedet tenke oss til svarene. På den måten appellerer Lygres dramaer til filosofien, slik også Drude von der Fehr (2019) har påpekt i sin anmeldelse av *Meg nær*.

Siden jeg også vil forstå Lygres dramatiske form, trenger jeg i tillegg dramateori. Aristoteles, Peter Szondi, Bertolt Brecht og Hans-Thies Lehmann har alle skrevet innflytelsesrike verk om dramatik og dramahistorie som kan la meg forstå det spesifikke ved Lygres formvalg. I *Poetik* gir Aristoteles (350 f.Kr.)⁹ uttrykk for en deskriptiv og normativ forståelse for tragedien og dramaet. Han hevder at den dramatiske formen bør være uten episke trekk, med unntak av koret, prologen og epilogen (2008). Aristoteles' forståelse blir imidlertid utfordret i Szondis kjente tekst *Theory of the Modern Drama* (1956).¹⁰ Der argumenterer Szondi (1987) for at det moderne dramaet gikk inn i en krise på 1800-tallet fordi kritikerne fordømte episke trekk. Som kontrast til den normative forståelsen av dramaformen beskriver Szondi en formsemantikk, hvor formen bestemmes av innholdet fremfor å være forutbestemt. Szondi gjør også rede for en rekke redningsforsøk og løsningsforslag på dramaets krise, hvorav ett av dem er Brechts episke teater. Brecht (1957)¹¹ beskriver sitt episke teater nærmere i en rekke intervjuer og artikler som senere har blitt samlet i blant annet *Brecht on Theatre*. Der argumenterer han også for at moderne teater er episk teater. Også Lehmann (1999)¹² gir uttrykk for at det moderne teateret kan ha episke trekk i *Postdramatic Theatre*, men mener på den andre siden at det moderne dramaet har gått vekk ifra handlingen slik Aristoteles og Szondi beskriver den. I stedet består

⁹ Aristoteles' *Poetik* stammer angivelig fra ca. 350 år f.Kr, men jeg bruker Øyvind Andersens oversettelse fra 2008.

¹⁰ Szondis *Theory of the Modern Drama* ble først utgitt i 1956, men jeg bruker Michael Hays' oversettelse fra 1987.

¹¹ *Brecht on Theatre* ble først utgitt i 1957, men jeg bruker utgaven fra 1992. Merk at essayene og intervjuene i *Brecht on Theatre* opprinnelig er fra perioden 1918-1956.

¹² Lehmanns *Postdramatic Theatre* ble først utgitt i 1999, men jeg bruker utgaven fra 2006.

moderne dramaer gjerne av en fremvisning av ulike tilstander, ifølge Lehmann (2006). Ved å studere Lygres form i lys av disse innflytelsesrike teoriene, håper jeg å kunne forstå hans valg av form. Jeg vil dessuten forsøke å plassere Lygre dramahistorisk ved å sammenligne ham med andre dramatikere.

Avhandlingen er delt inn i syv kapitler. I kapittel 2, som er oppgavens resepsjonskapittel, presenterer jeg noen utvalgte anmeldelser og omtaler av dramaene. Hvordan mottok kritikerne *Ingenting av meg* og *Meg nær*, og hvordan har dramaene blitt lest og forstått tidligere? Deretter gir jeg i kapittel 3 et mer inngående innblikk i dagligspråksfilosofien og dramateorien som utgjør grunnlaget for avhandlingens metode og argumentasjon. Kapittel 4, 5 og 6 utgjør avhandlingens analysekapitler. I det første analysekapittelet ser jeg på formen i *Ingenting av meg* og *Meg nær*. Hva er særegent med formen, og hvordan skal vi forstå Lygres formvalg? Hvordan plasserer Lygre seg i en norsk dramatradisjon? Deretter følger et analysekapittel om hvert av dramaene hvor jeg primært undersøker de dramatiske personenes språk. Hva er spesielt ved språket deres, og hvorfor snakker de slik? I kapittel 7, som er oppgavens siste kapittel, følger en sammenlignende avslutning hvor jeg sammenligner funnene i analysekapitlene og undersøker forholdet mellom form og innhold.

2. Resepsjonen av *Ingenting av meg* og *Meg nær*

Jeg har tidligere påpekt at det har vært liten interesse for å forske på Lygres dramaer som litteratur. Dette reflekteres i anmeldelsene av *Ingenting av meg* (2013) og *Meg nær* (2019). Mens antallet anmeldelser og omtaler av sceneoppsetninger av dramaene er tosifret, finnes det ikke én eneste anmeldelse som tar utgangspunkt i dramaene som litteratur.¹³ Dette til tross for at Lygre (2021) i et intervju med Nina Kraft for *Bok og Bibliotek* har gitt eksplisitt uttrykk for et ønske om at stykkene hans også skal leses. Av praktiske årsaker vil altså primærmaterialet i dette kapittelet bestå av anmeldelser som tar utgangspunkt i oppsetninger av *Ingenting av meg* og *Meg nær*. Det til tross for at kritikker av sceneoppsetninger ikke er helt optimalt for mitt prosjekt. For det første er det ingen selvfølge at anmelderne som vurderer sceneoppsetningene i det hele tatt har lest Lygres tekst. Det kan være problematisk, fordi en teateroppsetning alltid vil bære preg av regissørens tolkning av originalteksten. Dermed vurderer ikke anmelderne hovedsakelig Lygres tekster i seg selv, men regissørens tolkning av dem. Det kan gi et falskt bilde av Lygre som dramatiker, fordi en god oppsetning vil kunne påvirke kritikerens inntrykk av Lygre i positiv retning og vice versa.

Formålet med dette kapittelet er like fullt å gi et bilde på hvordan andre, i form av anmeldere og regissører, har lest og forstått Lygre. Jeg har prioritert anmeldelsene som inneholder eksplisitte kommentarer til Lygres tekster fremfor anmeldelsene som utelukkende tar for seg sceneoppsetningene, i tillegg til noen omtaler som får fram bredden i resepsjonen av Lygre. Det er også vel verdt å merke seg at resepsjonen av *Ingenting av meg* er langt mer omfattende enn resepsjonen av *Meg nær*. Dette har sin naturlige forklaring i at *Ingenting av meg* har blitt satt opp ved Stockholms Stadsteater, La Colline Théâtre National, Signal Ensemble Theatre, Den Nationale Scene og Det Norske Teatret, mens *Meg nær* bare har vært å se på Nationaltheatret i Oslo. I omtalen av *Ingenting av meg* presenterer jeg anmeldelsene i kronologisk rekkefølge ut ifra når oppsetningene ble fremført, mens jeg har valgt en mer tematisk struktur for resepsjonen av *Meg nær*.

2.1 *Ingenting av meg*: Psykologisk thriller med irriterende språk

¹³ Ifølge Anette Therese Pettersen (2014) skal Bjørn Gabrielsen ha skrevet en anmeldelse av *Ingenting av meg* som litteratur for Dagens næringsliv, men jeg har dessverre ikke klart å oppdrive anmeldelsen.

Ingenting av meg (svensk: *Ingenting av mig*) hadde sin urpremiere ved Stockholms Stadsteater i 2014 ved regissør Eirik Stubø. Både oppsetningen og Lygres tekst fikk gode skussmål i britiske Andrew Haydons omtale for *The Guardian*, til tross for at anmelderen påpeker at slik dramatik er en sjeldenhet i hans eget hjemland. Haydon (2014) er særlig begeistret for Lygres språk, som han beskriver på følgende måte: «The language – from reading the English translation – is rich and resonant, precise and often cutting or savage. It is also dense.» Videre er det tydelig at anmelderen har latt seg rive med av dramaets handling, som han bruker mye plass på å beskrive i sin kritikk. Samtidig åpner Haydon (2014) for at handlingen kanskje egentlig foregår i Megs hode: «Is it a breakdown, a hallucination or perhaps just a poem about loss and grief?». Også teaterkritiker Karen Frøsland Nystøyl (2014), som anmeldte den samme oppsetningen for *NRK*, roser både regissøren og dramatikerens. Hun omtaler blant annet Lygre som «en av Nordens viktigste samtidsdramatikere», og beskriver *Ingenting av meg* som «et vakkert stykke som lett kan anbefales å lese.» Nystøyl (2014) gir uttrykk for at stykket kan være krevende for publikum siden mesteparten av handlingen foregår i språket til de dramatiske personene, men at det likevel er en utfordring man utvilsomt burde begi seg ut på. Samtidig bærer anmeldelsen til Nystøyl (2014) preg av at hun mener at Lygre har blitt dårlig behandlet i sitt eget hjemland. Avslutningsvis kommer hun med følgende stikk til norske regissører og teatre:

Om Eirik Stubø, som igjen har gjort en god Lygre-oppsetning, klarer å få den norske samtidsdramatikken til å blomstre i nabolandet, gjør han en viktig jobb. For det er en god del norsk samtidsdramatik som fortjener å bli vist for et norsk publikum, men som sjelden har sine urpremierer hjemme. Da er det godt det ikke er så langt til Sverige.

Ellers beskriver hun handlingen i dramaet som alvorlig, samtidig som hun finner humoristiske lysglimt i mørket.

I september samme år ble *Ingenting av meg* satt opp ved Det Norske Teatret under Maria Kjærgaard-Sunesens regi. Anmelder Chris Erichsen (2014) anmeldte dramaet for *Scenekunst.no* under tittelen «En smak av thriller», med den begrunnelse at det finnes «en uførløst brutalitet i teksten, kamouflert bak rytmen og harmonien i de korte setningene som følger hverandre som perler på en snor.» Erichsen hevder videre at det som skjer i dramaet bare er et skjul for den egentlige handlingen, noe som kan tyde på at han i liket med Haydon åpner for at *Ingenting av meg* egentlig handler om psykiske prosesser. I sin anmeldelse for *Klassekampen* beskriver Anette Therese Pettersen (2014), i likhet med Erichsen, Lygres drama som en thriller. Hos Pettersen blir handlingen fremstilt som en destruktiv kjærlighetshistorie, og hun mener

blant annet at dramaet «dissekerer kjærlighetens mørke sider.» Ifølge Pettersen forsøker de dramatiske personene å analysere seg selv, og den fortellende måten de snakker på understreker dette. Til tross for at det har en viss effekt, mener Pettersen (2014) at måten de dramatiske personene snakker på etter hvert blir «en prøvelse». Pettersen er i sum ikke helt overbevist om teateropplevelsen, og spekulerer i om det kan grunne i at *Ingenting av meg* egner seg best som litteratur.

Den franske versjonen av *Ingenting av meg* (fransk: *Rien de moi*) kunne sees på La Colline Théâtre National i Paris fra oktober 2014 under Stéphane Braunschweigs regi. Anmelder Camille Hazard (2014) beskriver Lygres drama som «en storslått lovsang til ordet» i sin anmeldelse for *Un Fauteuil pour L'Orchestre* (min oversettelse). Også anmelder Philippe Chevilley (2014) viser interesse for språket i sin omtale for *Les Echos*, som for øvrig bærer navnet «Ordenes makt» (min oversettelse). De dramatiske personenes ord er ifølge Chevilley avgjørende for handlingen, siden det de forteller om, skjer. Den språklige stilen har imidlertid også en estetisk verdi for Chevilley (2014), som beskriver dramaet som «et delikat dikt» om en skjør kjærlighetshistorie (min oversettelse). Lygres drama forteller ifølge Chevilley mye om Meg og Han, men også om oss alle. Armelle Héliot (2014a; 2014b) viser derimot noe mer skepsis mot Lygres måte å skrive dramatik på i sine to anmeldelser for *Le Figaro*. Oppsetningen er kald og følelseløs, noe som ifølge Héliot (2014b) ikke skyldtes skuespillernes innsats, men Lygres tekst. Héliot beskriver dialogene som sportslige ping-pong-kamper hvor ordene slenges fram og tilbake, og som får henne til å spørre: «Må det egentlig sies?» (2014a, min oversettelse). Corinne François-Denève (2014) gir et slags forklarende svar i sin anmeldelse for *Les Trois Coups*. Hun forstår språket dit hen at de dramatiske personene snakker som de gjør for å understreke ordenes betydning, men at det er usikkert hvorvidt de egentlig lytter til hverandre.

Arne Lygre fikk sin premiere i hjembyen Bergen med Den Nationale Scenes oppsetning av *Ingenting av meg* i 2015 under Kamilla Bach Mortensens regi. Ingvild Bræin (2015) innleder sin anmeldelse for *Bergens Tidende* med å hevde at *Ingenting av meg* er et godt, men alvorlig teater – selv om hun også finner humoristiske episoder i dramaet. Bræin (2015) mener videre at Lygres drama i stor grad handler om forholdet mellom identitet og språk, og hvorvidt det er mulig å bli en annen via språket. Hun påpeker at de dramatiske personene noen ganger snakker med en slags undertekst eller sceneanvisning, og beskriver dette som et «befriende grep» (2015). Også Ann Kristin Ødegård (2015) vurderer først og fremst *Ingenting av meg* positivt i

sin anmeldelse for *Bergensavisen*. Ifølge Ødegård er det imidlertid Lygres tekst, og ikke nødvendigvis oppsetningen, som bidrar til at *Ingenting av meg* gjør et så sterkt inntrykk. Hun skriver: «Lygre har oss i sitt grep og får oss til å oppdage ordenes kraft igjen, samtidig som vi blir bevisst på de sceniske virkemidlene.» (2015) Det betyr ikke nødvendigvis at de dramatiske personene lykkes i å skape relasjoner til hverandre, for Ødegård (2015) hevder videre at dramaet «får deg til å føle på den brutale ensomheten i å være menneske.» De dramatiske personene er sammen fysisk, men klarer ikke å nå inn til hverandre. I sin anmeldelse for *Dagsavisen* hevder Nils Olav Sæverås (2015) at tematikken i stykket er lite nyskapende, noe som antageligvis er grunnen til at handlingen får liten plass i hans anmeldelse. Sæverås er mer interessert i Lygres nyskapende form, som han beskriver på følgende vis: «I stedet for tradisjonelle replikker, gjenforteller karakterene sine opplevelser. Vekslingen mellom at karakterene nærmest analyserer seg selv, og mer direkte dialog, skaper en særegen teaterpoesi.» Formen er også grunnen til at Sæverås (2015) beskriver det som påfallende at Lygres dramaer ikke har blitt oppført ved Den Nationale Scene ved tidligere anledninger. Han mener nemlig at *Ingenting av meg* er som skapt for teaterscenen, men at stykket «sikkert» kan fungere som litteratur også.

Lygres *Ingenting av meg* (engelsk: *Nothing of me*) ble senest satt opp ved Signal Ensemble Theatre i Chicago i 2016 med Chad Eric Bergman som regissør. I sin anmeldelse for *Chicago Critic* beskriver Tom Williams (2016) dramaet som merkelig og provoserende. Han forstyrres av de dramatiske personenes karakteristiske fraser, som at de vanligvis begynner setningene sine med «'I said,' 'I thought,' 'She said,' 'I think,' etc.» Williams (2016) spør seg selv om deres måte å snakke på er et resultat av utfordringer i oversettelsesprosessen, eller om «defekten» finnes i tekstens kjerne. Han mener at de dramatiske personenes talemåte resulterer i at de fremstår som livløse og mekaniske («zombie-like caricatures»), og at det derfor er vanskelig å identifisere seg med dem. Også anmelder Colin Douglas (2016) er kritisk til Lygres måte å skrive dramatik på i sin anmeldelse for *Chicago Theatre Review*. Douglas (2016) har særlig problemer med Lygres dramatiske form, som han beskriver på følgende måte: «Events are sketchily depicted; however, they're almost entirely narrated, rather than shown.» Douglas mener på sin side at de dramatiske personene ville være langt mer interessante om de bare fikk handle på egenhånd. Også en tredje anmelder, Alex Huntsberger, er lite begeistret for *Ingenting av meg*. Med unntak av den dramatiske personen Menneske, som han finner noe interessant, beskriver han de dramatiske personene som «packs of tasteless, vacuumsealed vegetables» (2016). Han oppsummerer med å sammenligne *Ingenting av meg* med et billig og uinspirert IKEA-bord: «It lacks detail, it lacks specificity and it lacks actual humanity. It is the theatrical

embodiment of an Ikea table: specifically, the LACK.” (2016) Ifølge Huntsberger er det på ingen måte regissørens feil at oppsetningen er mislykket – det er Lygres tekst som er problemet.

2.2 *Meg nær*: Tragikomedie om ensomhet

I motsetning til *Ingenting av meg* hadde *Meg nær* urpremiere i Norge nærmest parallelt med at teksten ble utgitt i bokform. Dramaet ble satt ved Nationaltheatret i 2019, hvor Lygre tidligere har vært husdramatiker, med Sigrid Strøm Reibo som regissør. Mode Steinkjer (2019) innleder sin anmeldelse av oppsetningen for *Dagsavisen* med lovord om Lygre, og hevder blant annet at Lygre med *Meg nær* posisjonerer seg som en av «vår tids mest spennende dramatikere». I beskrivelsen av handlingen legger Steinkjer særlig vekt på hvordan dramaet tematiserer relasjoner og de skjøre båndene mennesker kan ha seg imellom. Samtidig finner Steinkjer også humor i Lygres stykke, og dialogene beskrives som nærmest musikalske. Dette er ifølge Steinkjer (2019) noe av det imponerende med Lygres måte å skrive dramatik på, fordi «Lygres genialitet er å få det innfløkte til å framstå som en lek». Også Per Christian Selmer-Anderssen (2019) roser Lygre og regissøren i sin anmeldelse for *Aftenposten*. Han mener at *Meg nær* er «like morsomt som eksistensielt, og lørdagens urpremiere beviser at Arne Lygre er en av våre aller største dramatikere.» Han hevder videre at Lygre klarer å portrettere fortellingens heltinne, Hun, på en sjeldent rik og åpen måte. Noe av det som gjør portrettet så rikt, er ifølge Selmer-Anderssen (2019) at dialogene er bygget opp av flere «lag» som består av det de dramatiske personene faktisk sier til hverandre, det de tenker og det de ikke sier. Selmer-Anderssen beskriver leseren eller tilskueren som en slags allvitende person som får høre de dramatiske personenes replikker i sin helhet, mens personene selv bare hører deler av hverandres replikker.

Dramaturg og teaterkritiker Lillian Biksets (2019) anmeldelse for *Dagbladet* bærer tittelen «'Meg nær' er tekst og teater i verdensklasse.» Bikset beskriver stykket som vellykket i sin åpenhet, mens de dramatiske personene derimot er åpne og lukkede på én og samme tid. Hun mener Lygres personer er ambivalente fordi de ønsker å være mennesker som trives i andres selskap, samtidig som de nok egentlig fungerer best alene. Bikset (2019) begrunner denne påstanden med at de dramatiske personene stadig foretar seg handlinger som strider mot ønskene de gir uttrykk for: De sier at de ikke klarer å være alene, parallelt med at de trekker seg unna andre. Bikset (2019) forklarer oppførselen til Lygres personer med et av menneskehetens kanskje universelle ideal: «I vår tid, kanskje til alle tider, lyder det bedre å være et sosialt

menneske enn en som helst vil være ensom.» Også Bernard Ellefsen (2019) trekker i sin anmeldelse for *Morgenbladet* fram ensomhet (og det ambivalente ved å være ensom) som et grunnleggende tema i *Meg nær*. Samtidig som tematikken kan virke dystert, og Lygres dramatiske form gir et lukket inntrykk, er Ellefsen imidlertid opptatt av å trekke fram det komiske potensialet hos Lygre. Særlig rolleskiftene i *Meg nær* oppleves som komiske for Ellefsen (2019), og han mener det er «et betydelig selvironisk glimt i det genuint morsomme opptrinnet» hvor En fremmed på et tidspunkt inntar rollen som moren til Hun. Ellefsen (2019) påpeker også at de dramatiske personenes språk avviker fra dagligtalen, siden de stadig kommenterer sine egne handlinger.

I likhet med flere andre kritikere velger Ida Lou Larsen (2019) å innlede sin anmeldelse for *Klassekampen* med å klassifisere Lygre som vår mest anerkjente nålevende dramatiker sammen med Jon Fosse. Samtidig understreker hun at Lygres «dramatiske univers» er et krevende sådan, og at *Meg nær* utvilsomt er av den utilgjengelige sorten. Hun er ikke direkte kritisk til oppsetningen, men gir til dels uttrykk for at stykket egner seg best som tekst:

Allerede da jeg anmeldte «Jeg forsvinner» for snart syv år siden skrev jeg at «i enda sterkere grad enn Lygres tidligere stykker, er «Jeg forsvinner» mest av alt en litterær tekst». Dette litterære perspektivet er enda sterkere i dagens skuespill, men samtidig er teksten i bokform også vanskeligere å følge enn Lygres tidligere, i og med at hvem som er hvem av de mange flytende identiteter er uklart. (2019)

I omtalen av de flytende identitetene sikter Larsen (2019) til det hun omtaler som de navnløse personene i stykket, som hun mener «ikke er spesielle identiteter, men heller representanter for rollene de spiller i hovedpersonens univers.» Videre forklarer hun at personenes tendens til å innlede replikkene sine med formuleringer som «jeg sier» og «jeg tenkte», er et resultat av at de forsøker å øke sin egen selvforståelse.

Professor i litteraturvitenskap Drude von der Fehr (2019) har også anmeldt oppsetningen av *Meg nær* for *Norsk Shakespeare Tidsskrift*. Hun mener at *Meg nær* har klare fellesnevner med Fosse fordi stykket så tydelig tematiserer relasjoner, men at Lygres drama, i motsetning til Fosse, er «mer avhengig av å bli iscenesatt for å vise seg i sin fulle tyngde.» (2019) Der Fosses dramaer er avhengig av et poetisk språk som bærer det teologisk-filosofiske aspektet ved stykkene, gjør iscenesettelsen av Lygres dramaer språket til virkelighet. Måten Lygre har utformet dramaene sine på, får von der Fehr (2019) til å formulere en hypotese om at teateret er spesielt egnet for å vise oss hvordan vår hverdagserfaring er filosofisk. Von der Fehr (2019)

konkluderer med å uttrykke takknemlighet over å ha vært vitne til oppsetningen av *Meg nær*: «Dette vil jeg kalle *kvalitet*. Jeg erfarte at noe nytt skjedde der og da, noe veldig gammelt fikk en ny aktualitet for meg, for oss som tilskuere. Vår menneskelige grunnbetingelse fikk igjen en gjenkjennbar skikkelse i en ellers så fragmentert og skremmende verden.» Von der Fehr mener altså at både regissør Strøm Reibo og forfatter Lygre har gjort et fremragende arbeid, samtidig som hun ser *Meg nær* som del av en større kontekst.

2.3 Hva forteller anmeldelsene oss?

Gjennomgangen av anmeldelsene viser at flere av kritikerne betrakter Lygre som en av Norges største dramatikere. Både i resepsjonen av *Ingenting av meg* og *Meg nær* innleder flere av anmelderne omtalene sine med å stadfeste Lygres posisjon som dramatiker. Videre viser resepsjonen at anmelderne peker på en felles tematikk for stykkene. Til tross for at begge dramaene tematiserer relasjoner, mener kritikerne at personene som blir fremstilt i bunn og grunn er ensomme. Samtidig får utvalget av anmeldelsene fram åpenheten i Lygres tekster, som gjør at det er mulig å lese og forstå dem på ulike måter. Til tross for at alle anmelderne i resepsjonen av *Meg nær* har sett den samme oppsetningen, er det for eksempel bare von der Fehr (2019) som later til å se en filosofisk appell hos Lygre. Resepsjonen deler seg dessuten mellom kritikerne som ser mest alvor, og de som også ser humor i Lygres dramatikk. I tillegg viser resepsjonen at det hersker uenighet rundt hvorvidt Lygres tekster egner seg best som litteratur eller teater. Mens Larsen (2019) ser ut til å mene at *Meg nær* helst bør leses, mener von der Fehr (2019) at stykket må settes opp ved en teaterscene for at det skal få sin fulle tyngde.

Resepsjonen viser hvordan leserne og tilskuerne både fascineres og frustreres av det særegne språket til Lygres personer. De splittede meningene rundt språket til Lygres personer er særlig fremtredende i resepsjonen av *Ingenting av meg*. Franske Hazard (2014) kaller for eksempel stykket for «en storslått lovsang til ordet» (min oversettelse), britiske Haydon (2014) beskriver språket som rikt og presist, og norske Bræin (2015) mener måten personene snakker på er befriende. På den andre siden omtaler norske Pettersen (2014) Lygres språk som «en prøvelse», mens franske Héliot (2014a) stiller spørsmål ved om alt egentlig må sies. Særlig kritiske er imidlertid de tre amerikanske anmelderne, som mer eller mindre slakter Lygre på grunn av personenes irriterende måte å snakke på.

Måten Lygre lar personene sine snakke på vekker altså oppsikt blant anmelderne. I den grad det blir gjort forsøk på å forklare hvorfor personene snakker så rart, begrenser forklaringene seg stort sett til å hevde at de dramatiske personene «analyserer seg selv».¹⁴ Det er også utfordrende å peke på mulige grunner til at språket til de dramatiske personene blir så ulikt oppfattet av anmelderne. I forbindelse med den amerikanske kritikken, er det mulig at store forskjeller mellom amerikansk og nordisk dramatradisjon har spilt inn, til tross for at de amerikanske anmelderne ikke ser ut til å mene at dette er tilfellet. Det er også vanskelig å si om de ulike oppfatningene utelukkende skyldes Lygres tekst, slik for eksempel Huntsberger (2016) ser ut til å mene, eller om en dårlig oppsetning kan ha påvirket resultatet. I den norske resepsjonen ser det i alle fall ut til at oppsetningene har påvirket anmelderne – det er blant annet påfallende at det bare er Pettersen (2014) og Erichsen (2014) som beskriver *Ingenting av meg* som en thriller, og det etter å ha sett den samme oppsetningen.

¹⁴ Se for eksempel Sæverås (2015).

3. Fra dramateori til dagligspråksfilosofi

I de kommende kapitlene vil jeg undersøke både form og innhold i Arne Lygres *Ingenting av meg* og *Meg nær*. Jeg trenger dramateorien og et minimum av dramaforskningshistorikk for å kunne beskrive og forklare Lygres dramatiske form. På den andre siden trenger jeg også dagligspråksfilosofien for å forstå de dramatiske personenes merkelige språk og oppførsel. Før jeg begir meg ut på nærlesningene av Lygres dramaer, vil jeg i det følgende gå nærmere inn på tekstene som vil utgjøre det teoretiske bakgrunnsteppet og utgangspunktet for begrepsapparatet som jeg bruker i mine analyser.

3.1 Å lese drama som drama

I en samtale med Nina Kraft for *Bok og Bibliotek* gir Lygre (2021) uttrykk for at den dramatiske tekstens autonomi er svekket siden Ibsens tid. Cecilie Løveid (1998) setter ord på lignende erfaringer når hun i et intervju med Alf van der Hagen hevder å ha blitt møtt med en såkalt «tekstfiendtlighet», hvor teksten på død og liv skulle ned fra hierarkiet. Ifølge Drude von der Fehr og Siren Leirvåg (2019) har teaterviterne og dramaturgenes mål om å frigjøre seg fra den dramatiske tekstens dominans vart fra 1960-tallet og helt fram til i dag (11). For Lygre er derimot ikke tekstens autoritet nødvendigvis utelukkende negativ. I et intervju med Cathrine Krane Hansen hevdet han for eksempel at «[n]oe av det magiske med å skrive for teater, er at det oppstår et autonomt kunstverk ut av min tekst.» (2015) Samtidig vektlegger Lygre (2021) i samtalen med Kraft at det er teksten som er det originale kunstverket, og at han derfor ønsker at dramaene hans også skal leses som tekster. Von der Fehr og Leirvåg (2019) gir uttrykk for tilsvarende holdninger. I *Teater som betyr noe* argumenterer de for at det er viktig å lese dramatik med litteraturvitenskapelige briller, siden en iscenesettelse aldri kan vise fram alle mulighetene originalteksten rommer (12). For Lygres vedkommende er dette særlig gjeldende, med tanke på at dramaene hans har en tendens til å være svært åpne.

For å gi en rettferdig lesning av Lygres dramaer, er det nødvendig å se på både form og innhold i dramaene. I analysen av Lygres dramatiske form, har jeg særlig valgt å hente inn aspekter som er omhandlet hos Aristoteles, Peter Szondi, Bertolt Brecht og Hans-Thies Lehmann. De gir alle uttrykk for ulike idéer om hvordan den dramatiske formen har utviklet seg i løpet av historien.

I *Poetikk*¹⁵ fra omtrent 350 f.Kr. gir Aristoteles (2008) uttrykk for en normativ og deskriptiv forståelse av tragedien. Han mener blant annet at tragedien alltid bør ha enhet i tid, rom, handling og personer. Dette synet blir utfordret av Szondi (1987) i *Theory of the Modern Drama* fra 1956, hvor han beskriver en dialektisk dramaform hvor formen bestemmes av innholdet. Brecht (1992) hevder på sin side at det moderne dramaet har episke trekk (1992), mens Lehmann (2006) i *Postdramatic Theatre* beskriver et moderne teater som har gått bort fra handlingen slik Aristoteles og Szondi beskriver den. For å forstå hva som kjennetegner Lygres dramatiske form, må jeg ta utgangspunkt i begrepene til Aristoteles, Szondi, Brecht og Lehmann. Samtidig kan perspektivene deres bidra til å belyse hvorfor Lygre har utformet sin særegne dramatiske form. Den følgende gjennomgangen vil være kronologisk strukturert, med unntak av presentasjonen av Brecht.

3.1.1 Aristoteles' tragedie

Aristoteles' *Poetikk* regnes som det første forsøket på å skrive dramateori. I *Poetikk* redegjør Aristoteles for dikterkunsten generelt, før han går nærmere inn på eposet, komedien og særlig tragedien. Ifølge Aristoteles (2008) er diktningens mest grunnleggende egenskap at den etterligner virkeligheten (25). Hans begrunnelse er todelt: For det første ligger det i menneskets natur å etterligne, og for det andre er etterligninger noe mennesker har glede av (33). Diktningen etterligner handlingene til mennesker som enten er bedre, dårligere, eller på nivå med oss selv (29). Her mener Aristoteles at tragedien og komedien skiller seg fra hverandre. Mens komediens dramatiske personer oppfører seg dårligere enn sitt publikum, skal tragedien vise fram gode mennesker som likevel lider. Årsaken til dette er at tragedien skal bidra til at publikum oppnår renselse (katharsis) fra sine sjelelige konflikter (39). Det er imidlertid vel verdt å merke seg at Aristoteles mener at kunsten etterligner *handlingene* til menneskene, og ikke menneskene i seg selv (29). Han ser altså handlingen som selve grunnmuren i dramaet. En tragedie kan derfor klare seg uten dramatiske personer, men den kan aldri være uten handling (41).

¹⁵ Som Øyvind Andersen påpeker i forordet av sin oversettelse av Aristoteles' bok, vet vi ikke nøyaktig når boken ble skrevet, eller om vi kan stole på at alt som står der faktisk går tilbake til Aristoteles (2008: 7). Andersen konkluderer likevel med at: «[...] det meste går sikkert tilbake til Aristoteles.» (2008: 7) Aristoteles ga heller aldri verket et eget navn, men i ettertid har boken ofte blitt omtalt som *Poetics* på engelsk, eller *Poetikken* på norsk. I etterordet av sin norske oversettelse argumenterer Øyvind Andersen for at dette tilnavnet egentlig er misvisende, og at *Poetikk* er en mer passende tittel (2008: 114). For å understreke at jeg benytter meg av Andersens oversettelse, omtaler jeg i denne oppgaven verket som *Poetikk*.

Slik kunsten varierer etter hva den etterligner, varierer den også i hvordan den etterligner. Av ulike virkemidler nevner Aristoteles (2008) at kunstneren blant annet kan benytte seg av rytme, melodi og versemål (27). Videre kan etterligningen ta form ved at den fortelles om, som i eposet, eller ved at handlingene til personene vises fram, som i dramaet (31). Aristoteles advarer mot å blande disse formene. I *Poetik* heter det at "[e]n må ikke glemme hva jeg har sagt gjentatte ganger, nemlig at en må vokte seg vel for å lage en tragedie av en episk handlingsstruktur" (2008: 78). Aristoteles er altså opptatt av såkalt enhet i handlingen, noe som innebærer at alle «bitene» i handlingen må være nødvendige (46). Kravet om enhet gjelder også handlingens tidsforløp, som i tragedien helst skal finne sted innenfor et døgn (38). Dette står i kontrast til eposet, som kan forløpe over en nærmest ubegrenset tidsperiode. I senere tid har man også fortolket Aristoteles' krav om enhet til også å gjelde for dramaets sted og personer.

For å oppsummere gir Aristoteles (2008) en detaljert oppskrift på hvordan en tragedie bør ta form i *Poetik*. Han trekker blant annet fram Sofokles' *Kong Oidipus* som en vellykket tragedie, mens han motsatt hevder at Arifrades ikke forsto seg på tragediens form. I ettertid har man tolket Aristoteles' mange advarsler mot episke trekk i dramaet dithen at han har et normativt og *absolutt* syn på dramaet: Handlingen i dramaet skal ikke formidles, men vises fram ved at de dramatiske personene handler og snakker sammen. Dramaet skal heller ikke være bevisst på noe utenfor seg selv. Unntaket fra denne regelen er delene med prolog, epilog og kor i den greske tragedien, hvor koret for eksempel kan kommentere handlingen. Disse delene ble tilsvarende skilt vekk fra dramaet i renessansen og klassisismen.

3.1.2 Szondi og det moderne dramaets krise

I *Theory of the Modern Drama* fra 1956 undersøker Peter Szondi (1987) det moderne dramaets utvikling. Han er inspirert av Hegels syn på kunst, hvor formen og innholdet er identisk (4). Szondi har derfor en idé om at man ikke kan forstå formen som løsrevet fra innholdet, og vice versa. Fordi han legger dette til grunn, må formen endre seg når innholdet endrer seg. Szondi tar utgangspunkt i renessansedramaet når han beskriver utviklingen til det moderne dramaet. I renessansen ble dialogen det bærende elementet, og dermed oppsto det en absolutthet hvor dramaet ikke skulle være bevisst på noe utenfor seg selv (7-9). Koret, epilogen og prologen, som i Aristoteles' tid utgjorde tragediens episke elementer, falt derfor bort. Ifølge Szondi kreves det en forteller eller kommentatorperson for å formidle skifter i tid, sted og personer (9-10). Dermed overlevde de aristoteliske kravene om enhet i tid, sted, handling og personer i

renessansen. Szondi mener at renessansedramaet ble sett på som et a-historisk og universelt ideal på 1800-tallet, siden teoretikerne stadig fordømte episke trekk i dramaet (3). Hvis innholdet ikke passet til den fastsatte, absolutte formen, var det innholdet som skulle endres, og ikke formen (9). Szondi mener at dramaet gikk inn i en krise på slutten av 1800-tallet. Grunnlaget for krisen var at tematikken dramatikerne skrev om endret seg, mens den ideelle dramatiske formen forble den samme. Dette til tross for at formen ikke lenger passet til innholdet. Når forfatterne ville diskutere menneskers psyke og fortid, fikk de problemer med å vise tematikken fram med den absolutte dramaformen som bygget på dialog.

Szondi (1987) mener at flere dramatikere endte opp med å utføre såkalte redningsforsøk eller tentative løsninger for den dramatiske formen på grunn av krisen. En dramatiker som ifølge Szondi opplevde konflikten, er Henrik Ibsen. I ettertid har det analytiske dramaet ofte blitt betraktet som Ibsens spesialitet. Denne dramaformen skiller seg fra de mer klassiske renessansedramaene til for eksempel Goethe og Holdberg. Ibsen viser fram en handling i nåtid, men denne er et resultat av noe som skjedde i fortiden. I *Dei litterære sjangrane* hevder professor i nordisk litteratur Christine Hamm (2018) at de realistiske samtidsdramaene til Ibsen kan beskrives som «moderne tragedier», fordi de oppfyller mange av Aristoteles sine krav til hva et vellykket drama burde inneholde (94). Ibsens *Gengangere* har for eksempel enhet i både tid, handling og rom, og er dermed «eksemplarisk bygget opp» ifølge Hamm (2018: 105). Ibsen får dette til ved å la fortiden vise seg i nåtiden. Fordi fortiden blir et tema i seg selv, trues dramaets absolutthet ved at det blir umulig å gi handlingen en direkte dramatisk presentasjon. Dette er grunnen til at Ibsen benyttet seg av den såkalte analytiske teknikken, ifølge Szondi (1987: 16). Slik får dramaene hans episke trekk, men fordi Ibsen er så mesterlig i sin utførelse, mener Szondi at det episke ikke er så synlig i hans dramaer (17).

August Strindberg er en annen dramatiker som ifølge Szondi (1987) havnet i konflikt med den dramatiske formen som ble til i renessansen. Strindberg fikk problemer med den forutbestemte formen fordi han ønsket å vise fram psykiske konflikter (25). På sin berømte foredragsturné i 1881 hevdet også Knut Hamsun (1971) at dramaet var uegnet for å skrive om psykiske tilstander (34). Strindbergs måte å løse dette på var å tilføre et slags «jeg» til dramaet, noe som har ført til at flere av dramaene hans i ettertid har blitt omtalt som «jeg-dramatikk». Dramaet trenger ikke å ha et eksplisitt uttalt «jeg» for å være jeg-dramatikk. I beskrivelsen av *Ett drömspel* fra 1901 hevder for eksempel Szondi (1987) at publikummet er det egentlige jeg-et, siden Indra viser fram menneskelivets natur samtidig som hun selv distanserer seg fra det (29).

Konsekvensen av jeg-ets tilstedeværelse er ifølge Szondi at enhet i sted og tid oppløses, siden det ikke lenger finnes noen subjekt-objekt-opposisjon i jeg-dramatikken – i stedet er det jeg-et som bestemmer tid og sted (27). Dramaet blir ikke lenger interpersonelt, og nåtiden mister sin dominans ved at fortiden blandes sammen med den (45). Dette fører også til at dialogen mister sin rolle som bærebjelke, siden fokuset er på de indre, psykiske prosessene (25).

Oppsummert gir Szondi, i motsetning til Aristoteles, uttrykk for at formen i seg selv er betydningsbærende. Szondi (1987) er i alt tilhenger av et hegeliansk syn på formen, hvor innholdet og formen er identisk, i motsetning til Aristoteles' forutbestemte form (4).

3.1.3 Brechts episke teater

Szondi mener at også Bertolt Brechts episke teater er et resultat av en konflikt med renessansedramaets form. Siden Brecht selv har omtalt sin dramatiske form i en rekke intervjuer og essayer som senere har blitt samlet i blant annet *Brecht on Theatre* (1992),¹⁶ er det mer rettferdig å gi ordet til Brecht selv i omtalen av det episke teateret. I en kommentar til operaen *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), som Brecht selv har forfattet teksten til, hevder han at «[t]he modern theatre is the epic theatre.» (1992: 37) Brecht mener altså at det episke er beskrivende for det moderne teateret generelt, ikke bare hans egne dramaer spesielt. Brecht redegjør for to mulige forklaringer for hvorfor episke trekk ble fremtredende i 1900-tallets dramaer. På den ene siden beskriver han, i likhet med Szondi, hvordan «nye» temaer i dramatikken gjorde krav på en ny form (29-30). Brecht nevner for eksempel ekteskap, sykdom og krig. På den andre siden peker Brecht på at teateret fikk et nytt formål som nødvendiggjorde den nye formen. Teateret skulle ikke lenger bare underholde publikum, men også oppdra dem (30).

Brecht (1992) beskriver hvordan det episke teateret får en forteller, og at publikum dermed mister sin posisjon som «den fjerde veggen» (71). I tillegg kan teateret ifølge Brecht gjøre bruk av andre episke elementer, som kor eller musikalske innslag som opplyser publikum (71-72, 84). Dermed blir ikke handlingen nødvendigvis vist fram lenger, men formidlet. Dette åpner for at handlingen kan ta form i kurver og sprang, fremfor å forløpe lineært (45). Det er ikke lenger slik at én scene naturligvis fører til den neste, og de ulike «bitene» i handlingen kan

¹⁶ Essayene og intervjuene i *Brecht on Theatre* er opprinnelig fra perioden 1918-1956.

gjernes stokkes om på uten at meningen går tapt (70). Slik blir det artifisielle ved handlingen understreket. Videre mener Brecht at dramatikken med fordel kan benytte seg av en såkalt «fremmedgjøringseffekt» (Verfremdungseffekt). Slik skal det episke teateret få en ulik effekt hos tilskuerne enn det dramatiske teateret. I et essay fra omtrent 1936 gjør Brecht (1992) følgende sammenligning:

The dramatic theatre's spectator says: Yes, I have felt like that too – Just like me – It's only natural – It'll never change – The sufferings of this man appeal me, because they are inescapable – That's great art; it all seems the most obvious thing in the world – I weep when they weep, I laugh when they laugh.

The epic theatre's spectator says: I'd never have thought it – That's not the way – That's extraordinary, hardly believable – It's got to stop – The sufferings of this man appeal me, because they are unnecessary – That's great art: nothing obvious in it – I laugh when they weep, I weep when they laugh. (71)

Tilskueren i det dramatiske teateret lever seg inn i de dramatiske personene, og konsekvensen er at hun oppnår det Brecht omtaler som en «passive empathy» (57). Oppnåelsen av Aristoteles' katarsis gjør henne ute av stand til å handle, fordi hun aksepterer tragediens budskap om at mennesket er hjelpeløst i møte med skjebnen. Ifølge Brecht avslører det episke teateret denne skjebnen som en menneskelig konstruksjon. I stedet for å leve seg inn i handlingen, kan tilskueren i det episke teateret observere handlingen kritisk og ta stilling til det som skjer på scenen (87). Dette er som nevnt selve formålet med det episke teateret, og Brecht (1992) omtaler sitt eget stykke *Die Mutter* (1931) som et «learning play» (79).

Brechts episke teater er langt mer enn en måte å skrive på. Ifølge Brecht (1992) kan for eksempel et virkelig godt stykke bare forstås om det spilles ut (15). Regissøren har imidlertid ikke frie tøyler når det kommer til *hvordan* stykkene skal settes opp om han ønsker å oppnå det episke teaterets effekt. Brecht (1992) påpeker blant annet at det er mulig å iscenesette *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) på en mer tradisjonell måte, men mye av effekten av det episke teateret da vil tapes (222). For å skape den ønskede fremmedgjøringseffekten, foreslår Brecht (1992) at regissøren kan ha store skjermer i bakgrunnen som viser samtidige hendelser, eller vise fram dokumenter som bekrefter eller avkrefter påstandene til skuespillerne (71). Slik kan rekvisittene kommentere det som skjer på scenen, og dermed forsterke tilskuerens følelse av distanse. Brecht formidler videre noen forslag til hvordan skuespilleren kan utføre det han omtaler som «an epic way of acting». Skuespilleren kan for eksempel begynne å snakke om sin egen rolle i tredje person, snakke i fortid eller lese opp sceneanvisninger (138). Slik skaper skuespilleren avstand mellom seg selv og rollen hun spiller. Dermed minner hun også publikum

om at hendelsene som utspilles finner sted på en scene, og ikke i virkeligheten. Brecht mener at skuespillerne skal invitere til kritikk av rollene de spiller fremfor å leve seg inn i dem (71).

3.1.4 Lehmanns postdramatiske teater

Teaterprofessor Hans-Thies Lehmann har, i likhet med Szondi og Brecht, forsøkt å male et bilde av hvordan dramaet har utviklet seg i senere tid. Hans *Postdramatic Theatre* fra 1999 regnes som det fremste forsøket på å beskrive hvordan dramaet utviklet seg etter 1960-tallet.¹⁷ Ifølge Lehmann (2006) ble dramatikken i hans egen samtid vanligvis beskrevet med det lite treffende adjektivet «postmoderne» (25). Selv mener Lehmann at dramatikken har beveget seg vekk fra dramaformen slik den er kjent i for eksempel Aristoteles' og Szondis dramateori, og mot en «postdramatikk». Lehmann formulerer flere forklaringer for hvorfor det postdramatiske teateret vokste fram. På den ene siden mener han at den postdramatiske vendingen skyldtes at teateret begynte å stole på sine egne impulser (21). Samtidig bygger Lehmann bevisst videre på Szondis idéer. Lehmann skriver: "they plainly sought to save the text and its truth from disfigurement through a theatre practice that had become conventional" (22). Også Lehmann mener altså at det postdramatiske er et svar på problemer i teateret, eller – med Szondis ord – et redningsforsøk.

Postdramatikken førte ifølge Lehmann (2006) til en «de-hierarchization of theatrical means» (86). Dette står i motsetning til den dramatiske tradisjonen, hvor de ulike elementene er over- og underordnet hverandre for å unngå forvirring. Et eksempel på dette er at vi i postdramaet ikke nødvendigvis finner en tradisjonell form for handling, men i større grad en fremvisning av ulike psykiske tilstander (68). Der renessansedramaets handling gjerne følger Freytags pyramide, finnes det ikke noen tilsvarende spenningskurve i postdramaet. Ifølge Lehmann kan postdramaer ofte være preget av en viss treghet, siden de gjerne gjør bruk av repetisjon og perioder med stillhet og fravær av handling (90). Språket er ofte poetisk, nesten musikalsk (91). Handlingens rolle i postdramaet står i kontrast til både Aristoteles' og Szondis dramateori, som begge ser handlingen som det sentrale elementet i dramaet (2008; 1987).

Lehmann (2006) hevder at postdramaet kan benytte seg av en forteller, i likhet med Brechts episke teater. Effekten blir imidlertid en annen enn den skapt av den tradisjonelle episk-litterære

¹⁷ Se for eksempel Helland og Wærp (2011: 50).

fortelleren. Lehmann mener at fortelleren i postdramatikken skal manifestere en direkte kontakt med publikummet (108). Når fortelleren snakker direkte til publikummet oppheves på en måte skuespillet, fordi tilskuerne blir bevisste på egen og andres tilstedeværelse. En annen konsekvens er at teateret forvandles til det Lehmann beskriver som «a ‘social situation’ in which the spectator realizes that what s/he experiences depends not just on him/herself but also on others.» (107) Postdramaets uferdige og åpne preg fører videre til at publikum kan reflektere videre på egenhånd, mener Lehmann:

When theatre presents itself as a sketch and not as a finished painting, the spectators are given the chance to feel their own presence, to reflect on it, and to contribute to the unfinished character themselves. The price of this is the consequent depreciation of suspense. (108)

Slik skiller effekten av Lehmanns postdramatikk seg både fra Aristoteles tragedie, som skal legge til rette for katarsis hos publikum, og Brechts episke teater, som skal fremme handling blant tilskuerne.

Oppsummert mener Lehmann (2006) at det postdramatiske teateret hverken er en ny type dramatisk tekst, eller en ny måte å regissere på (85). I stedet handler det om en ny bruk av tegn som snur opp-ned på teaterets prinsipper gjennom performance-teksten (85). Et teaterstykke kan altså være postdramatisk uten at teksten i seg selv er det, men ved at regissøren «dedramatiserer» den (74). Dermed kan det postdramatiske begrepet også fungere retrospektivt ved at det kan brukes til å peke på ikke-dramatiske trekk ved tidligere dramatik, mener Lehmann (23).

3.2 Å lese drama med dagligspråksfilosofi

«Kanskje er det bare teatret som kan vise at vår hverdagerfaring er filosofisk?» spør Drude von der Fehr (2019) i sin anmeldelse av *Meg nær*. Hun mener at teateret har et allment filosofisk potensial på grunn av kombinasjonen mellom ord, scene og publikum. Likevel slår von der Fehr fast at det filosofiske potensialet sjeldent er så tydelig som i oppsetninger av Lygres tekster. I *Ingenting av meg* og *Meg nær* mener jeg imidlertid at den filosofiske appellen også er til stede i tekstene selv, ikke bare i eventuelle teateroppsetninger av dem. I begge dramaene møter vi personer som snakker og oppfører seg rart. Når vi som lesere reagerer på språkbruken og oppførselen til Lygres personer, inviteres vi til å reflektere over hvordan vi selv ville snakket

og oppført oss i den samme situasjonen. Fordi dagligspråksfilosofien tar i bruk lignende «metoder», mener jeg at Lygres dramaer påkaller den. Ludwig Wittgenstein (2010) får oss for eksempel til å reflektere over hvordan vi kommuniserer når han i *FU* undersøker forholdet mellom talemåte og situasjon ved å beskrive kommunikasjonssituasjoner som virker merkelige på grunn av situasjonen. Det samme gjør J. L. Austin, som i essayet «A plea for excuses» ser på dagligspråkets normative aspekt ved å undersøke unnskyldninger. En annen grunn til at det er nærliggende å lese Lygres tekster i lys av dagligspråksfilosofien, er at dagligspråksfilosofien åpner for noen mulige forklaringer for hvorfor vi ikke alltid formulerer oss på en dagligdags måte. I *Contesting Tears* viser Stanley Cavell (1996) hvordan en melodramatisk måte å snakke på kan være et resultat av skepsis til språket, og Toril Moi (2006) argumenterer for at flere av Ibsens dramatiske personer er skeptikere i *Ibsens modernisme*.

I det følgende vil jeg gi en tematisk gjennomgang av tekstene som vil utgjøre grunnlaget for mine dagligspråksfilosofi-inspirerte lesninger av *Ingenting av meg* og *Meg nær*. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i noen utvalgte tekster av Ludwig Wittgenstein, J. L. Austin, Stanley Cavell og Toril Moi.

3.2.1 Språk er samhandling med andre mennesker

Wittgensteins *FU* (2010) er som nevnt kjent for sin særegne stil. Ved første øyekast består boken av en lang rekke tilsynelatende usammenhengende eksempler på personer som snakker sammen i ulike situasjoner. I *Revolution of the Ordinary* påpeker imidlertid Moi (2017) at *FU* er lagt opp på denne måten for at vi som lesere skal tenke over hvordan vi vanligvis og vanligvis ikke snakker i situasjonene som beskrives (25). Det første eksempelet på dette får vi allerede på første side i §1, i form av et langt sitat på latin fra Augustins *Bekjennelser*. I den påfølgende oversettelsen kan vi lese Augustins beskrivelse av hvordan han lærte språket som barn. Han mener at språkinnlæringen foregikk ved at de voksne sa et ord, og deretter viste til «tingen» de siktet til ved hjelp av kroppslige bevegelser (2010: §1).¹⁸ Wittgenstein mener at Augustins beskrivelse av språkinnlæring gir et bilde av språket hvor hvert ord er tilegnet en gjenstand, og hvor setninger består av kombinasjoner av disse benevnelsene (§1).

¹⁸ Ettersom *FU* for det meste består av paragrafer, refererer jeg til disse fremfor å vise til sidetall.

Augustins språksyn blir imidlertid problematisert i §2. Der forestiller Wittgenstein (2010) seg et fiktivt språk som brukes av to byggearbeidere som utfører handlinger bestående av to trinn: Byggearbeider A roper ut hvilke byggematerialer han trenger for å bygge, slik som «plate!» eller «bjelke!», og byggearbeider B gir ham riktig materiale. Ut ifra denne beskrivelsen, kan vi stille oss selv følgende spørsmål: Hvordan vet byggearbeider B hva de ulike byggematerialene kalles? Hvis vi tar utgangspunkt i språksynet som Augustin legger opp til, kan vi ifølge Wittgenstein (2010) tenke oss at byggearbeiderne har lært hva ordene betyr ved at en lærer har pekt på en gjenstand og uttalt dens navn (§6). Men hvordan vet så byggearbeider B at han skal gi A riktig byggemateriale, og ikke – for eksempel – kjenne på byggematerialet? Wittgenstein utvider A og Bs hypotetiske språk ved å legge til ordene «denne» og «dit» i §8, men det løser ikke problemene. Wittgenstein (2010) skriver: «Vil også «dit» og «denne» bli lært påpekende? – Forestill deg hvordan man kunne lære eleven å bruke dem! Man vil peke på steder og ting, – men her skjer denne pekingen jo også i *bruken* av ordene, ikke bare når man *lærer* seg deres bruk.» (§9) Slik ser vi at det augustinske språksynet kommer til kort.

Det betyr ikke at Wittgenstein (2010) mener at Augustins språksyn alltid er «galt». Fremstillingen kan fungere utmerket til å beskrive visse kommunikasjonssituasjoner, men ikke til helheten av det vi kaller språk (§3). Wittgensteins poeng med å ta utgangspunkt i eksempelet med byggearbeiderne, er nemlig å vise at ordene ikke har noen fastlagt betydning. I §19 spør Wittgenstein om «plate!» er en setning eller et ord, og svaret må være begge deler. «Plate!» kan både være en henvisning til en gjenstand (som i Augustins språkforståelse), men det kan også være en ordre (som i Wittgensteins eksempel med byggearbeiderne). Dette er bare to av mange mulige betydninger som «plate!» kan ha. Når vi nå har avklart at ordene ikke har statiske betydninger, oppstår imidlertid neste utfordring. For hvordan skal vi avgjøre hvilken betydning som er gjeldende i en gitt situasjon? Dagligspråksfilosofien understreker at språk alltid innebærer samhandling med andre mennesker. I det første kapittelet i *Must we mean what we say* hevder Cavell (1969)¹⁹ at «the primary fact of natural language is that it is something spoken, spoken together.» (31) Mening bestemmes av samspillet mellom dem som snakker, og av konteksten kommunikasjonen foregår i. Mennesket og verden forandrer seg, og derfor kan vi ikke lære språket bare ved å bli fortalt hva ulike ord betyr. Cavell (2015) demonstrerer dette ved å vise til ordboken som et eksempel: "But how could we have discovered something about

¹⁹ Cavells *Must we mean what we say* ble først utgitt i 1969, men jeg bruker utgaven fra 2015.

the world by hunting in the dictionary? If this seems surprising, perhaps it is because we forget that we learn language and learn the world *together*, that they become elaborated and distorted together, and in the same places." (18) Dermed kan du heller ikke, som Cavell (1979)²⁰ peker på i *The Claim of Reason*, liste opp hvilke kontekster et ord kan brukes i (78). Ordboken, eller personen som forteller deg hva et ord betyr, kan bare hjelpe deg til en viss grad, og bare hvis du forstår at et ords mening er dynamisk.

Konsekvensen av at språk læres i samspill med andre, er at vi må forholde oss til det Wittgenstein beskriver som «regler» i *FU*. Wittgensteins regel-begrep har blitt forstått på ulike måter, men Cavells tolkning av begrepet er et fint utgangspunkt. Cavell (2015) gjør i kapittelet «The availability of Wittgenstein's later philosophy» rede for sitt synspunkt ved å ta utgangspunkt i David Poles forståelse av regel-begrepet. Ifølge Cavell har Pole misforstått Wittgensteins begrep, fordi han tror regler er noe man kan bestemme om man vil følge eller ikke. Cavell (2015) mener i stedet at Wittgenstein gir uttrykk for at «[w]e no more *decide* to accept a rule in this sense than we *decide* to be convinced." (49) Poles feilslutning fortsetter når han tolker Wittgenstein dithen at vi ikke kan evaluere noen utsagn som bedre enn andre, på grunn av reglene (Cavell, 2015: 51). Cavell (1999) skriver i *The Claim of Reason*: «But though language – what we call language – is tolerant, allows projection, not just any projection will be acceptable, i.e., will communicate. Language is equally, definitively, intolerant – as love is tolerant and intolerant of differences." (182) Selv om språket er tolerant, er det ikke slik at alle utsagn alltid er like gode for enhver kommunikasjonssituasjon – utsagn kan også rangeres.

Om vi ut ifra disse beskrivelsene av dagligspråket forventer at alle skal snakke på samme måte som oss selv, vil vi imidlertid bli skuffet. Cavell (2015) mener at vi gjerne kan komme til å oppleve at noen bruker et språklig konsept annerledes enn oss selv, selv om vi oppfatter vår egen måte som selvfølgelig (62). Hvordan skal vi så forholde oss til situasjoner hvor andre har en annen forståelse av ordene enn det vi selv har? Det vi i alle fall ikke bør gjøre, ifølge Cavell (2015), er å si noe sånt som: «Jeg vet hva ordene betyr for *meg*» (32). Vi kan ikke dikte opp et privat språk hvor vi selv har fasiten på hvordan et ord skal brukes. Det både Austin, Wittgenstein og Cavell i stedet foreslår at vi *kan* gjøre, er å diskutere måten vi bruker ordene på. Til en baker med et slurvete språk, mener for eksempel Cavell (2015) at vi kunne si noe

²⁰ Cavells *The Claim of Reason* ble først utgitt i 1979, men jeg bruker utgaven fra 1999.

slikt: «If you cooked the way you talk, you would forgo special implements for different jobs, and peel, core, scrape, slice, carve, chop, and saw, all with one knife.» (33) Austin (1961) påpeker i essayet «A plea for excuses» at vi må være bevisste på hva vi mener, og bruke ordene som de verktøyene de faktisk er (129).

3.2.2 Det normative dagligspråket

Når vi undersøker språket, undersøker vi ikke bare bestemte ord og uttrykk, men også verden. Austin (1961) minner oss om dette i «A plea for excuses», hvor han tar utgangspunkt i det språklige fenomenet «unnskyldninger». Metoden for Austins undersøkelse, er at han drøfter hvilke situasjoner vi vanligvis unnskylder oss i, og hvordan vi unnskylder oss. Ifølge Austin benytter vi oss oftest av unnskyldninger i tilfeller hvor det enten har skjedd noe unormalt eller mislykket (127-128). På den måten kan unnskyldninger si oss noe om hva vi egentlig opplever som normalt eller vellykket. Det er for eksempel vanlig å unnskyld seg hvis man kommer for sent, fordi normen er at man er presis. For det andre viser Austin hvordan studiet av unnskyldninger kan kaste lys over hva vi oppfatter som moralsk akseptabelt. Hvis du etter å ha glemt bursdagen til en venninne unnskylder at du glemte den, betyr det i så fall at du ser det som unormalt eller ugreit at du glemte bursdagen hennes. Ordlyden på selve unnskyldningen kan også si noe om hvorvidt man påskriver eller fraskriver seg ansvaret for det som har skjedd. Merk forskjellen på «beklager at jeg glemte bursdagen din, jeg burde ha skrevet det ned i kalenderen min» og «beklager at jeg glemte bursdagen din, noen har stjålet kalenderen min». Hvis du derimot *ikke* unnskylder deg, viser det at du ikke ser noe problem med å glemme bursdagen hennes. På den måten er språket normativt. Hvorvidt du unnskylder deg, og måten du unnskylder deg på, sier noe om hvilke normer du opererer med.

Også Cavell (2015) viser at språket er normativt, men med andre eksempler enn Austin. I kapitlet «Aesthetic problems of modern philosophy» undersøker han parafraaser. Cavells utgangspunkt er Cleanth Brooks og Yvor Winters' diskusjon om hvorvidt dikt kan parafraseres, der førstnevnte mener at dikt egentlig ikke kan parafraseres (selv om vi til stadighet gjør det), mens sistnevnte mener at bare gode dikt kan parafraseres. Cavell (2015) forstår skepsisen mot å parafrasere, siden vi aldri kan gjenskape objektet vi parafraserer – i så fall parafraserer vi jo ikke. En parafrase vil alltid si noe om hvordan vi forstår teksten vi parafraserer. Dermed er en parafrase også en slags verdidom ved at den indirekte gir uttrykk for hvordan vi vektlegger objektet. Cavell mener at det subjektive i parafraaser ikke er noe vi skal forsøke å undertrykke,

men det er like fullt noe vi må forholde oss til: «The problem of the critic, as of the artist, is not to discount his subjectivity, but to include it; not to overcome it in agreement, but to master it in exemplary ways.» (87) Vi ser altså at språket er normativt ved at det kan avsløre hva vi mener om et fenomen og hvordan vi forstår verden uten at vi uttrykker det eksplisitt. Dette gjelder ikke bare unnskyldninger eller parafraser, men alle former for utsagn. Et annet eksempel Cavell viser til, er at spørsmålet «gjorde du det med vilje?» kan indikere at en handling er merkelig (11).

3.2.3 Det performative dagligspråket

Så langt har jeg vist at dagligspråksfilosofien mener at språket og verden er tett sammenvevd. Følgelig bør det ikke komme som en overraskelse at språket også er tett tilknyttet handlingene våre. I *Must we mean what we say* hevder Cavell (2015) at “Talking together is acting together, not making motions and noises at one another, nor transferring unspeakable messages or essences from the inside of one closed chamber to the inside of another.” (31) Austin (1975) skriver mer utfyllende om dette i *How to do things with words*. Der introduserer han blant annet begrepet «performative sentence», som på norsk kan oversettes til «performativ ytring» eller «talehandling» (6). Dette begrepet kan ifølge Austin brukes til å beskrive tilfeller hvor det er selve ytringen som utgjør handlingen. Austin eksemplifiserer slike ytringer med følgende tilfeller: Paret som gir hverandre sitt «ja» ved alteret, et skip som døpes, overrekkelsen av en gave og et veddemål (5). Austin (1975) kommenterer eksemplene slik: "In these examples it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to *describe* my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it." (6) Hvis du sier: «Jeg vedder en hundrelapp på at du står på eksamen» har du utført handlingen «å vedde» ved hjelp av ordene dine. Det samme kan bli sagt om en rekke andre situasjoner, som når dommeren i rettssalen dømmer den tiltalte ved å uttale dommen, eller når kjæresten frir ved å spørre sin utkårede om han/ hun vil gifte seg med ham/ henne.

Ifølge Austin (1975) er det imidlertid visse forutsetninger som må være på plass for at en ytring skal kunne bli til handling. Den performative ytringen må blant annet ytres på korrekt måte av alle parter som er deltakende i handlingen, og deltakerne må stå i posisjon til å utføre den (14-15). Hvis disse «reglene» ikke overholdes, vil ikke handlingen fullbyrdes (15). Hvis vi for eksempel ser på talehandlingen «å bli gift», som Austin bruker som eksempel, er det flere

omstendigheter som kan forhindre gjennomføringen av handlingen. Vi blir ikke gift hvis presten glemmer å spørre partene om de vil ha hverandre som ektefeller, eller hvis paret ikke svarer med en variant av «ja» når presten spør dem. Vi blir heller ikke gift hvis presten ikke viser seg å være en godkjent vigselsperson, eller hvis partene viser seg å være gift fra før med andre.

3.2.4 Å bli skeptisk til dagligspråket

Noen ganger er altså talehandlinger mislykkede fordi vi ikke har forutsetningene som kreves for å utføre dem. Andre ganger opplever vi at intensjonene våre med språket mislykkes fordi andre ikke forstår det vi sier. Wittgenstein (2010) hevder i *FU* at «et menneske kan være en fullstendig gåte for en annen. Det erfarer man når man kommer til et land med helt og aldeles fremmede tradisjoner; også selv om man behersker landets språk. Man *skjønner* ikke menneskene.» (253) I *FU* og *Must we mean what we say* diskuterer dessuten Wittgenstein (2010) og Cavell (2015) henholdsvis hvorvidt det egentlig er mulig å forstå hva andre mennesker mener når de for eksempel snakker om sin egen smerte. Ifølge Cavell (2015) er skeptikerens konklusjon at det ikke er mulig å vite. Fordi vi ikke kan «bytte» følelser kan vi heller ikke vite eksakt hvordan andre har det, og dermed kan vi heller ikke forstå hva de føler (228). Toril Moi (2006) gir uttrykk for en tilsvarende forståelse når hun i forbindelse med sin dagligspråksfilosofiske lesning av Ibsens *Rosmerholm* beskriver skeptikeren på følgende måte:

En språklig skeptiker er en som har kommet fram til den skeptiske konklusjonen (det at det metafysisk sett er umulig å kjenne den andre; at det metafysisk sett er umulig å kjenne meg selv) gjennom en dyp skuffelse over språket. Å være skeptiker i forhold til språket er å være overbevist om at språket mislykkes i sin viktigste oppgave: å gi uttrykk for et menneskes tanker og følelser. Ordene mister dermed sin verdi; jeg begynner å føle at jeg aldri kan ha håp om å kjenne andre eller at de kan kjenne meg, så lenge ordene er det eneste jeg kan holde meg til. (379)

Om vi lar skepsisen overvinne troen på dagligspråket, får det konsekvenser for måten vi snakker på. I *Contesting Tears* viser Cavell (1996) at skeptisisme kan føre til en melodramatisk måte å snakke på. Moi (2006) hevder i *Ibsens modernisme* at «[m]elodrama er en form med insisterende, overdrevet teatraliskhet, der det menneskelige uttrykket presses til sine ytterste grenser.» (381) Cavell (1996) mener at dette teatraliske språket skyldes problemer med å formidle det vi egentlig mener (40). Skeptikeren blir stemmeløs som følge av sin egen skepsis, og som konsekvens kan hun utvikle det Cavell (1996) omtaler som «the desire to express all» - behovet for å sette ord på *alt* (43).

Skeptikerens konklusjon kan ifølge Cavell (2015) virke skremmende, fordi tvilen på språket ikke bare utfordrer en særskilt tro, men hele troens grunnlag (222). Desto mer skremmende er det kanskje at Cavell (2015) gir skeptikeren rett i at vi ikke nødvendigvis kan ha den eksakt samme følelsen som andre (228). Språket og vårt forhold til det er ikke uproblematisk: «There are special problems about our knowledge of another; exactly the problems the skeptic sees.» (2015: 239) Dermed er det ikke så rart om vi begynner å tvile på språket, heller ikke i forbindelse med dagligspråksfilosofenes undersøkelser av de ulike sidene ved dagligspråket. Etter å ha reflektert rundt hvordan barn lærer språk i *The Claim of Reason*, skriver Cavell (1999) følgende:

We begin to feel, or ought to, terrified that maybe language (and understand, and knowlegde) rests upon very shaky foundations – a thin net over an abyss. (No doubt that is part of the reason philosophers offer absolute “explanations” for it.) Suppose the child doesn’t grasp what we mean? Suppose he doesn’t respond differently to a shout and a song, so that what we “call” disapproval encourages him? (179)

På den måten er ikke dagligspråksfilosofi noen motsetning til skeptisismen, snarere tvert imot: Cavell (1999) gir i *The Claim of Reason* uttrykk for at vi må være åpne for skeptisismens trussel for å kunne forstå Wittgensteins sene filosofi (47). Noen ganger vil vi oppleve at andre ikke anerkjenner våre egne erfaringer, eller motsatt, at vi ikke anerkjenner andres erfaringer – dette er simpelthen et faktum (Cavell, 2015: 237). Cavell (2015) understreker at dette ikke nødvendigvis gjør oss til skeptikere. Det at vi *noen ganger* opplever å ikke forstå eller å ikke bli forstått, betyr ikke at vi *aldri* kan forstå eller bli forstått (237). Regelen er tross alt at vi klarer å forstå andre, og noen ganger forstår vi til og med andre bedre enn de forstår seg selv (2015: 245). Til syvende og sist er det heller aldri språket det er noe i veien med når vi opplever misforståelser. I *The Claim of Reason* skriver Cavell (1999): «It is in me that the circuit of communication is cut; I am the stone on which the wheel breaks.» (83) Moi (2017) kommer fram til den samme konklusjonen i *Revolution of the Ordinary*, hvor hun påpeker at det ikke er språket som er problemet når vi ikke kan finne ordene, men oss selv (232).

3.2.5 Dramatikk lest med dagligspråksfilosofi

Dagligspråksfilosofien har i liten grad blitt tatt i bruk i lesninger av nyere dramatikk, men Cavell og Moi har tidligere sett Shakespeare og Ibsens skuespill i lys av dagligspråksfilosofi. La oss først se på Cavells (2015) lesning av Shakespeares *King Lear* fra 1608. Hovedtrekkene i handlingen i Shakespeares drama går ut på at kong Lear forteller sine tre døtre at den som

uttrykker den største kjærlighetserklæringen til ham, skal arve riket. Det resulterer i at de to eldste døtrene gir uttrykk for sine eksplisitte, men falske kjærlighetserklæringer. Yngstedatteren Cordelia formulerer derimot en ekte, men mer indirekte kjærlighetserklæring. Lear faller tilsynelatende for de eldste døtrenes falske og storslagne ord, mens Cordelia blir forvist fra riket til tross for sin ekteføyte kjærlighet for faren. Ved at Lear gir uttrykk for et ønske om kjærlighet parallelt med at han forviser Cordelia, oppfører han seg motstridende. Cavell bruker dagligspråksfilosofien for å forstå oppførselen og ordene hans. Innledningsvis i sin lesning av *King Lear* skriver Cavell (2015) følgende om ordene og meningen bak dem:

It reminds us that whatever words are said and meant are said and meant by particular men, and that to understand what they (the words) mean you must understand what they (whoever is using them) mean, and that sometimes men do not see what they mean, that usually they cannot say what they mean, and that when they are forced to recognize this they feel they do not, and perhaps cannot, mean anything, and they are struck dumb. (249)

For å forstå en persons ord og handlinger må vi også forstå situasjonen personen befinner seg i. I utgangspunktet kan det se ut som om Lear ikke forstår den yngste datterens kjærlighet. Cavell (2015) mener imidlertid at Lears egentlige problem er at han ikke føler seg verdig Cordelias hengivenhet (266). Sammen med en påtvungen offentlig kjærlighetserklæring er falsk kjærlighet faktisk nøyaktig det han vil ha, og det får han ved å bestikke de to eldste døtrene. Motsatt oppleves Cordelias genuine kjærlighet skremmende for Lear, fordi den aldri kan tilbakebetales ved en bestikkelse tilsvarende den han har gitt til de to andre døtrene (267). Slik Cavell forstår Lears situasjon skjønner Lear forskjellen på ekte og uekte kjærlighet, men det tragiske ligger i at han må unngå Cordelias kjærlighet fordi han føler at han ikke kan akseptere den. Med andre ord har Cavell undersøkt hvordan språkhandlingene i *King Lear* får fram meningen i situasjonene Shakespeare beskriver.

Moi's lesning av Ibsens *Rosmerholm* fra 1886 i *Ibsens modernisme* (2006) er et annet eksempel på hvordan dramatikken kan leses med dagligspråksfilosofi. I Ibsens drama møter vi blant annet paret Rosmer og Rebekka, som ved skuespillets slutt tar livene sine ved å kaste seg ut i en foss. Ved hjelp av dagligspråksfilosofien viser Moi at paret ender opp med å ta denne drastiske avgjørelsen som følge av at de har begynt å tvile på språket. Ved å analysere samtaler som paret har med hverandre, viser Moi at de to egentlig ikke forstår hverandre. Ifølge Moi viser Rosmer særlig sin «døvhets» overfor Rebekka. Når Ibsen for eksempel lar Rebekka gjenta Rosmers ord, mener Moi (2006) at Rebekka viser at ordene har en annen betydning for henne enn de har for

Rosmer (393). Rosmer tar imidlertid ingen notis av dette. Rosmer avslører også sin manglende forståelse for Rebekka når han spør om hun ikke kan elske ham, fordi spørsmålet viser at han ikke forstår at hun har elsket ham siden første gang de møttes (Moi, 2006: 396). Rosmers manglende forståelse av Rebekka viser hvordan han ikke anerkjenner henne som ulik fra ham selv, ifølge Moi (395). Konsekvensen er at Rebekka utvikler et ønske om å oppnå ordløs, perfekt kommunikasjon ved å bli ett, i likhet med Rosmer (Moi, 2006: 399). Slike fantasier er ifølge Moi grunnleggende skeptiske, fordi kroppen og språket mister sin verdi: «menneskelig tale kan aldri bli annet enn nest best i forhold til sjelens sanne, ordløse kommunikasjon.» (388) Rosmer og Rebekka kommer til et punkt der ingenting kan sies for at troen på språket skal kunne gjenvinnes, og dermed blir handling den eneste muligheten (402). Ordene betyr ikke lenger noe, og dobbeltselv mordet er ifølge Moi et «siste forsøk på å redde fantasien om at to kan være ett.» (406) På den måten bruker Moi dagligspråksfilosofiens metoder og grunnleggende tenkning for å forstå Rosmer og Rebekkas talemåter og handlinger.

4. Lygres særegne dramatiske form

Flere har gitt uttrykk for at Lygres dramatiske form er enestående i forbindelse med utgivelsene av *Ingenting av meg* (2013) og *Meg nær* (2019). I *Kunstnerforeningens* omtale av *Ingenting av meg* heter det for eksempel at Lygre er «kjent for sine særegne formgrep og skiftande forteljarperspektiv.» (u.å.), og i anmeldelsen av *Meg nær* for *Morgenbladet* beskriver Ellefsen (2019) Lygres dramatiske form som unik. Av særtrekkene ved formen i *Ingenting av meg* og *Meg nær*, kan man blant annet nevne at ingen av dramaene er delt inn i tradisjonelle akter, og at de dramatiske personene er navngitte med personlige pronomen eller fellesnavn fremfor egennavn. Dessuten har hverken *Ingenting av meg* eller *Meg nær* sidetekst i tradisjonell forstand, og handlingen foregår i stedet ved at de dramatiske personene forteller om den. Dette er karakteristikk som er gjeldende for store deler av Lygres dramatiske forfatterskap, også for det nylig utkomne *Tid for glede* (2022). Samtidig er det ikke til å feie under teppet at Lygre deler flere av disse formgrepene med andre norske dramatikere, og at også dette har blitt fanget opp av anmelderne. Maria Edström (2014) hevder i en anmeldelse av *Ingenting av meg* at Lygre med rette ofte nevnes i samme åndedrag som Jon Fosse, og Sæverås (2015) hevder i sin anmeldelse at dramaet «inviterer [...] til sammenligninger med Fosse.»²¹

Formålet med dette kapittelet er å gi et nyansert bilde av Lygres dramatiske form. Jeg vil innlede med å ta for meg noen sentrale trekk ved *Ingenting av meg* og *Meg nær*, og deretter vise hvorfor disse trekkene fremstår som spesielle når man sammenligner Lygres tekster med skuespill av andre dramatikere. Senere skal jeg se formgrepene i lys av dramateorien jeg presenterte i teorikapittelet. Jeg vil deretter undersøke hvordan Lygre plasserer seg i en norsk dramatradisjon, før jeg til slutt drøfter Lygres valg av dramatisk form.

4.1 Lygres dramatiske personer som fortellere

Hvis vi først tar for oss handlingsstrukturene i Lygres dramaer, ser vi at dramaene har flere likheter med handlingen i Ibsens realistiske skuespill. I grove trekk handler *Meg nær* om en kvinne som nylig har mistet moren sin, og som forsøker å oppnå nærhet ved å oppsøke nye og gamle relasjoner. *Ingenting av meg* handler derimot om en kvinne som, muligens fremprovosert av datterens død, velger å forlate familien til fordel for sin nye kjæreste. Paret blir imidlertid

²¹ Merk at både Sæverås og Edström også mener at Lygres dramaer skiller seg fra Fosses på flere måter.

stadig innhentet av fortiden, og ender opp med å ta livene sine på slutten av dramaet. Særlig *Ingenting av meg* har fellestrekk med flere Ibsen-dramaer. Vi ser blant annet at den kvinnelige hovedpersonen forlater mann og barn (akkurat som Nora i *Et dukkehjem* (1879),²² og at kvinnen i dramaet mister et barn (akkurat som Fru Alving i *Gengangere* (1881)).²³ I tillegg velger paret på slutten av *Ingenting av meg* å ta livene sine sammen (slik som Rosmer og Rebekka i *Rosmerholm* (1886)).²⁴ Til slutt har både *Ingenting av meg* og *Meg nær* til felles med Ibsens realistiske dramaer at de dramatiske personene har en tendens til å bli innhentet av fortiden. Sentrale handlingsmomenter i Lygres dramaer kan altså beskrives som realistiske.

La oss nå se om formen til Lygre samsvarer med en realistisk dramaform. Realistiske dramaer som Ibsens har en tendens til å begynne med fyldige beskrivelser av omgivelsene hvor handlingen finner sted. Han innleder for eksempel *Gengangere* på følgende måte:

(En rommelig havestue med en dør på den venstre sidevegg og to døre på veggen til høyre. I midten av stuen et rundt bord med stole omkring; på bordet ligger bøker, tidsskrifter og aviser. I forgrunnen til venstre et vindu, og ved samme en liten sofa med et sybord foran. I bakgrunnen fortsettes stuen i et åpent, noe smalere blomsterværelse, der er lukket utad av glassvegge og store ruter. På blomsterværelsets sidevegg til høyre er en dør som fører ned til haven. Gjennom glassveggen skimtes et dystert fjordlandskap, sløret av en jevn regn.) / (Snekker Engstrand står oppe ved havedøren. Hans venstre ben er noe krumt; under støvlesålen har han en trekloss. Regine, med en tom blomstersprøyte i hånden, hindrer ham fra å komme nærmere.) (2017: 3)

Ved hjelp av sideteksten, som er uthevet i kursiv, gir Ibsen en detaljert skildring av rommet handlingen foregår i. Deretter følger en kort beskrivelse av de dramatiske personene som befinner seg i rommet. Alle de tre aktene i dramaet begynner på denne måten. Dette er ikke bare typisk for Ibsens realistiske dramaer, men også for Bjørnstjerne Bjørnsons realistiske dramatik. *En fallitt* (1875)²⁵ begynner med følgende beskrivelse:

Stor stue hos Tjælde mot en åpen veranda, omslynget av blomster; sjøen; i ramme av et vestlandsk holmeparti ses seilere over sjøen i halvdødt vær. En stor seilbåt med oppslåtte seil like ved verandaen til høyre. Rommet er yppig og fylt med blomster. To vinduer som går helt ned til gulvet, til venstre, to dører til høyre. Bord i midten, lene- og gyngestoler omkring. En sofa i forgrunnen til høyre. / FØRSTE MØTE / Løytnanten og hans forlovede; (senere) fru Tjælde; (senere) Valborg. (11)

²² Ibsens *Et dukkehjem* ble først utgitt i 1879, men jeg bruker utgaven i *Samlede verker 2* fra 1991.

²³ Ibsens *Gengangere* ble først utgitt i 1881, men jeg bruker utgaven fra 2017.

²⁴ Ibsens *Rosmerholm* ble først utgitt i 1886, men jeg bruker utgaven i *Samlede verker 2* fra 1991.

²⁵ Bjørnsons *En fallitt* ble først utgitt i 1875, men jeg bruker utgaven i *Verker i samling II* fra 1993.

Vi ser altså at Ibsen og Bjørnson innleder sine realistiske dramaer på den samme måten. I realismens ånd velger også Lygre å innlede dramaene sine med å redegjøre for omgivelsene og personene i handlingen. *Ingenting av meg* begynner for eksempel på følgende vis:

Han / En liten leilighet. Tomme rom. Nesten ingen møbler. / Du og jeg. (9)

Meg nær begynner på sin side slik:

Hun / Jeg har en leilighet jeg har bodd i de siste årene. Jeg har et soverom. Jeg har en fremmed kvinne sittende sammen med meg i senga, lent opp mot veggen. / Jeg ser på henne. / Jeg sier: Jeg fikk øye på deg på gaten. Jeg sier: Du kom gående mot meg. (9)

Til tross for at Lygres beskrivelser er noe knappere enn Ibsen og Bjørnsons innledninger, ser vi at Lygre følger deres struktur når han beskriver omgivelsene og personene i handlingen. Samtidig synliggjør sammenligningen at det finnes en vesentlig forskjell i måten Lygre skriver dramatikk på. Mens både Ibsen og Bjørnson benytter seg av sideteksten for å gi beskrivelser i sine dramaer, er denne informasjonen lagt i munnen på de dramatiske personene hos Lygre. Samtidig blir det galt å si at Lygre har fjernet sideteksten helt, siden store deler av replikkene til de dramatiske personene består av informasjon som like gjerne kunne stått i en sidetekst. Hvis *Ingenting av meg* hadde hatt sidetekst, kunne dramaet begynt slik: «*En liten leilighet med tomme rom og nesten ingen møbler. Meg og Han sitter i en sofa.*»

Når Lygre velger å inkorporere sideteksten i personenes replikker, bryter han med Ibsen og Bjørnsons realistiske dramaform. Dette til tross for at handlingen i både *Ingenting av meg* og *Meg nær* kan minne om handlingen i et realistisk drama. Hos Lygre foregår nemlig hele handlingen i de dramatiske personenes replikker. Personene forteller til enhver tid hva de har rundt seg, hva de tenker, hva de gjør og hva de har opplevd. Det ser vi for eksempel når Meg i *Ingenting av meg* beskriver hvordan hun sniker seg ut av huset for å forlate mannen sin:

Meg / Jeg er klar, tenker jeg idet jeg hører min mann låse seg inn ytterdøren. Han kikker inn i stuen, jeg sitter i sofaen, og han smiler til meg, spør om jeg har hatt en fin dag. / Jeg hører ham på kjøkkenet. Jeg hører ham på badet. Jeg hører ham inne på soverommet. Etter en stund hører jeg ham i tung søvn. / Jeg henter kofferten jeg har gjemt, der jeg allerede har pakket noen klær. Jeg henter de siste tingene mine, det jeg ikke har kunnet pakke tidligere for å unngå å vekke mistanke. / Jeg låser meg ut. (19)

Dette sitatet synliggjør hvordan ingenting vises fram på en direkte måte i Lygres dramaer, men i stedet formidles gjennom de dramatiske personenes fortellerstemmer. Det er også tilfellet i *Meg nær*:

Hun / Jeg sier: Jeg skal bare ta med meg det viktigste herfra, så er jeg klar. Jeg spør: Kan du hjelpe meg? Jeg spør: Blir du med meg bort til hotellet?

En fremmed / Jeg sier: Ja.

Hun / Jeg sier: Takk. (33)

I dette sitatet ser vi at Lygres personer innleder setningene sine med «jeg sier» eller «jeg spør». Lygres personer forteller om absolutt alt, og i *Meg nær* går de altså så langt i sin fortellende stil at de i stor grad poengterer at de sier eller spør om noe.

4.2 Meg og Hun som fortellere

Alle de dramatiske personene i *Ingenting av meg* og *Meg nær* har en fortellende måte å snakke på. Dermed kan det være mer utfordrende å peke ut *hvem* sitt perspektiv handlingen egentlig formidles fra. Samtidig er det flere momenter ved tekstene som indikerer at Meg i *Ingenting av meg* og Hun i *Meg nær* har fortellerperspektivet i dramaene. For det første står begge i sentrum av hver sin handling. I *Ingenting av meg* får vi særlig høre om Meg sin opplevelse av hvordan det var å dra fra eksmannen og sønnen, mens vi for eksempel ikke får vite noe om hva Han eventuelt forlot. Tilsvarende er handlingen i *Meg nær* sentrert rundt møtene Hun har med ulike personer. I tillegg har Meg og Hun en tendens til å ta «kontroll» over fortellingene sine ved å bruke språket. Meg og Hun forteller ikke nødvendigvis bare hva de selv sier, tenker og gjør – noen ganger forteller de også om hva *andre* sier, tenker og gjør. Dette er særlig tydelig i *Meg nær*, hvor Hun flere ganger korrigerer de andre dramatiske personene. I følgende eksempel er Hun åpenbart misfornøyd med svaret til En venn, og derfor «tvinger» hun ham til å si noe annet:

Hun / Tror du han vil angre?

En venn / Jeg vet ikke.

Hun / Du sier ikke: Jeg vet ikke. / Du sier: Nei. Du sier: I så fall hadde jeg ikke fortalt ham om deg, fortalt deg om ham, gitt dere hverandres nummer. (71)

Når Hun legger ordene i En venns munn på denne måten, er det som om hun sier: «Dette er min fortelling, og du skal gjøre som jeg ønsker». Lignende episoder forekommer også i *Ingenting av meg*, som når Meg i følgende samtale korrigerer Hans beskrivelse av hva som skjer fordi hun ikke er enig:

Han / Snart er vi hjemme igjen.

Meg / Eller, vi bare fortsetter. Kjører videre.

Han / Gjør vi?

Meg / Vi er på tur. Vi har det fint. Vi vil ikke at det skal ta slutt. [...]

Han / Hva skjer? (29)

På den andre siden blir Megs fortellerrolle også utfordret. I denne samtalen ser vi for eksempel at Han tar kontroll på samme måte som Meg:

Han / Vi flytter.

Meg / Gjør vi?

Han / Vi finner et bedre sted. Like ved havna. (33-34)

Han tar kontroll ved å beskrive at de flytter, selv om det er åpenbart at Meg ikke er klar over dette på forhånd. Også fortellerrollen til Hun i *Meg nær* blir utfordret. I følgende eksempel beskriver En annen kjæreste hva Hun gjør:

En annen kjæreste / Og så går jeg. Du ser etter meg. Du smiler til de andre. Du sier: Han er skjønn. (99)

De andre dramatiske personene i *Meg nær* har dessuten en tendens til å protestere mot Huns «ordre».

Samtidig peker Lygres navngiving av de andre personene i dramaene på at Meg og Hun er fortellere. I *Ingenting av meg* heter som nevnt protagonisten Meg, mens de andre personene i dramaet (Han, Eks, Hans mor, Min mor og Min sønn²⁶) er navngitte ut ifra hvilken relasjon de har til Meg. Eks er for eksempel ikke eks-kjæresten til alle de dramatiske personene – han er Megs tidligere kjæreste. Tilsvarende bærer En fremmed, En annen fremmed, En venn, En annen venn, En kjæreste og En annen kjæreste navn ut ifra hvilken relasjon de har til hovedpersonen Hun i *Meg nær*. Til kontrast er de dramatiske personene i Ibsens og Bjørnsons realistiske dramaer vanligvis navngitt med egennavn og (eventuelt) arbeidstitel. Bjørnsons *En fallitt* (1993) består eksempelvis av grosserer Tjælde, Fru Tjælde, Valborg, Signe, løytnant Hamar og så videre.

Også strukturen i dramaene bærer preg av at handlingen formidles fra et bestemt perspektiv. *Ingenting av meg* er strukturert etter syv deler som er navngitte med temporale betegnelser (Sommer, Vinter, Vår, Enkeldager, Like etter, Noen år senere og Nå), mens delene i *Meg nær* er navngitte etter personene Hun møter i stykket (En fremmed, En venn, En kjæreste, En annen kjæreste, En annen venn og En annen fremmed). Til sammenligning er Ibsen og Bjørnsons

²⁶ I *Ingenting av meg* veksler personen Menneske mellom identitetene Hans mor, Min mor og Min sønn.

dramaer vanligvis strukturert etter 3-5 akter som ofte er navngitte med de konvensjonelle betegnelse «første akt / første handling», «andre akt / andre handling» og så videre. Navngivingen av delene i *Ingenting av meg* bærer preg av at de dramatiske personene forteller, siden de temporale betegnelse åpner for at handlingen ikke følger en tradisjonell dramatisk handlingsfremgang der alt foregår på et nåtidsplan. I stedet er det fortelleren som styrer tiden handlingen foregår i. Vi ser for eksempel at det bare er den siste delen som heter «Nå», og dermed kan resten av handlingen være et eneste langt tilbakeblikk. Handlingen i *Ingenting av meg* har også en rekke «hopp», som at Meg og Han «plutselig» befinner seg på en båt mot slutten av handlingen. I *Meg nær* er de ulike delene navngitt ut ifra hvilken person Hun møter i den aktuelle delen, noe som også åpner for at handlingen ikke nødvendigvis er lagt til et nåtidsplan. I stedet er handlingen sortert etter Huns møter med andre, som ikke trenger å være i kronologisk rekkefølge. Til tross for at Meg og Hun tidvis blir utfordret i sine fortellerroller, ser vi altså at handlingen i utgangspunktet formidles fra deres perspektiv.

4.3 Å skrive fortiden inn i nåtiden

Fortiden spiller en avgjørende rolle for leseren eller tilskuerens forståelse av Meg og Hun. I *Ingenting av meg* får vi for eksempel vite at Meg har mistet datteren sin, og at hun hadde et vanskelig forhold til moren i oppveksten. I *Meg nær* får vi derimot vite at Hun hadde ambivalente relasjoner til både moren og søsteren, og vi får vite hvorfor forholdet hennes til En kjæreste ikke fungerte. At de dramatiske personene har en komplisert fortid som er avgjørende for vår forståelse av dem, er en egenskap Lygre deler med Ibsens realistiske dramaer. I *Gengangere* har de dramatiske personene opplevd blant annet utroskap, sykdom, incest og misbruk i fortiden. Fortiden avsløres gjennom det Szondi (1987) har omtalt som Ibsens analytiske teknikk, hvor handlingen bare tilsynelatende er lagt til nåtiden, mens fortiden egentlig dominerer (16). Det er sjeldent at fortiden fortelles om på en direkte måte hos Ibsen – i stedet må vi som tilskuere lese mellom linjene for å forstå hva som *egentlig* har skjedd med personene hans. Når Lygre lar de dramatiske personene fortelle til enhver tid, åpner han for at fortiden kan vises fram på andre måter enn hos Ibsen. En teknikk Lygre bruker, er at han lar de dramatiske personene fortelle om det de har opplevd på en direkte måte. Det ser vi blant annet i dette utdraget fra *Ingenting av meg*:

Meg / Han kan ødelegge det livet jeg har nå, tenkte jeg da jeg våknet neste dag.

Han / Hun skulle vært her hos meg, tenkte jeg.

Meg / Det var jeg ikke. Jeg ble ikke med deg hjem. Jeg hadde lyst, men gjorde det ikke. Jeg våknet i min egen seng. (15)

Teknikken er lignende i *Meg nær*. I det følgende utdraget forteller Hun og En fremmed om hvordan de ble kjent med hverandre:

En fremmed / Du sa: Hei.

Hun / Jeg så at du ble glad. Eller, at du ikke hadde noe imot det. Du snudde deg og så på meg. Smilte.

En fremmed / Jeg tenkte: Kanskje hun er ensom. Jeg tenkte: Kanskje hun bor alene, og ikke har så mange å snakke med.

Hun / Ja. Du stusset litt. (11)

Store deler av dramaenes handling forløper på denne måten, altså ved at de dramatiske personene forteller om noe som har skjedd. En annen teknikk Lygre benytter seg av, er imidlertid når de dramatiske personene går fra å snakke om en hendelse som har skjedd i fortiden til å snakke som om den foregår i deres egen samtid. I *Ingenting av meg* skjer dette særlig når Menneske kommer på besøk til Meg og Han, som i følgende samtale (hvor Menneske har inntatt identiteten Hans mor):

Menneske / Vi kjørte på en vei nesten uten annen trafikk.

Han / Det var mørkt.

Menneske / Er du trøtt? Klarer du noen timer til?

Han / Vi stanser ikke ennå. Det er ikke så sent. (43)

Som det går fram av sitatet, går de dramatiske personene fra å bruke verbformer i preteritum til å bruke verbformer i presens. Dermed går de fra å snakke «i fortid», som om noe *har* hendt, til å snakke i presens, som om det de snakker om foregår i deres egen samtid. Til tross for at hendelsen de snakker om for lengst har passert, viser altså Lygre fram en hendelse fra Hans barndom ved å la de dramatiske personene snakke som om de gjenopplever denne hendelsen. Lignende hendelser forekommer flere steder i *Ingenting av meg*, og særlig i forbindelse med Menneskes ankomst til Meg og Han. I *Meg nær* finnes det ikke noen eksempler på at de dramatiske personene snakker som om de gjenopplever en fortidig hendelse. Lygre gjør derimot bruk av rollespill for at Hun skal få mulighet til å fortelle om sin fortid i *Meg nær*. Etter at En fremmed har akseptert Huns forespørsel om å ta på seg rollen som Huns mor, begynner Hun å beskrive hvordan hun har hatt det i barndommen: «Vi har alltid kranglet, liksom. Ikke bare du og jeg, men alle tre.» (40) Oppsummert ser vi altså at fortiden spiller en avgjørende rolle for både Ibsen og Lygre, men at Lygre benytter seg av en helt annen teknikk for å få fram fortiden enn Ibsen.

4.4 Jeg-dramatikk – Lygre i lys av Aristoteles og Szondi

Så langt har vi sett på noen sentrale trekk ved Lygres dramatiske form, som at sideteksten er flyttet inn i de dramatiske personenes replikker, og at de dramatiske personene i stedet forteller. Konsekvensen av at dramaene har en forteller, er at de dramatiske personene får navn ut ifra hvilken relasjon de har til hovedpersonen, og at fortelleren kan bruke analepser. Siden de dramatiske personene hos Lygre hele tiden forteller, får altså dramaene hans episke trekk. Som vi har sett, advarer Aristoteles (2008) mot å gi dramaet episke trekk i *Poetik* (78). I Aristoteles' beskrivelse er det bare koret, prologen og epilogen som eventuelt kan kommentere handlingen, men hos Lygre er ikke disse elementene til stede. I stedet er det de dramatiske personene som kommenterer sin egen situasjon. Når de dramatiske personene forteller om fortid eller flytter seg i rommet, bryter Lygre med de aristoteliske prinsippene om enhet i tid, sted og handling. I *Ingenting av meg* og *Meg nær* flyter fortid og nåtid sammen, og de dramatiske personene kan «plutselig» befinne seg et annet sted. Det er heller ikke enhet i de dramatiske personene, som tidvis glir over i hverandre. Dette skjer enten som følge av identitetsskifter (som med Menneske i *Ingenting av meg*, som veksler mellom identitetene Hans mor, Min mor og Min sønn), eller ved at de dramatiske personene tar på seg roller som en andre personer (slik En fremmed tar på seg rollen som Huns mor i *Meg nær*). Vi ser altså at Lygres dramaer skiller seg fra det aristoteliske renessansedramaet.

Jeg mener at Lygre i stedet har mer til felles med Strindbergs jeg-dramatikk slik Szondi (1987) beskriver den i *Theory of the Modern Drama*. Strindberg har en tendens til å tematisere psykiske tilstander i dramaene sine. Psykiske tilstander egner seg ikke for direkte fremstilling på scenen, og ifølge Szondi (1987) ble Strindbergs løsning å tilføre et slags «jeg» til dramaet (29). Når dramaene får en forteller er det fortelleren som styrer handlingens tid og sted, og for Strindbergs del resulterer dette i at handlingen i dramaene hans ofte følger drømmens logikk. Det tydeligste eksempelet på dette er *Ett drömspel* fra 1902, hvor Strindberg selv peker på drømmens logikk i forordet:

Författaren har i detta drömspel med anslutning till sitt förra drömspel «Till Damaskus» sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster: En blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. (1988: 7)

Blandingen av minner, fantasi og virkelighet gjør at alt kan skje i Strindbergs dramaer. Dramatiker Cecilie Løveid (2010) mener at Strindberg har preget moderne dramatikk på et generelt grunnlag: «Moderne teater er drømmens logikk. Det skjedde et brudd omkring Strindberg. Etter det er det vanskelig å komme utenom. Man skriver ikke moderne drama rett opp og ned. Du kan nesten ikke se et moderne drama som ikke hviler på noe urealistisk eller noe hyperrealistisk.» I Løveids dramatikk, som ofte har en fragmentarisk og surrealistisk handling,²⁷ er dette særlig tydelig. Også Lygres dramatikk bærer imidlertid preg av Strindbergs jeg-dramatikk. Meg og Hun er fortellerne eller «jeg-et» i *Ingenting av meg* og *Meg nær*, og akkurat som i dramaer som følger drømmens logikk, gjør fortellerne hos Lygre hopp i tid og rom. Lygre og Strindbergs dramatikk har dessuten til felles at vi som lesere eller tilskuere kan være kritiske til det de dramatiske personene forteller. Szondi (1987) mener for eksempel at vi ser alt fra faren (Ryttmästarn) sitt perspektiv i Strindbergs *Fadren* (23). Dermed kan vi ikke vite om handlingen i dramaet faktisk skjer, eller om alt foregår i farens hode. Ivo de Figueiredo (2014) har i *Ord/kjøtt* påpekt at dette også er tilfellet med Lygres dramatikk. Han beskriver *Dager under* fra 2008 på følgende måte:

Det er altså karakterene Eier og Kvinne som selv sier de uthevede linjene, altså sceneanvisningen. Med dette grepet erobrer dramatikeren alle aspekter ved scenedramaet, inkludert den tenkte fysiske scenen og skuespillernes bevegelser, og gjør alt til tekst, det vil si til en del av en upålitelig, subjektiv språklig illusjon: At Eier står i et rom, er bare hans egen påstand, det kan være sant eller usant. (463)

I *Dager under* er sideteksten en del av de dramatiske personenes replikker, men den er fortsatt uthevet. Når sideteksten i *Ingenting av meg* og *Meg nær* har blitt en fullstendig integrert del av replikkene til Lygres personer ved at den ikke lenger er uthevet, er det enda mer utfordrende å avgjøre hvorvidt vi skal stole på de dramatiske personenes påstander i disse tekstene. I det berømte skuespillet *Mens vi venter på Godot* bruker nemlig Samuel Beckett (1948)²⁸ nettopp sideteksten til å vise at personene Vladimir og Estragon sier én ting, men gjør noe annet: «VLADIMIR: - Så går vi, da? / ESTRAGON: - Ja, så går vi. / (*De rører seg ikke av flekken.*)» (110) At personene ikke gjennomfører handlingene de forteller om kan være tilfellet hos Lygre også, men hos Lygre får vi ikke noen «fasit» i sideteksten fordi sideteksten er en del av de dramatiske personenes subjektive fortelling. Det betyr ikke nødvendigvis at handlingen i Lygres dramaer er fiktiv, men vi ser likevel at den har et uavklart forhold til virkeligheten.

²⁷ Se for eksempel Løveids *Balansedame* (1984).

²⁸ Becketts *Mens vi venter på Godot* ble først utgitt i 1948, men jeg bruker Stein Bugges oversettelse fra 1964.

Fortellerposisjonen gjør det for eksempel mulig for Lygres personer å gjennomføre sprang fram og tilbake i tid, noe som er umulig i virkeligheten. Det er også umulig å veksle mellom ulike identiteter, slik Menneske veksler mellom identitetene Hans mor, Min mor og Min sønn i *Ingenting av meg*. Disse trekkene skaper et inntrykk av at handlingen hos Lygre følger en slags drømmens logikk, hvor tid sted og personer flyter sammen. Slik har Lygre paralleller til både svenske Strindberg, men også norske Løveid, som er sterkt inspirert av Strindberg.

Samtidig skiller *Ingenting av meg* og *Meg nær* fra de fleste av Strindberg og Løveids dramaer ved at Lygres dramaer er lagt til en realistisk setting. I *Meg nær* følger vi en rekke helt dagligdagse situasjoner, som at Hun blir kjent med en ny kvinne, gjør det slutt med kjæresten og møter en ny mann. I *Ingenting av meg* følger vi et par som møtes på bar, drar vekk sammen og får besøk av familien. Nettopp fordi situasjonen ellers er dagligdags, kan ikke Lygres personer hevde hva som helst uten at vi som lesere eller tilskuere reagerer på det. Dette står i motsetning til Strindbergs (1988) *Ett drömspel*, hvor forfatteren selv påpeker i forordet at alt kan skje (7). Det er også tilfellet i flere av Løveids dramaer. I radiohørespillet *Måkespisere* fra 1994 har handlingen for eksempel en rekke intertekstuelle referanser i form av blant annet barneleker og utdrag fra Henriette Schønberg Erkens kokebok. Handlingen er dessuten svært fragmentarisk fremstilt. Lygres dramaer følger altså ikke drømmens logikk til det fulle. I stedet er det mer meningsfullt å snakke om en slags fortellerens logikk. Når vi forteller, kan det vi sier være preget av sprang i tid og rom og sammenblandinger av personer. Vi kan blant annet komme på et minne, begynne på en digresjon eller glemme hvem som har gjort hva når vi gjenforteller noe som har skjedd.

4.5 Episk teater – Lygre i lys av Brecht

På grunn av måten Lygre har lagt opp sin dramatiske form, har han også visse likheter med Brechts episke teater. Brecht er særlig opptatt av at det episke teateret skal bidra til å skape en fremmedgjøringseffekt for at publikum ikke skal bli handlingslammede som en konsekvens av innlevelse. De skal derimot forlate teatersalen som handlekraftige individer. Brecht (1992) foreslår flere strategier for oppnåelse av en fremmedgjøringseffekt som bryter teaterets illusjon. Skuespillerne kan blant annet snakke om seg selv i tredjeperson, lese opp sceneanvisninger eller snakke i fortid. Hvis skuespilleren for eksempel snakker om noe som har skjedd, skaper hun ifølge Brecht (1992) en distanse siden hun distanserer seg fra handlingen det er snakk om fremfor å leve «i» den (138). Ved at skuespilleren slik viser bevissthet rundt det faktum at hun

spiller en rolle, minnes også publikum om dette. I Lygres dramaer finner vi en rekke tilfeller hvor de dramatiske personene snakker om noe som har skjedd i stedet for å befinne seg «i» selve handlingen – faktisk foregår store deler av handlingen på denne måten. Lygre innleder delen «Noen år senere» i *Ingenting av meg* ved å la Meg og Han fortelle om hvordan de møttes:

Han / En leilighet, noen møbler, du og jeg. / Det var alt.

Meg / En ny virkelighet, tenkte jeg ofte.

Han / Vi bestemte oss, bare.

Meg / Ja. / Jeg forlot alt jeg hadde.

Han / Du ble min. (84)

Også Brechts forslag om at skuespillerne kan lese opp sceneanvisninger har paralleller til Lygres dramaer. Det ser man for eksempel i følgende utdrag fra *Meg nær*:

En fremmed / Jeg smiler.

Hun / Jeg også. Jeg ser på deg og smiler.

En fremmed / Har du en annen, allerede?

Hun / Nei. (32)

Halvparten av denne samtalen kunne like gjerne vært del av en sidetekst, som at Hun og En fremmed forteller hverandre at de smiler. Slik er det med store deler av replikkene i Lygres dramaer. Selv om dette er grep Brecht mener at skuespillere og regissører kan gjennomføre ved oppsetninger, og Lygre derimot har valgt å innføre disse grepene i selve teksten, får Lygres dramaer en fremmedgjøringseffekt når de dramatiske personene snakker på denne måten.

Et annet grep Brecht og tilhengere av det episke teateret bruker for å skape en fremmedgjøringseffekt, er det såkalte «spillet i spillet». Der spiller de dramatiske personene en form for skuespill i handlingen. På den måten får det episke teateret et metaperspektiv som kan minne publikum om at det som skjer på scenen er fiktivt. Hos Brecht ser vi dette i blant annet *Den kaukasiske krittningen* (1945).²⁹ Handlingens utgangspunkt er en kaukasisk landsby, hvor en gruppe bønder og soldater har samlet seg for å spille skuespillet «Krittningen». Det er Sangeren Arkadij Tsjeidse som tar initiativ til at de skal spille dette stykket, og resten av handlingen i Brechts skuespill forløper ved at bøndene og soldatene spiller tildelte roller i «Krittningen». I *Meg nær* bruker Lygre et lignende grep når han lar En fremmed gjennomføre rolleskifter for at Hun skal få fortelle om fortiden sin. Følgende utdrag viser et slikt tilfelle:

²⁹ Brechts *Den kaukasiske krittningen* ble først utgitt i 1945, men jeg bruker Øyvind Bergs oversettelse fra 2020.

Hun / Mor har gledet seg sånn til å møte deg.

En fremmed / Mor?

Hun / Eller mamma, da. / Min mor. Moren min. / Du har tatt turen hit. Du har ikke vært her så ofte, så vi tenkte vi skulle ta inn på et fint hotell for anledningen, feire litt.

En fremmed / Ja. Jeg har jo bursdag. (37)

En fremmed stiller først spørsmål ved rollen hun har fått tildelt, men senere aksepterer hun den ved at hun begynner å oppføre seg som Huns mor. Siden det er tydelig at En fremmed åpenbart spiller en rolle, bidrar også dette grepet til en fremmedgjøringseffekt i *Meg nær*. I norsk sammenheng har man også sett dette grepet i blant annet Jens Bjørneboes *Semmelweis* (1968).³⁰ Stykket begynner med at personene Mannlig student³¹ og Kvinnelig student befinner seg i et teater, hvor de introduserer stykket «Semmelweis» til et fiktivt publikum. Resten av Bjørneboes skuespill foregår ved at de dramatiske personene spiller «Semmelweis», hvor vi følger legen Semmelweis' kamp mot autoritetene for å minske barseldødeligheten. Mannlig student og Kvinnelig student dukker ikke opp igjen før «Semmelweis» er ferdig spilt. Bjørneboes stykke avsluttes ved at de to studentene oppfordrer til diskusjon hos det fiktive publikummet, men blir avbrutt av politi.

Lygre deler altså «spillet i spillet» med Brecht og Bjørneboe. Samtidig skiller Lygres spill seg fra det episke teateret på noen måter. Det er for eksempel verdt å understreke at både Hun og En fremmed er sentrale deltakere i handlingen i *Meg nær*, både før, under og etter rollespillet. Slik er det hverken i Brechts *Den kaukasiske krittningen* eller Bjørneboes *Semmelweis*. I *Den kaukasiske krittningen* følger Sangeren skuespillet «Krittningen» fra start til slutt, men han interagerer ikke med de andre personene i stykket, og han er ikke deltakende i selve handlingen. I stedet kommenterer han handlingen som en utenforstående person, noe som bidrar ytterligere til stykkets fremmedgjøringseffekt. I *Semmelweis* er ikke Mannlig student og Kvinnelig student til stede i spillet i spillet i det hele tatt – deres roller innebærer bare å introdusere «Semmelweis» på begynnelsen, og innlede en diskusjon rundt stykket med et fiktivt publikum på slutten av Bjørneboes stykke. Forskjellen er altså at Hun er deltagende i handlingen, selv om hun også regisserer En fremmeds rolleskifte. Slik skiller Hun seg fra Brechts sanger og Bjørneboes studenter, som står utenfor handlingen de forteller om.

³⁰ Bjørneboes *Semmelweis* ble først utgitt i 1968, men jeg bruker utgaven fra 1983. Bjørneboe var svært påvirket av Brechts måte å skrive dramatik på. Bjørneboe har dessuten holdt en rekke foredrag og skrevet essays om Brecht, som senere har blitt samlet i blant annet *Om Brecht og Om teater* (1976).

³¹ I likhet med Lygre, har også Bjørneboe (og særlig Fosse) en tendens til å navngi personene sine med fellesnavn eller personlige pronomener. For å unngå forvirring vil også disse personene bli understreket.

En mulig innvending mot at fortellerrollen er særegen i Lygres dramaer, er at man også finner eksempler på fortellere som er deltakende i handlingen hos for eksempel Brecht og Løveid. Det er blant annet tilfellet for Brechts *Det gode mennesket fra Sichuan* (1943):³²

Fru Shin / Kjenner du disse menneskene?

Shen Te / Det var dem jeg bodde hos da jeg kom til byen.

Til publikum: Da jeg slapp opp for penger, kasta de meg ut. Nå er de nok redde for at jeg skal gjøre det samme med dem. De er fattige. [...]

Vennlig, til nykommerne: / Velkommen skal dere være! (29)

Shen Te er både hovedpersonen i handlingen, samtidig som hun tidvis henvender seg direkte til publikum. Hos Løveid ser man dette i blant annet *Balansedame* (1984). I den første scenen befinner hovedpersonen Susanne seg alene på scenen på et historisk museum, og forteller om sin situasjon: «Susanne / Jeg har en historie / Hvis jeg forteller den / klinger den / som en dameroman (*Stryker kroppen sin*)» (16) I neste scene befinner hun seg imidlertid i leiligheten sammen med samboeren Axel, som hun har en dialog med. Dermed veksler hun mellom å være forteller og delta i handlingen. Det ser man også i Løveids radiohørspill *Måkespisere* (1994), hvor hovedpersonen Kristine veksler mellom å kommentere situasjonen sin og spille ut karakteren. Dermed virker det tilsynelatende som om Lygre deler sin fremmedgjøringsteknikk med Brecht, og kanskje særlig Løveid, som også har personer som trer ut og inn av handlingen.

Samtidig kan vi skille Lygres fortellerroller fra Brecht og Løveid ut ifra *hvem* de dramatiske personene forteller til. I *Det gode mennesker fra Sichuan* (2012) gir sideteksten tydelig uttrykk for at personene forteller til et publikum, siden det vanligvis står «*til publikum*» eller lignende før de begynner å fortelle. I Løveids tekster er det ikke like tydelig hvorvidt de dramatiske personene forteller til et publikum eller snakker for seg selv, men det er like fullt tydelig at de dramatiske personene ikke forteller til hverandre. I *Måkespisere* kan for eksempel Kristine fortelle uten at de andre personene tar notis av dette:

Kristine: (ivrig, lyst) / Det ble krig. Men vi kunne jo ikke holde opp å leve for det?

Fruen: / Ole Jacop! Gutten min. Avlyse konserten av patriotiske grunner! Nei! Du må tenkte på *en* ting her i verden. Din egen karriere. (1994: 26)

³² Brechts *Det gode mennesket fra Sichuan* ble først utgitt i 1943, men jeg bruker Øyvind Bergs oversettelse fra 2012.

Slik ser vi at Kristine ikke forteller til de andre dramatiske personene. Altså forteller hun enten til et publikum, eller til seg selv. Slik er det ikke hos Lygre. Lygres personer kan både kommentere, svare på eller stille spørsmål til det de andre personene forteller. Følgende sitat fra *Ingenting av meg* viser et slikt tilfelle:

Han / Vi flytter.

Meg / Gjør vi?

Han / Vi finner et bedre sted. Like ved havna.

Meg / Jeg har alltid ønsket meg sjøutsikt. (34)

Dermed ser vi at Lygres personer ikke forteller til et publikum – de forteller til hverandre. Derfor er det viktig å slå fast at Lygres dramaer ikke er illusjonsbrytende slik Brecht eller Bjørneboe ønsket.

4.6 Postdramatisk teater – Lygre i lys av Lehmann og Fosse

Lygres dramatiske form skiller seg altså fra det aristoteliske renessansedramaet, Strindbergs jeg-dramatikk og Brechts episke teater. Betegnelsen postdramatikk har imidlertid blitt nevnt flere ganger i forbindelse med Lygres dramatikk, for eksempel i von der Fehrs (2019) anmeldelse av *Meg nær*. Dermed er det nærliggende å diskutere hvorvidt postdramatikken som begrep er beskrivende for Lygres dramatiske form. I *Postdramatic Theatre* hevder Lehmann (2006) at moderne dramatikk ikke har noen form for handling slik den fremstår hos Aristoteles og i renessansedramaet Szondi tar utgangspunkt i. I stedet kan handlingen være en fremvisning av ulike psykiske tilstander (68). Både *Ingenting av meg* og *Meg nær* har en tydelig tematisering av psykiske tilstander, som ensomhet og fremmedgjorthet. I tillegg mener Lehmann (2006) at postdramatikken inviterer tilskueren til refleksjon (108). Dette er også tilfellet hos Lygre. Tidligere har jeg blant annet argumentert for at de dramatiske personenes rare språk legger opp til at leseren kan reflektere over hvordan hun vanligvis snakker.

På den andre siden mener Lehmann (2006) at handlingen i postdramatikken ofte er preget av treghet og rolige perioder (90). Dette er ikke tilfellet i *Ingenting av meg* og *Meg nær*, hvor det i begge dramaene skjer mye på kort tid. I *Ingenting av meg* foregår handlingen over flere år, men fremfor å fortelle om noen av de «rolige» periodene i handlingen, kan det se ut til at fortelleren har valgt å hoppe over disse periodene. I stedet består handlingen av sentrale hendelser i hovedpersonenes liv, som at hun gifter seg, mister en datter og tar sitt eget liv. Også i *Meg nær*, hvor vi følger hovedpersonen i løpet av én enkelt dag, er handlingen svært kompakt.

Hun rekker både å bli kjent med to fremmede, miste to venner, slå opp med en kjæreste og få en ny kjæreste i løpet av dramaet. Videre åpner Lehmann (2006) for at postdramatikk kan benytte seg av en form for forteller (108). Dette ser vi også hos Lygre, men samtidig har Lygres fortellerpersoner en annen funksjon enn postdramatikkens forteller. Lehmann (2006) mener nemlig at fortellerens rolle er å oppnå en slags forbindelse mellom publikum og personene på scenen (108). Slik er det ikke i Lygres dramatikk, hvor de dramatiske personene forteller til hverandre, og ikke til et publikum. Lygre har heller ikke det poetiske, musikalske språket som Lehmann (2006) mener at postdramatikken ofte har (91). Det ser vi derimot hos Jon Fosse, som også har blitt beskrevet som postdramatisk.³³ Et eksempel på dette får vi i den innledende dialogen mellom Han og Ho i *Nokon kjem til å komme* (1996):

HO / No er vi komne til huset vårt
HAN / Og huset er jo fint
HO / No er vi komne til huset vårt / Til huset vårt / der vi skal vere saman / Du og eg
åleine / til huset / der du og eg skal vere / åleine saman / Langt borte frå dei andre / Huset
der vi skal vere saman / åleine / i kvarandre
HAN / Huset vårt
HO / Huset som er vårt
HAN / Huset som er vårt / Huset der ingen skal komme / No er vi komne til huset vårt
/ Huset der vi skal vere saman / åleine i kvarandre
Dei går vidare langsmed huset (10-11)

Ulike fraseringer om at de er kommet til huset sitt og at de skal være alene sammen repeteres en rekke ganger bare i dette korte utdraget. Denne ekko-aktige måten å snakke på skaper en rytmisk, nesten melodios effekt. På grunn av alle gjentakelsene får Fosses stykker også en postdramatisk treghet. Dette står i kontrast til Lygre, hvor hver replikk inneholder viktig informasjon. Christine Hamm (2018) argumenterer i *Dei litterære sjangrane* for at gjentakelsene og rytmene skaper en viss episk distanse hos Fosse, siden det stiliserte og kunstige språket minner oss som lesere eller tilskuere om at det vi er vitne til er fiksjon (114).

På den andre siden har Lygre også en rekke likhetstrekk med *Nokon kjem til å komme* spesielt, og Fosses dramaer generelt. I både *Ingenting av meg* og *Nokon kjem til å komme* bærer for eksempel alle de dramatiske personene fellesnavn eller personlige pronomener som tilnavn. Fosses drama består av personene Han, Ho og Mannen, og Lygres drama består som kjent av Meg, Han, Eks og Menneske. Handlingen har dessuten noen påfallende likheter. *Nokon kjem*

³³ Se for eksempel Helland og Wærp i *Å lese drama* (2011: 51).

til å komme handler om et par som forsøker å realisere sitt ønske om å leve i symbiose ved å flytte til et øde hus, men som stadig blir påminnet om at de ikke er alene. I *Ingenting av meg* møter vi derimot Meg og Han, som forsøker å realisere sitt gryende forhold, men som stadig blir påminnet verdenen utenfor når Menneske og Eks kommer på uønskede besøk.

Samtidig er en umiddelbar forskjell mellom disse dramaene at handlingen i *Nokon kjem til å komme* har en lineær struktur. Hamm (2018) argumenterer blant annet for at Fosses stykke følger Freytags pyramide, til tross for at Fosse ironiserer over denne strukturen (108). *Ingenting av meg* og *Meg nær* har derimot en langt mer fragmentert handlingsstruktur, siden de dramatiske personene veksler mellom å fortelle om fortid og nåtid. Samtidig gjør også Fosse bruk av fragmenterte handlingsstrukturer, som i *Og aldri skal vi skiljast* (1994) og *Draum om hausten* (1999). Handlingen i *Draum om hausten* foregår på en kirkegård, med fem ulike personer som kommer og går. Utgangspunktet for handlingen er at Mann og Kvinne, som nylig har innledet en affære, skal i begravelsen til Manns bestemor. Før vi vet ordet av det er imidlertid Mann og Kvinne i et fast forhold. Plutselig er det Manns far som skal gravlegges, før det ved slutten av stykket er Manns tur til å bli begravet. Selv om det tilsynelatende kan virke som om handlingen foregår over én dag, indikerer altså de store skiftene i de dramatiske personenes livssituasjon at handlingen foregår over mange år. Fosse gjør også bruk av tempusskifter i *Og aldri skal vi skiljast*, hvor hele handlingen foregår i hjemmet til Ho og Han. På flere tidspunkter ankommer Han hjemmet deres sammen med Jenta. I begynnelsen er det naturlig å tenke at Jenta er Hans nye flamme, men siden kan vi som lesere eller tilskuere begynne å mistenke at hun er den unge versjonen av Ho.

På den andre siden er tidssprangene langt mer sømløse hos Fosse enn hos Lygre. Slik vi har sett, er det de dramatiske personenes fortellerstemmer som styrer tiden i Lygres dramaer. Hos Fosse forekommer imidlertid sprangene i tid ved at de dramatiske personene «plutselig» er i en annen tid. Dermed er vi inne på en avgjørende forskjell mellom Lygre og Fosse. I utgangspunktet er Fosse langt mer absolutt i sin dramatiske form, noe vi for eksempel ser innledningsvis i *Og aldri skal vi skiljast*:

Svart. Ei kvinne ler, svakt, så sterkare, så svakare igjen. Gradvis lysare. Kvinna, omtrent førti år, sit i ein sofa, støtta til det venstre armlenet, ho ler og ler. Brått held ho opp med leinga, ho ser rundt seg, opp mot taket, så ned mot golvet, ho blir så sitjande slik ei stund og sjå ned. Begynner så å le igjen, ganske kort denne gongen, så blir ho sitjande og sjå ned mot golvet. / HO / Reiser seg beslutsam / Nei / Ho går bort til eit vindauge, til venstre i stova, ho stiller seg opp, ser ut. Pause / Nei det går ikkje / Ho snur seg og ser inn i stova,

ho står ei stund og ser seg rundt i stova, så begynner ho å le igjen. Ho ler, ristar på hovudet. Ho begynner å gå rundt i stova. Nei no må eg gi meg (1994: 9).

Der Lygre har flettet sideteksten inn i de dramatiske personenes replikker, innleder Fosse *Og aldri skal vi skiljast* med en sidetekst med en overveldende mengde av detaljer som beskriver hvordan Ho oppfører seg. Det er først og fremst gjennom disse handlingene at vi forstår hvilken skiftende, urolig tilstand Ho befinner seg i. Ho kommenterer ikke det som skjer, men snakker til seg selv. Handlingen fortelles altså ikke, men vises i stedet fram på samme måte som i et absolutt drama.

4.7 Lygres dramatiske form

Ved å analysere og sammenligne Lygres form med dramatikk av Ibsen, Strindberg, Bjørnson, Brecht, Bjørneboe, Løveid og Fosse, har jeg vist at Lygre representerer noe særegent i en norsk dramatradisjon. Spørsmålet er imidlertid hvorfor Lygre har valgt nettopp denne dramatiske formen. La oss begynne med å gå nærmere inn på Lygres formål med fremmedgjøringseffekten sammenlignet med fremmedgjøringseffektens formål i Brechts episke teater. Ifølge Brecht (1992) trenger det episke teateret fremmedgjøringseffekten fordi den skal bidra til at publikum skal gå ut av teatersalen som handlende subjekter, i stedet for å bli handlingslammet ved å leve seg inn i det som skjer på scenen. På den måten har det episke teateret en slags politisk agenda – forfatteren og/eller regissøren ønsker at vi som skuespillere skal foreta oss noen konkrete handlinger etter å ha sett et episk stykke. I Bjørneboes skuespill *Semmelweis* (1983), hvor han gjør bruk av Brechts episke form, forstår vi at stykket er politisk allerede i Bjørneboes forord:

Stykkets tema er konflikten mellom autoritær og selvstendig tenkning; - et fenomen som har forfulgt menneskeheten så langt historien rekker. [...] Trangen til underkastelse under maktlystne autoriteter holder i dag på å drive menneskeheten ut i den største katastrofe den har opplevd. (1983: 153)

Bjørneboe bruker altså en episk teaterform for at vi, etter å ha lest eller sett *Semmelweis*, skal tørre å stå opp mot autoriteter. Jeg mener at det ikke finnes noen tilsvarende politisk agenda i Lygres dramaer, til tross for at de Figueiredo (2014) hevder i *Ord/kjøtt* at det er et samfunnskritisk aspekt til stede i de fleste av Lygres dramaer (461). Lygre (2021) har nemlig selv pekt på hvordan hans fremmedgjøringseffekt skiller seg fra Brechts i et intervju med Nina Kraft i forbindelse med *La deg være* (2016):

Jeg har også jobbet en del med et annet fortellerperspektiv i tekstene, at karakterene ser seg selv utenifra, og kommenterer øyeblikket eller handlingsgangen. Dette er nok inspirert av bruken av kor i det antikke teatret og av Brecht, men Verfremdungs-effekten hans handlet jo mer om at man brøt «spillet» og viste frem skuespillerne som skuespillere, teatret som teater, å bryte illusjonen av realisme. Hos meg brytes også spillet, på et vis, men det er ikke skuespillerne som ser på karakteren, det er karakteren som ser på seg selv.

Slik Lygre selv peker på, består fremmedgjøringseffekten i Lygres dramaer av at de dramatiske personene ser seg selv utenifra, ikke at skuespillerne betrakter dem utenifra. På den måten kan vi snakke om en egen, «lygrisk» fremmedgjøringseffekt som handler om at de dramatiske personene er fremmedgjorte fra seg selv. Lygre trenger altså sin egen, særegne fremmedgjøringseffekt fordi han ønsker å vise at de dramatiske personene er fremmedgjorte fra seg selv i stedet for at publikum skal bli fremmedgjort fra det som skjer på scenen. Som følge av at fremmedgjøringseffekten er ulik hos Brecht og Lygre, blir dessuten effekten av dette grepet ulik. Når de dramatiske personene hos Lygre er fremmedgjorte fra seg selv, tar ikke vi som publikum avstand fra dem på samme måte ved en eventuell oppsetning som i det episke teateret. I stedet kan vi komme til å føle at vi sitter sammen med dem på scenen.

Vi kan også begrunne Lygres særegne dramatiske form ved å se den i lys av Szondis *Theory of the Modern Drama* (1987). Slik jeg beskrev i teorikapittelet, mener Szondi at endringer i den dramatiske formen egentlig handler om endringer i innholdet, siden formen er nedfelt i innholdet. Szondi (1987) mener at psykiske prosesser er temaer som ikke egner seg for en direkte dramatisk fremstilling, og at dette er grunnen til at dramaet får episke trekk hos for eksempel Strindberg (25). Jeg mener at Lygres dramatiske form speiler innholdet i stykkene hans, og dette har tidligere blitt påpekt av andre. Da Lygre vant Ibsenprisen i 2013 for *Jeg forsvinner*, var juryens begrunnelse blant annet at «[f]ormen speiler innholdet på en elegant, suggererende og intellektuell måte.» (Ukjent, 2013) I *Ingenting av meg og Meg nær* tematiserer Lygre (blant annet) fremmedgjøring og ensomhet, noe som utvilsomt må betraktes som psykiske prosesser. Lygres form speiler de dramatiske personenes psykiske tilstand, samtidig som den fortellende formen gjør at vi som lesere eller tilskuere kan få innblikk i deres fortid. Som jeg vil gå mer inn på i de to neste kapitlene, er det nettopp i fortiden til personene at vi kan finne forklaringene på deres tilstand.

Oppsummert har jeg i dette kapittelet argumentert for at Lygre skildrer fremmedgjorte og ensomme personer i sine dramaer. Fremmedgjøring og ensomhet er psykiske prosesser som foregår i sinnet. Derfor egner ikke denne tematikken seg for en absolutt, aristotelisk dramaform,

men krever i stedet episke trekk. Samtidig er ikke Lygres dramaer surrealistiske, og derfor passer ikke Strindbergs jeg-dramatikk. På den andre siden ønsker heller ikke Lygre å fremme et samfunnskritisk aspekt, og dermed skiller den seg fra Brechts episke teaterform. Som følge av dette har Lygre utviklet en egen, dramatisk form hvor sideteksten er flyttet inn i de dramatiske personenes replikker, og hvor de i stedet forteller om sine egne handlinger, tanker og følelser.

5. Drømmen om å bli ett i *Ingenting av meg*

I Arne Lygres *Ingenting av meg* (2013) blir vi som lesere eller tilskuere vitne til et ferskt pars forsøk på å leve noen år i symbiose. Gjennom parets fortellende replikker får vi vite hvordan protagonisten Meg har forlatt mann og barn i nattens mulm og mørke til fordel for Han,³⁴ som er en yngre mann hun har truffet i en bar. Sammen forsøker de å skape et nytt liv i den forlokkende tosomheten. I det nye forholdet er ordene deres fremste redskap. Med Hans ord: «Det er ingenting nå, dette, men vi har en vilje, det vi sier, gjelder. / Det er bare å bestemme seg. Våre ord betyr noe.» (9) En stund ser forholdet lovende ut. Paret beskriver at de gifter seg, drar på turer og kjøper en leilighet. De kommer tilsynelatende stadig nærmere hverandre, og Meg beskriver hvordan de to smelter sammen når hun hevder at «Jeg legger meg inntil din historie, du til min.» (29) Parets eneste «svake punkt», er ifølge Han familien deres (39). De har begge anstrengte forhold til slektningene sine, og har tidligere gitt uttrykk for et eksplisitt ønske om å være alene. Tross Meg og Hans motvilje insiterer Menneske på å snakke med paret, og det samme gjør Megs eksmann (Eks). Særlig møtene med Menneske, som veksler mellom identitetene Hans mor, Min mor og Min sønn,³⁵ fører til flere tilbakeblikk for Meg og Han. Slik får vi som lesere eller tilskuere innblikk i deres vanskelige fortid. Begge har eksempelvis ambivalente forhold til mødrene sine, og Meg har mistet en datter.

En stund senere velger Han å forlate Meg til fordel for en annen kvinne. At de bare skal være sammen i noen år, har i grunnen vært Hans uttalte plan fra starten av.³⁶ Samtidig har Meg vært like tydelig på at forholdet med Han er hennes siste forsøk på å leve sammen med noen.³⁷ Kanskje er det derfor hun gjør alt for å fortsette å være nær Han, fremfor å bevege seg videre. Til slutt velger Han å ta Meg tilbake, muligens fordi han har fått vite at han er dødssyk. Paret bestemmer seg for å reise på en siste tur sammen, og innen kort tid blir det klart at de skal ta livene sine sammen. Dramaet slutter med at Meg og Han beskriver sin egen (og hverandres) død. Tittelen *Ingenting av meg* henspiller på hvorvidt paret lykkes med sin relasjon eller ikke. Dette vil jeg diskutere nærmere avslutningsvis.

³⁴ Merk at jeg noen ganger referer til personen Han (stor bokstav og understrekning), mens jeg andre ganger viser til pronomenet «hun» (ingen understrekning).

³⁵ I rollelisten heter det at «**Menneske** gestalter tre ulike identiteter: **Hans mor**, **Min mor** og **Min sønn**.» (7)

³⁶ Se for eksempel s. 12.

³⁷ Se for eksempel s. 10.

Som Nils Olav Sæverås (2015) påpeker i sin omtale av *Ingenting av meg* for *Dagsavisen*, er det i grunnen lite nytt ved tematikken i Lygres drama. Slik jeg pekte på i forrige kapittel, har handlingen eksempelvis påfallende likhetstrekk med Jon Fosses *Nokon kjem til å komme* (1996). Begge dramaene viser en mann og en kvinne som forsøker å isolere seg fra andre, men som stadig blir forstyrret i forsøket. I tillegg er det noe utpreget hverdagsrealistisk over hvordan *Ingenting av meg* har en tendens til å tematisere mellommenneskelige relasjoner

Samtidig blir det hverdagsrealistiske ved *Ingenting av meg* utfordret av måten de dramatiske personene formidler handlingen. Det er nettopp i beskrivelsen av språket at kritikerkorpset virkelig splitter seg mellom anmelderne som har sansen for *Ingenting av meg*, og de som ikke kan fordre stykket. Ann Kristin Ødegård (2015) hevder for eksempel i sin anmeldelse for *Bergensavisen* at «Lygre har oss i sitt grep og får oss til å oppdage ordenes kraft igjen», og at de typiske innskuddene til de dramatiske personene bidrar til å gi dem «en effektiv fremmedhet.» På den andre siden mener blant annet Tom Williams (2016) at måten de dramatiske personene snakker er irriterende og forstyrrende. De fleste er altså enig i at det er noe spesielt ved måten de dramatiske personene i *Ingenting av meg* kommuniserer. Problemet med både risen og rosen, er imidlertid at ingen av kritikerne har gjort noe reelt forsøk på å forklare hvorfor de dramatiske personene snakker slik de gjør. Omtalen av språket begrenser seg i hovedsak til å hevde at måten de dramatiske personene snakker er påfallende repeterende, og at det kan virke som om de analyserer seg selv eller kommenterer livene sine.³⁸ På de amerikanske anmelderne kan det virke som om Lygre lar de dramatiske personene snakke slik utelukkende for å irritere publikummet ved en oppsetning.³⁹

Med andre ord blir språkbruken til Lygres personer beskrevet, men situasjonen og konteksten replikkene blir sagt i blir ikke tatt i betraktning. En slik manglende utforskning av sammenhengen mellom språkbruken og situasjonene personene befinner seg i, er problematisk. Dagligspråksfilosofien, som vil utgjøre det viktigste teoretiske grunnlaget for mine lesninger, viser hvor viktig situasjonen er for vår forståelse av det som blir sagt. Formålet med dette kapittelet er derfor å forstå de dramatiske personene på deres egne premisser. Hva er det egentlig som er rart med måten de snakker på, og hvorfor snakker de slik? Disse spørsmålene vil jeg besvare ved å la meg inspirere av metodene som jeg beskrev at Wittgenstein, Austin og

³⁸ Se for eksempel Pettersen (2014).

³⁹ Se for eksempel Williams (2016).

Cavell brukte i teorikapittelet. Jeg vil altså utforske konkrete utsagn nærmere. Dette vil jeg gjøre ved å for eksempel se på hvilke sammenhenger et utsagn vanligvis ville blitt brukt i, før jeg diskuterer hvorfor bruken til Lygres personer er påfallende. Deretter vil jeg forsøke å forklare hvorfor de dramatiske personene snakker og oppfører seg som de gjør. Dette vil jeg særlig gjøre ved hjelp av dagligspråksfilosofiens påstander om språklig skepsis, men også til dels Sigmund Freuds tanker om traumer.

5.1 Å fortelle om enhver situasjon

Flere kritikere har pekt på at Lygres dramatiske personer har en tendens til å innlede eller avslutte utsagnene sine med kombinasjonen av et pronomen og et verb.⁴⁰ En replikk kan eksempelvis avsluttes med «tenkte jeg» eller «sa jeg», og dette er en av de mest påfallende egenskapene ved de dramatiske personenes språk. Følgende utdrag viser et slikt tilfelle:

Han / Jeg husker godt den bilturen.

Menneske / Jeg så på deg. Han er blitt stor, tenkte jeg. Så fin han er, tenkte jeg. Min sønn, sa jeg til meg selv.

Han / Mor, tenkte jeg.

Menneske / Vi kjørte på en vei nesten uten annen trafikk.

Han / Det var mørkt. (43)

I dette tilfellet forteller Han og Menneske (her: Hans mor) om en spesifikk biltur som fant sted da Han var yngre. Bare i denne korte passasjen repeteres innskuddene «tenkte jeg» og «sa jeg» flere ganger. I sin anmeldelse beskriver Williams (2016) bruken av disse innskuddene som plagsom. For å forstå hvorfor de dramatiske personene snakker slik, kan imidlertid dagligspråksfilosofiens metoder være til hjelp. I essayet «A plea for excuses» undersøker J. L. Austin (1961) unnskyldninger som et konkret språklig fenomen. Ved å diskutere når og hvordan vi vanligvis og vanligvis ikke unnskylder oss, viser Austin (1961) at unnskyldninger kan si noe om hva vi oppfatter som greit og ugreit. Når vi unnskylder oss og den andre aksepterer beklagelsen, betyr det for eksempel at vi deler normer for handlemåter og moral.

La oss nå bruke Austins metode til å forklare de dramatiske personenes innskudd. Vi skal altså se på når det vanligvis ville være nærliggende å innlede eller avslutte utsagn med «jeg sa», «jeg tenkte», «sa du», «tenkte jeg» og så videre. I gjenfortellingen av en tidligere opplevelse eller

⁴⁰ Se for eksempel Williams (2016).

hendelse, ville det ikke være noe usedvanlig med følgende utsagn: «Jeg tenkte at du umulig kunne være interessert i noen som meg. Vi hadde så lite til felles, sa du. Jeg svarte at man ikke nødvendigvis trenger å ha så mye til felles.» Fordi man gjenforteller, er innskuddene «jeg tenkte», «sa du» og «jeg svarte» naturlige. Dermed kunne man brukt vendinger som er typiske for de dramatiske personene uten at det virker kunstig eller rart. Hvis vi går tilbake til Han og Menneskes samtale, ser vi at Han sier at han husker en biltur de to har hatt. Deretter begynner de sammen å gjenfortelle hva som skjedde på bilturen. Siden de gjenforteller, bruker de naturlig nok innskuddene «tenkte jeg» og «sa jeg». Dermed ser vi at det ikke er så rart i seg selv at de dramatiske personene gjør bruk av slike innskudd.

Det som derimot *er* rart, er at de dramatiske personene i det hele tatt forteller så mye – også i situasjoner hvor det overhodet ikke gir mening. Vi kan til nød akseptere at det er logisk å snakke på en fortellende måte når Han og Menneske mimrer tilbake til hans barndom (selv om måten fortellerprosessen er uthevet på, får situasjonen til å virke kunstig). Utfordringene oppstår i større grad når vi skal forsøke å forklare hvorfor Meg og Han forteller seg gjennom en sexscene i detalj, tilsynelatende *samtidig* som den foregår:

Meg / [...] Jeg vil ha ham, tenker jeg og legger hånden i skrittet ditt, åpner knappene i buksen.

Han / Ja.

Meg / Du er hard.

Han / Jeg holder hodet ditt i et fast grep og presser pikken mot leppene dine, ta den i munnen, sier jeg med en tone jeg aldri ellers bruker.

Meg / Den er glattbarbert. Blek. Grov. Tydelige blodårer ned langs skaftet. (36-37)

Det finnes få situasjoner hvor det ville være naturlig å kommunisere slik under et samleie. Mens noen vil mene at et samleie er den mest intime handlingen du kan utføre med et annet menneske, snakker Lygres personer som om de befinner seg på hver sin ensomme øy. Den eneste forklaringen som virkelig gir mening, er at de dramatiske personene faktisk er fysisk adskilte fra hverandre og har sex med hverandre over (for eksempel) telefon. I alle andre situasjoner ville det være rart å beskrive hva man gjør mens man har sex, for den andre parten er jo der og opplever det som skjer. Det er imidlertid ingenting som tyder på at Meg og Han er fysisk adskilte fra hverandre. Bare få replikker tidligere har de beskrevet hvordan de ankommer sin nye leilighet, så fysisk avstand kan ikke være forklaringen på at de dramatiske personene snakker slik. Det er dessuten ikke bare sexscenen som fortelles om, men alle andre handlinger personene foretar seg i dramaet. Når Meg og Han skal ut på en reise, forløper dialogen slik:

Han / En lugar. Noen møbler. Bagasje. / Oss.

Meg / Vi er her.

Han / Mannskapet løsner fortøyningene. Skipet legger ut fra kai.

Meg / Ja. (100)

Til tross for at Lygres personer er fysisk sammen med hverandre også i dette tilfellet, snakker de som om de ikke er det.

5.2 Enhet gjennom språk

Hittil har jeg vist hvordan handlingen i *Ingenting av meg* foregår ved at de dramatiske personene forteller om noe som har skjedd, eller ved at de forteller mens det skjer. Det *kan* altså hende at de dramatiske personene bare har diktet opp handlingen. Ved en teateroppsetning vil det være opp til regissøren å avgjøre hvorvidt slike scener skal spilles ut eller ikke.⁴¹ Dette kan imidlertid være utfordrende, fordi vi ikke nødvendigvis stoler på det Meg og Han forteller. Mette Elisabeth Nygård (2014) har tidligere pekt på dette i et intervju med Lygre. Som jeg har nevnt tidligere, er Meg og Hans prosjekt tilsynelatende å skape et nytt liv med språket som deres fremste virkemiddel. Noen ganger kan det imidlertid virke som om de har en overdreven tro på språkets evne til å gjøre språk til virkelighet. Et eksempel er måten Meg og Han snakker om sitt påståtte ekteskap på. I etterkant beskriver de hvordan de ble gift på følgende måte:

Meg / Ingen der visste noe om oss. Vi løy og sa til servitøren at vi feiret oss selv. Vi hadde giftet oss spontant, sa vi.

Han / Hun gratulerte. Ga oss klemmer. Kom med drinker.

Meg / Det stemte, liksom, det vi sa. Det ble sant.

Han / Vår begynnelse. (14-15)

Paret hevder altså at de har dratt ut på en bar hvor de ikke kjenner noen, og at de har løyet til servitøren om at de er nygifte. At mennesker av ulike årsaker lyger om sin sivile status når de er ute på bar er nok ikke så spesielt i seg selv. Det spesielle med Meg og Hans påstand om giftemål, er imidlertid Megs kommentar om at løgningen har blitt til virkelighet. Her skiller Meg og Hans oppførsel seg fra hva som er normalt. De færreste vil hevde at de har blitt gift bare fordi de har løyet og sagt at de er gift, fordi en slik språkhandling ikke er mulig.

⁴¹ Dette har blitt løst på ulike måter. Da *Ingenting av meg* ble satt opp på Stockholm Stadsteater valgte regissør Eirik Stubø (2014) å la de dramatiske personene fortelle om hele handlingen. Dette foregikk i all hovedsak uten at de foretok seg noen fysiske handlinger. Sexscenene i denne oppsetningen blir for eksempel fortalt om uten at de dramatiske personene tar på hverandre. Det er imidlertid like fullt mulig å løse dette ved å la de dramatiske personene spille ut handlingene de snakker om. I det nyeste stykket til Lygre, *Tid for glede* (2022), har regissør Johannes Holmen Dahl valgt å la skuespillerne gjennomføre handlingene de forteller om.

Det ser vi når Austin (1975) beskriver talehandlinger i *How to do things with words*. For å utføre talehandlingen på en vellykket måte, mener Austin at det er flere forutsetninger som må være på plass. For eksempel nevner han at deltakerne i samhandlingen må stå i posisjon til å utføre handlingen det er snakk om, og mene det de sier (14-15). I tillegg må ytringen ytres korrekt og etter et bestemt mønster, og alle involverte må støtte opp om den (14-15). Hvis vi igjen ser på talehandlingen «å bli gift», er dette en kompleks talehandling som må utføres på en bestemt måte. Begge partene må stå i posisjon til å gjennomføre handlingen, noe som i dette tilfellet blant annet innebærer at de må være myndige og ugifte fra før. Videre må handlingen gjennomføres etter følgende mønster: En godkjent vigselsperson spør partene om de tar hverandre som ektefeller, hvorpå partene gir hverandre sitt ja. Deretter kan vigselspersonen erklære paret for ektefeller. Partene må mene det som sies – de kan for eksempel ikke være ironiske eller tulle når de gjennomfører talehandlingen. Bare slik kan paret bli gift.

Ved å ta Austins forutsetninger i betraktning, ser vi at Meg og Han mislykkes på alle nivåer når de forsøker å gifte seg. For det første er det uklart hvorvidt de egentlig har forutsetningene som kreves for å bli gift. Det virker blant annet som om Meg er gift fra før når hun omtaler eksen som «Min mann» (21) selv etter at hun har forlatt ham, og dermed kan hun ikke uten videre gifte seg på nytt. Meg og Han står heller ikke i posisjon til å utføre talehandlingen «å bli gift» alene – de trenger hjelp fra en godkjent vigselsperson som kan erklære at de har blitt mann og kone. Dessuten vet vi at Meg og Han har løyet om påstanden om at de giftet seg, og dermed har de heller ikke ment det de sa. Det er interessant å drøfte hvorfor de dramatiske personene likevel har samtalen om giftemål og lignende samtaler. Det kan virke som om de forsøker å skape en ny virkelighet ved å lage sine egne «regler» i språket. Selv ser de dramatiske personene ut til å mene at de lykkes i forsøket, og at noe kan bli sant bare de får satt ord på det. Se for eksempel på følgende samtale mellom Meg og Han:

Meg / En ny virkelighet, tenkte jeg ofte.

Han / Vi bestemte oss, bare.

Meg / Ja. / Jeg forlot alt jeg hadde.

Han / Du ble min.

Meg / Jeg forandret meg. Det jeg sa jeg var, ble sant. Erfaring ble lagt til erfaring, og senere kunne jeg ikke finne tilbake til det som en gang var meg. (84)

Meg gir uttrykk for at måten hun har snakket om seg selv har ført til at hun har endret seg. Altså har ordene blitt til virkelighet. Dermed ser vi at de dramatiske personene forsøker å bruke

språket performativt for å skape en ny virkelighet, til tross for at de overforenkler talehandlingenes mønstre.

5.3 Å gjenoppleve et traume i språket

Et annet spesielt trekk ved måten de dramatiske personene snakker på blir synlig når de snakker om fortiden, slik jeg til dels kom inn på i forrige kapittel. Noen ganger går nemlig de dramatiske personene fra å snakke om noe som har skjedd, til å snakke som om de befinner seg i situasjonen de akkurat har snakket om. Dette fenomenet forekommer i særlig stor grad når Menneske kommer på besøk til paret. Når Han og Menneske (her: Hans mor) mimrer tilbake til Hans barndom, foregår samtalen slik:

Menneske / Vi kjørte på en vei nesten uten annen trafikk.

Han / Det var mørkt.

Menneske / Er du trøtt? Klarer du noen timer til?

Han / Vi stanser ikke ennå. Det er ikke så sent. (43)

Menneske og Han forteller om noe som har skjedd, og bruker (naturligvis) verb i preteritum. Midt i samtalen begynner de imidlertid å snakke som om det de forteller om skjer her og nå, fordi de plutselig bruker verb i presens. Dermed snakker de som om de gjenopplever hendelsen. Siden mitt mål jo er å forstå de dramatiske personene, kan det være hensiktsmessig å se til traumeteorien etter mulige forklaringer på at Lygres personer gjør dette. I *Hinsides lystprinsippet* beskriver Freud (1921)⁴² en «gjentakelsestvang» knyttet til traumatiske hendelser (24). Fordi den traumatiserte forsøker å ta kontroll over spenninger i følelseslivet, kan den traumatiske hendelsen gjenoppstå i den traumatisertes drømmer (42). Hendelsen kan imidlertid også oppstå som en ufrivillig gjenopplevelse av traumet, for eksempel hos legen som forsøker å behandle traumet. Freud (2011) skriver at den syke kan bli «tvunget til å *gjenta* det fortrenge som samtidig opplevelse, i stedet for å *minnes* det som en del av fortiden, slik legen heller hadde sett.» (23-24, Freuds uthevelser) Freud beskriver slike opplevelser som uønskede reproduksjoner, og disse har i senere tid blitt omtalt som såkalte *flashbacks* (24).

Når Han oppfører seg som om han gjenopplever et fortidig minne i våken tilstand, kan det altså virke som om han opplever en slags flashback. Det ser vi fordi traumatiserte personer ofte

⁴² Freuds *Hinsides lystprinsippet* ble først utgitt i 1921, men jeg bruker Kari Ueckers oversettelse fra 2011.

tvinges til å gjenoppleve traumet på en scenisk måte. Jeg mener at grunnen til Hans traumatiserte tilstand kommer fram i den påfølgende samtalen Han har med Menneske (fortsatt: Hans mor). Der får vi som lesere eller tilskuere vite at Han i løpet av bilturen med moren har grepet rattet og tvunget bilen over i motsatt kjørefelt. I *Hinsides lystprinsippet* hevder Freud (2011) at "[t]ilstanden etter alvorlige mekaniske rystelser, togsammenstøt og andre store ulykker forbundet med livsfare har man lenge kunnet beskrive, og den har fått betegnelsen 'traumatisk nevrose'." (15) Siden Hans episode i bilen var knyttet til livsfare, kan denne hendelsen i seg selv ha vært traumatisk for Han i ettertid.

Samtidig mener jeg at Hans traumatiserte tilstand har mer dyptloddende grunner. Det at Han i det hele tatt har vært villig til å sette seg selv og moren i livsfare, kan for eksempel tyde på at forholdet mellom mor og sønn har vært problematisk også før nesten-ulykken. Informasjonen som kommer fram i den påfølgende samtalen mellom Han og Menneske forsterker denne hypotesen. Menneske beskriver at hun allerede fra fødselen av følte en avstand til Han: «Jeg tenkte det nesten umiddelbart. Dette barnet er kanskje ikke et menneske som passer sammen med meg, tenkte jeg.» (41) Denne følelsen vedvarer, og senere hevder Menneske at «alltid har jeg følelsen av at det er noe fremmed ved deg» om Han (44). Menneske gir dessuten uttrykk for et ønske om å endre Han: «Jeg vil ha deg annerledes. Alltid annerledes. Det jeg ser, er ikke nok.» (45) Disse eksemplene viser at Menneske aldri har akseptert Han slik han var, og at de to aldri fikk et nært forhold til hverandre. Dette har åpenbart satt sine spor i Han. Når Han snakker om sitt nåværende forhold til Menneske med henne, omtaler han henne som en fremmed person som ikke er viktig for ham (50). Dermed er det ikke nødvendigvis nesten-ulykken som har vært mest traumatisk for Han i ettertid – det er forholdet til moren i seg selv.

Også Meg opplever det som kan minne om flashbacks i forbindelse med Menneskes ankomst. Meg og Menneske (her: Min mor) begynner først å snakke om forholdet sitt, og går siden over til å snakke som om de befinner seg i Megs barndom:

Menneske / Jeg kjenner deg ikke igjen.

Meg / Hvordan vil du at jeg skal være?

Menneske / Mer som før. Uten alt dette vanskelige.

Meg / Mor.

Menneske / Ja. Slik. Akkurat slik. / Kjære mor. [...]

Meg / Det kan jeg ikke, tenker jeg ofte, hva som helst, bare ikke skuffe henne, tenker jeg og låser meg inn i huset en dag etter skolen. (53-54)

Menneske gir eksplisitt uttrykk for at hun savner den «gamle» Meg, og dette får Meg til å gå inn i en ufrivillig flashback. Som Menneske sier til Meg: «Alt du har forsøkt å glemme, kommer tilbake.» (60) At Meg har glemt (eller i alle fall forsøkt å glemme) traumet sitt, stemmer overens med Freuds tanker om traumatiserte pasienter i *Hinsides lystprinsippet*. Freud (2011) skriver nemlig at «[d]en syke kan ikke huske alt det fortrente, kanskje nettopp ikke det vesentlige» (23). Det som kommer fram i Megs flashback, er at hun sannsynligvis har hatt en vanskelig barndom:

Menneske / Middagen er klar.

Meg / Jeg kommer straks, roper jeg og skynder meg opp trappen, vrenger av meg den opprevne blusen og finner en ny inne på rommet mitt.

Menneske / Så fin hun er, tenker jeg idet du setter deg til bords.

Meg / Jeg har ordnet håret og justert sminken som hadde rent utover, jeg har spylt toalettet slik at du skal tro at det har vært i bruk. / I munnen kjenner jeg kuttet jeg fikk da de andre jentene presset meg ned i asfalten.

Menneske / Du er vakker. (53-55)

Meg forteller om «de andre jentene», som har utsatt henne for en form for fysiske overgrep. Meg har fysiske skader (kuttet i munnen) og trolig også psykiske skader (hun har grått). Samtidig som disse voldelige overgrepene fra «de andre jentene» har vært en vond opplevelse for Meg, er det interessant at flashbacken ikke fører henne tilbake til selve overgrepssituasjonen. I stedet blir vi tatt med tilbake til Megs samtale med moren, hvor vi også blir vitne til kommunikasjonsproblemene mellom mor og datter. Vi ser for eksempel at ingen av dem snakker om det som er vesentlig i situasjonen. Meg gjør sitt beste for å skjule smerten: «Du merker ikke noe. Jeg trenger ikke å vise deg annet enn dette. Et smil.» (56) På den andre siden gjør moren heller ingenting for å konfrontere Meg med dette skuespillet. Dette er det overordnede problemet i forholdet deres. Av den påfølgende dialogen går det fram at Meg hele tiden har spilt en slags rolle for moren, uten at moren har avslørt spillet. Vi kan tenke oss to mulige grunner til at moren ikke har avslørt Meg. Enten har hun ikke forstått Meg, eller så har hun ikke villet forstå henne. Det at Meg gjenopplever kommunikasjonssituasjonen med moren fremfor å gjenoppleve det fysiske traumet, viser at følelsen av å ikke bli sett og forstått av moren har vært mer traumatisk for Meg enn de fysiske skadene.

Som vi skal se, kan det vanskelige forholdet med moren ha paralleller til et annet traume Meg har. Meg opplever også det andre traumet i forbindelse med Menneskes ankomst, men vedkommende har i dette tilfellet inntatt identiteten Min sønn. Merk imidlertid at Megs sønn i løpet av samtalen går over til å innta rollen som sin døde søster, altså datteren til Meg:

Menneske / Jeg er også min søster.

Meg / Dere var ikke like.

Menneske / Nei. Men jeg er henne. Du kan si det du vil ha sagt nå. Siden går jeg, vi, og så er dette over.

Meg / Min datter.

Menneske / Ja.

Meg / Jeg ser deg for meg hele tiden.

Menneske / Hva ser du?

Meg / Du sitter sammen med meg på en strand, en kald vinterdag. (69-70)

Det står ingenting i Lygres persongalleri om at Menneske kan ta form som Megs døde datter, og Menneske kan umulig ta hennes identitet når hun er død. Likevel tilbyr Menneske (i form av Min sønn) seg å ta rollen som Megs døde datter for at Meg skal kunne bearbeide situasjonen. I *Hinsides lystprinsippet* beskriver Freud (2011) hvordan en del av behandlingen for traumer kan innebære å få analysanden til «å gjenoppleve en glemte del av sitt liv» (24). Hvis legen klarer dette samtidig som hun bevarer en viss kontroll over situasjonen, er ifølge Freud (2011) «den syke overbevist, og dermed er den terapeutiske suksess sikret.» (24) Slik ser vi at Menneske (fortsatt: Min sønn) får en funksjon som en slags terapeut eller lege som legger opp til flashbacken ved å innta rollen som den døde datteren, mens Meg er pasienten som opplever flashbacken.

Grunnen til at Meg i det hele tatt har traumatiske følelser knyttet til datteren, er at hun føler seg skyldig i hennes død. Det ser vi i Megs flashback. Meg og Menneske beskriver først hvordan de står på skøyter en vakker vinterdag, før alt går galt:

Meg / Jeg forsøker å nå deg, men når du merker det, gir du bare større fart. / Ikke lenger ut, roper jeg.

Menneske / Et lite stykke til, tenker jeg.

Meg / Stopp! Skriker jeg.

Menneske / [...] du står stille og veiver med armene da isen under meg brått gir etter, du ser meg og du ser meg ikke, jeg er i vannet, jeg er våt, frossen, tung, jeg har for mye klær og får dem ikke av. / Jeg holder meg ikke flytende så lenge. (74)

Megs ord er ikke nok til å stoppe datteren fra å skøyte lenger ut på den tynne isen, og datterens uforsiktighet fører til at hun drukner. Med tanke på at Meg opplever en flashback knyttet til denne hendelsen, virker hun tydelig preget av den. Eks peker også på datterens død som grunnen til at Meg forlot ham og deres felles sønn: «Du er i sjokk. Vi har mistet vår datter, og du klarer ikke å se at du ikke hadde all skyld.» (77) Samtidig virker det ikke som om datterens død er det eneste som plager Meg. Også i forbindelse med datteren kan det virke som om

relasjonen i seg selv har vært vanskelig. I samtalen med Menneske (her: Min mor) kommer det blant annet fram at Meg gjenkjenner flere av morens svakheter i seg selv:

Det er det minste, tenker jeg, som forelder, å forstå hva man ikke forstår, å interessere seg for det i ens barn som ikke stemmer med egne preferanser. Er hun ikke nysgjerrig på hvilket barn hun har fått? tenkte jeg innimellom, nøyer hun seg med å se meg i sitt eget bilde, tenkte jeg, og i det siste har jeg forstått at jeg var akkurat lik overfor mine egne barn, var jeg ikke nysgjerrig? tenker jeg, ville jeg bare ha det jeg kunne forestille meg, tenker jeg, var jeg ikke åpen for hva det skulle være. (53)

Akkurat slik som sin egen mor, har ikke Meg sett datteren for den hun er – hun har sett det hun *ville* se. I samtalen med sønnen innrømmer for eksempel Meg at hun skulle ønske at datteren lignet mer på sønnen (67). Dette har ikke gått ubemerket hen på datteren, for vi får også vite at datteren har grått til faren og sagt at «[j]eg tror ikke jeg passer sammen med mor» (68). Vi ser altså at Megs problemer med datteren er de samme problemene som hun hadde i relasjonen til sin egen mor. Dermed kan det se ut til at Meg har overført sitt traume til sin egen datter. Derfor sitter Meg igjen med en skyldfølelse, ikke bare fordi hun delvis opplevde å ha direkte skyld i datterens død, men også fordi de to ikke var nærere. Dette er trolig den egentlige grunnen til at Meg har valgt å forlate sin gjenværende familie, altså Eks og Menneske i form av Min sønn. At Meg har forlatt dem som følge av den traumatiske tilstanden hun befinner seg i, forklarer også hvorfor sønnen hennes så iherdig forsøker å snakke med Meg i en terapeutisk situasjon ved å påta seg den døde datterens rolle. Han tror at hvis han kan friskmelde Meg, kan han også få henne til å komme tilbake til familien.

Vi ser altså at Meg og Han har vanskelige opplevelser fra fortiden som gjør at de i ettertid har opplevd traumer. Såkalte flashbacks forekommer flere steder i handlingen, både for Meg og Han. Måten Lygre legger opp teksten sin, med så mange sceniske tilbakeblikk, skaper et inntrykk av at de dramatiske personene befinner seg i en generell traumatisert tilstand. Stykkets temporale inndeling støtter opp under en slik hypotese – faktisk kan det virke som om størstedelen av stykkets handling er et eneste langt tilbakeblikk. Det er nemlig bare den siste delen av stykket, hvor Meg og Han reiser vekk og bestemmer seg for å dø, som kalles «Nå». Det kan i så fall forklare Menneskes identitetsskifter: Menneske er ikke *faktisk* Min mor, Hans mor og Min sønn, men fungerer som disse personene i Meg og Hans tilbakeblikk.

5.4 Skeptikerens ønske om absolutt forståelse

Ved å inkludere disse flashbackene i *Ingenting av meg*, formidler også Lygre informasjon som er vesentlig for leseren eller tilskuerens forståelse for de dramatiske personene. Vi får blant annet vite at hverken Meg eller Han har blitt sett og forstått av mødrene sine, og at Meg har overført sitt kompliserte forhold til datteren. Som følge av disse erfaringene sitter både Meg og Han igjen med en følelse av at dagligspråket ikke strekker til for å gi uttrykk for deres innerste tanker og følelser. Særlig Meg har opplevd hvor maktesløse ordene kan være, siden hun ikke klarte å hindre datteren i å skøyte lenger ut på den utrygge isen ved å be henne om å stoppe. Resultatet er at de har mistet troen på at andre virkelig kan forstå dem via dagligspråket, og at de kan forstå andre. Beskrivelsen av Lygres personer har mye til felles med måten Ibsens personer blir beskrevet i Toril Mois dagligspråksfilosofi-inspirerte lesning av *Rosmerholm*:

En språklig skeptiker er en som har kommet fram til den skeptiske konklusjonen (det at det metafysisk sett er umulig å kjenne den andre; at det metafysisk sett er umulig å kjenne meg selv) gjennom en dyp skuffelse over språket. Å være skeptiker i forhold til språket er å være overbevist om at språket mislykkes i sin viktigste oppgave: å gi uttrykk for et menneskes tanker og følelser. Ordene mister dermed sin verdi [...]. (2006: 379)

Lygres dramatiske personer er altså skeptikere som har mistet troen på språket som en konsekvens av problemene de har støtt på i språket ved tidligere anledninger. På én måte kan det virke paradoksalt at Meg og Han er skeptiske til språket når de er så opptatte av å uttrykke seg til hverandre. I *Contesting Tears* hevder imidlertid Cavell (1996) at skepsis til språket kan resultere i to nesten motsatte utfall. Mens tvilen på den ene siden kan føre til at den skeptiske slutter å snakke, kan skeptikeren på den andre siden utvikle et behov for å sette ord på absolutt alt (43). Begge tilfellene er et resultat av «voicelessness», altså at skeptikeren har mistet stemmen sin (Cavell, 1996: 43). Som jeg har vist tidligere i kapittelet, er de dramatiske personene opptatte av å hele tiden fortelle hva de tenker, føler og opplever. Akkurat som Cavell beskriver, forsøker de å gi uttrykk for *alt*. Slik ser vi også at skeptikerens språk er det motsatte av det intime språket Cavell (2015) beskriver i *Must we mean what we say* (11). Å ha intim kommunikasjon innebærer at man stoler på det implisitte i språket, men Lygres personer gjør ikke det.

Skepsis til språket er imidlertid ikke den eneste grunnen til at Meg og Han snakker som de gjør. Skeptikeren utvikler nemlig en fantasi der ord knyttes til gjenstander og tilstander på en magisk, direkte måte. Slik når ordene den andre uten at det finnes rom for å misforstå dem. Fordi Meg og Han har traumatiske opplevelser knyttet til det å bli misforstått, lengter de etter å *alltid* bli forstått. Så lenge man er adskilt, finnes det imidlertid også rom for misforståelser. Full

forståelse er bare mulig hvis man er en del av den andre. Derfor forsøker Meg og Han å bli til ett. Slik ser vi at Lygres personer har et felles prosjekt med Rosmer og Rebekka i Ibsens *Rosmerholm*. Moi (2006) hevder i sin lesning at Ibsens personer forsøker å bli ett på grunn av måten de snakker og handler.

Meg og Hans forsøk på å bli ett er tydelig både i måten de snakker på og i innholdet i replikkene deres. Når de snakker på den samme, fortellende måten, snakker de som om de allerede er ett. Meg gir dessuten opp sin frie vilje for Han, siden hun allerede ser seg selv som en del av ham. Til Han sier hun blant annet at «[d]et er du som styrer mitt velbefinnende nå. Jeg tenker at jeg har min egen vilje, jeg kan stoppe dette, sier jeg til meg selv, men det er ikke samt. Dersom du gir meg mulighet til å være der du er, vil jeg ikke klare å holde meg unna.» (16) Både Meg og Han gir dessuten uttrykk for at de ikke kan se seg selv uten hverandre.⁴³ De er ikke lenger to enkeltpersoner, men en enhet. Enheten reflekteres i måten Lygre har valgt å navngi dem på. Det er for eksempel påfallende at Lygre har valgt å kalle hovedpersonen for objektsformen Meg, og ikke subjektsformen «Jeg». Navnevalget understreker at Meg ikke lenger ser på seg selv som en handlende aktør. I stedet har Meg blitt en del av Han – hun definerer seg som den personen Han ser og snakker til.

5.5 De dramatiske personenes melodramatiske språk

En mulig innvending mot at Meg og Han har utviklet skeptiske holdninger til dagligspråket, er at de selv kommer med jevnlig påstander som taler imot dette. Etter at Meg og Han har fortalt sin løgn om giftemålet, kommer for eksempel Meg med følgende kommentar: «Det stemte, liksom, det vi sa. Det ble sant.» (14) Også når Meg og Han hevder at språket utgjør utgangspunktet for deres nye liv, gir de uttrykk for en sterk tro på språket: «**Han** / Her er vi. / Vi er to. Vi bestemmer oss. Vi sier at det er her våre liv skal leves. Det er ingenting nå, dette, men vi har en vilje, det vi sier, gjelder. / Det er bare å bestemme seg. Våre ord betyr noe.» (9) Selv ser de også ut til å mene at de er en del av hverandre, og at de dermed har lyktes med å skape en nær relasjon via språket: «**Meg** / Det er oss. / **Han** / Vi sier det om igjen og om igjen. Det er oss, sier vi. / **Meg** / Jeg liker det. Det gjør meg trygg.» (25) De påpeker også flere ganger at de skjønner hverandre, som når Meg sier «[v]i forstår hverandre» til Han (32). Disse

⁴³ Se for eksempel s. 35 og s. 79.

utsagnene står tilsynelatende i kontrast til noe en skeptiker ville ha ment. For der skeptikeren mener at dagligspråket har mislyktes i sine viktigste oppgaver, hevder Meg og Han at språket er helt avgjørende for forholdet deres. De mener at de både tror på språkets performative potensiale, og at man kan bruke språket til å gjøre seg forstått.

Samtidig kan vi avdekke at disse utsagnene bør tolkes som uttrykk for tvil heller enn tro. Det ser vi hvis vi igjen tar i bruk Austins (1961) metode i «A plea for excuses» ved å undersøke utsagnene deres nærmere. La oss først se på Megs bruk av uttrykket «vi forstår hverandre», og diskutere hvilke tilfeller det vanligvis ville være naturlig å bruke et slikt uttrykk. Se for deg at du lenge har opplevd å bli misforstått, og at du endelig finner noen som skjønner seg. I en slik situasjon ville det være naturlig å utbryte noe slikt som «vi forstår hverandre» eller «du forstår meg». Motsatt ville det være merkelig å komme med et slikt utsagn i en situasjon hvor du vanligvis opplever å bli forstått. Se for eksempel for deg at du pleier å be butikkarbeideren på nærbutikken din om kvittering etter endt handleturn, og hun pleier å gi deg den. Hvis du en dag plutselig utbryter «Du forstår meg!» idet hun gir deg kvitteringen, vil hun trolig se rart på deg, fordi normen jo er at hun forstår deg. Hvis hun derimot en dag lar være å gi deg kvitteringen, men i stedet gir deg en penn, vil du kanskje etter hvert spørre henne om hun ikke forstår hva du mener – nettopp fordi en misforståelse er et avvik.

Austins undersøkelse av unnskyldninger viser hvordan bruken av unnskyldninger avslører hva vi oppfatter som greit og ugreit. På samme måte sier bruken av «vi forstår hverandre» noe om hva som er normen for kommunikasjonen i dagliglivet vårt. Når Meg og Han har et kontinuerlig behov for å påpeke at de forstår hverandre, betyr dette at avviket er gjensidig forståelse, og regelen misforståelser. Dermed får Megs utsagn «[v]i forstår hverandre» motsatt effekt (32). I stedet for å overbevise leseren eller tilskueren om at Meg og Han har et nært forhold, får slike replikker oss til å tenke det motsatte. Det samme gjelder utsagn som «[v]åre ord betyr noe» og «[d]et stemte, liksom, det vi sa. Det ble sant.» (9, 14) De fleste av oss tar det som en selvfølge at ordene våre har betydning, og at våre performative ytringer kan gjennomføres (så fremt vi har forutsetningene som skal til for å gjennomføre dem). Vi ser altså at hvis de dramatiske personene *faktisk* hadde lyktes med å bli ett, hadde de ikke vært så opptatte av å stadfeste det. Slike utsagn bygger altså opp under mitt argument om at Meg og Han er skeptiske til språket.

Lygres personer fremstår til gjengjeld som svært melodramatiske når de uttrykker seg på denne måten. I *Ibsens modernisme* definerer Moi (2006) melodrama som «en form med insisterende,

overdrevet teatraliskhet, der det menneskelige uttrykket presses til sine ytterste grenser.» (381)
Hvis vi ser på den innledende samtalen til Meg og Han, ser vi at en slik beskrivelse portretterer måten de snakker på:

Han / En liten leilighet. Tomme rom. Nesten ingen møbler. / Du og jeg.

Meg / Ja.

Han / Det er slik det er.

Meg / Jeg tenkte det samme. Dette er virkeligheten, tenkte jeg. / Her er jeg.

Han / Her er vi. / Vi er to. Vi bestemmer oss. Vi sier at det er her våre liv skal leves. Det er ingenting nå, dette, men vi har en vilje, det vi sier, gjelder. / Det er bare å bestemme seg. Våre ord betyr noe. (9)

Informasjonen Meg og Han gir uttrykk for er i realiteten overflødig. Det er ikke nødvendig å beskrive hva som skjer til en person som er sammen med deg, og det er ikke nødvendig å påpeke at en talehandling har lyktes hvis normen er at man lykkes med talehandlinger. Når Lygres personer likevel gir uttrykk for sin tro på språket eller beskriver det som skjer rundt dem, virker de melodramatiske. Til tross for at settingen egentlig er realistisk, gjør de dramatiske personenes teatrale språk at situasjonen de befinner seg i virker kunstig. Cavell (1996) argumenterer som nevnt i *Contesting Tears* for at det teatrale er et symptom på at vi egentlig ikke klarer å uttrykke oss, altså stemmeløshet (40). Selv om det virker som om de dramatiske personene forteller til et publikum fra en scene, er denne språkbruken i realiteten et forsøk på å forstå hverandre.

Meg og Hans prosjekt er imidlertid håpløst i sin natur. Det er ikke mulig å sikre seg absolutt kommunikasjon, selv ikke ved å sette ord på alt man opplever. For det første påpeker Cavell (2015) i *Must we mean what we say* at det ikke er mulig å uttrykke alt vi mener til enhver tid (11). For det andre består en stor del av språkinnlæring av å lære å forstå det implisitte i andres utsagn. Cavell (2015) skriver: «Intimate understanding is understanding which is implicit.» (11) I et intimt forhold, som et parforhold skal og bør være, består en sentral del av kommunikasjonen av å lese mellom den andres linjer. I et fungerende forhold der partene faktisk forstår hverandre, vil man som oftest klare å forstå hvordan den andre føler seg. Denne forståelsen foregår i all hovedsak uten at en av partene må si noe sånt som «nå er jeg lei meg» for at den andre skal forstå. At de dramatiske personene likevel føler et konstant behov for å si alt de har på hjertet, viser at de ikke stoler på at andre skal forstå den implisitte informasjonen i utsagnene deres. Måten de snakker på, og det håpløse i deres prosjekt, viser også hvor desperate de er etter å sikre seg absolutt forståelse. De er besatte av det Cavell (1996) i *Contesting Tears* omtaler som «the dangerous wish for perfect personal expressiveness» (128),

men som lesere vet vi at de umulig kan ha lyktes med det. Moi (2006) argumenterer for eksempel for at en melodramatisk måte å snakke på i stedet gjør at språket presses, slik at det blir uvirksomt.

5.6 Døden som skeptikerens løsning

Det håpløse i prosjektet til Lygres personer leder oss fram til slutten i *Ingenting av meg*. Der beskriver Meg og Han hvordan de tar livene sine sammen:

Han / Du dør, mens jeg ennå lever. / Jeg kan fornemme det der jeg ligger ved siden av deg og ikke lenger hører pust, men jeg snur meg ikke. / Jeg er redd. [...]

Meg / Du trekker deg i siste øyeblikk.

Han / Nei.

Meg / Du lever videre.

Han / Jeg ligger stille helt til det er slutt. / Jeg skal ikke bevege meg eller reise meg, ikke brette meg eller kaste opp, ikke forsøke å få ut det jeg har svelget. / Jeg vil følge deg. (107-108)

Som det går fram av sitatet, er imidlertid Meg og Han uenige om hvem av dem som dør. På samme måte som med parets påståtte giftemål, kan man også her diskutere hvorvidt paret faktisk gjennomfører handlingen de snakker om. Slutten åpner i utgangspunktet for tre mulige tolkninger. Man kan velge å tolke slutten som at bare Meg dør (om man stoler på Megs versjon), at begge dør (om man stoler på Hans versjon) eller at ingen av dem dør (om man ikke stoler på noen av dem). Jeg velger uansett å ta utgangspunkt i det faktum at Meg og Han har kommet fram til en beslutning om at de skal ta livene sine sammen. Tilsynelatende kommer paret fram til denne avgjørelsen som følge av at Han har fått vite at han er dødssyk. Hvis vi sammenligner slutten i *Ingenting av meg* med Mois lesning av *Rosmerholm*, ser vi imidlertid at Hans dødelige sykdom ikke er den eneste mulige forklaringen på dobbeltselv mordet. Slik jeg argumenterte for tidligere har Meg og Han samme ambisjon som Rosmer og Rebekka i Mois lesning av *Rosmerholm*. Begge parene har et ønske om absolutt kommunikasjon som følge av skepsis til dagligspråket, og begge parene velger å ta livene sine mot slutten av dramaene. Moi argumenterer (2006) for at paret i *Rosmerholm* først blir enige om at Rebekka skal ofre seg for at Rosmer skal gjenvinne troen på at det er mulig å være ett med andre mennesker, men at han innser at han er og blir adskilt fra Rebekka når hun omtaler sin døde kropp (406). Fordi han ikke orker tanken på å leve i en verden hvor han er adskilt fra andre, velger til slutt også Rosmer å ta livet sitt. På den måten mener Moi (2006) at Rosmers selvmord er «hans siste forsøk på å redde fantasien om at to kan være ett.» (406) Dette er typisk for skeptikeren, som ifølge Moi

(2006) vil komme fram til at handlingen er den eneste mulige løsningen når språket går fallitt (402).

Megs avgjørelse om å ta livet sitt sammen med Han, grunner i samme erkjennelse som Rosmer. I utgangspunktet er det som nevnt bare Han som skal dø. Han gir først uttrykk for at Meg ikke skal følge hans eksempel, til tross for at det egentlig er det han ønsker:

Han / Dersom jeg snart ber deg gjøre det samme som meg, så mener jeg det ikke. Eller, jeg mener det, men du skal ikke høre på meg. / Jeg kommer til å be. Trygle. Jeg klarer det ikke alene, kommer jeg til å si. Følg meg hele veien, sier jeg. / Dø med meg. / Du skal ikke svare, eller forholde deg til det jeg sier. Du skal være nær meg, men i ditt eget, uten å la deg påvirke. (105)

Det er først etter at Han har sagt denne replikken at Meg gir uttrykk for at hun også vil gjennomføre et selvmord. Forklaringen på at Meg kommer fram til denne avgjørelsen kan selvsagt være at hun ønsker å oppfylle Hans egentlige ønske. Jeg mener imidlertid at den egentlige forklaringen på Megs avgjørelse er hennes reaksjon på Hans ordre: «Du skal være nær meg, men i ditt eget» (105). Når Han sier disse ordene, innser Meg at hun tross alt er adskilt fra Han. I likhet med Rosmer orker hun ikke tanken på å leve i en verden hvor hun er adskilt fra Han og hvor absolutt kommunikasjon er umulig, og derfor bestemmer hun seg for å dø sammen med Han. Som Meg sier til Han: «Det er ikke noe uten deg.» (89) Avgjørelsen er således et resultat av skeptikerens erkjennelse av at handling er den eneste mulige løsningen når språket går fallitt, slik Moi (2006) beskriver i sin lesning av *Rosmerholm* (402). Jeg mener likevel at Megs erkjennelse og avgjørelse ikke er så spontan som det tilsynelatende kan se ut til. Opplevelsen av å se datteren dø er for eksempel særlig sentral for Megs avgjørelse. Den gangen sto Meg hjelpeløs igjen på den trygge isen, i stedet for å forsøke å følge etter datteren og redde henne fra å drukne. Når Meg nok en gang skal oppleve å miste noen hun er glad i, tar hun ikke sjansen på å gjøre samme feilen om igjen. Denne gangen skal hun ikke bruke ordene, denne gangen skal hun handle. Som følge av tidligere erfaringer og erkjennelsen av å være adskilt, velger altså Meg å ta livet sitt sammen med Han.

5.7 Ingenting av meg

Slik jeg har argumentert for i dette kapittelet, tyder språkbruken i Lygres drama på at Meg og Han er skeptiske til dagligspråket på grunn av deres traumatiske fortid. Paret prøver å håndtere sin egen situasjon når de forsøker å oppnå absolutt kommunikasjon ved å bli ett ved hjelp av

språket. Til tross for at paret selv gir uttrykk for å ha blitt en del av hverandre, vet vi som lesere eller tilskuere at de ikke er ett. Faktisk avslører Meg og Han at de ikke engang har klart å bli nær hverandre, fordi de til stadighet snakker som om de er fysisk adskilte fra hverandre. Cavell (2015) mener som nevnt at intim kommunikasjon innebærer å stole på det implisitte i språket (11). Når Meg og Han snakker som om de befinner seg i en konstant fare for å bli misforstått, er de det motsatte av nære. Egentlig er nok de dramatiske personene selv klar over dette. I en samtale med Menneske i form av Min sønn, reflekterer Meg rundt språket på følgende måte:

Jeg klarer ikke alltid å tenke det jeg føler. Jeg klarer ikke alltid å si det jeg tenker. Jeg kan ikke vite at du oppfatter det jeg sier slik det er ment. Du får ikke nødvendigvis en tanke som dekker meningen i det du har hørt, og noen ganger kan du heller ikke forstå følelsen som senere blir sittende i. / Det er så mange lag i dette. (62-63)

Likevel klarer ikke Meg å etterleve denne filosofien i sitt forhold med Han. I stedet forsøker de to febrilsk å smelte sammen i hverandre. Tittelen *Ingenting av meg* kan tolkes på flere måter, men for min lesning er det nærliggende å knytte tittelen opp mot parets håpløse prosjekt. Tilsynelatende kan det se ut som om Meg gir *alt* til Han. Hun gir opp sitt gamle liv, drar fra hjemstedet, kutter kontakten med mann og barn og ender til og med opp med å ofre livet sitt for Han. Likevel vet vi at det nære forholdet paret har bygget opp egentlig er et luftslott, siden de hverken klarer å stole på sitt eget eller hverandres dagligspråk. Tittelen *Ingenting av meg* vitner derfor om at Meg, til tross for at hun selv gir uttrykk for det motsatte, ender opp med å ikke gi noe som helst til Han. De klarer ikke å komme nær hverandre, og derfor er de i bunn og grunn ensomme i sitt samvær med hverandre.

6. Skeptikerens håpløse streben i *Meg nær*

I *Meg nær* (2019) blir vi som lesere eller tilskuere vitne til én dag i livet til hovedpersonen Hun.⁴⁴ I løpet av denne dagen møter Hun en rekke ulike personer som alle bærer navn ut ifra hvilken relasjon de har til henne.⁴⁵ De ulike delene i dramaet er dessuten kalt opp etter hvilken person Hun møter i den aktuelle delen. Den første delen er oppkalt etter En fremmed, som Hun befinner seg sammen med ved handlingens begynnelse. De to har akkurat møtt hverandre, men likevel befinner de seg i sengen i Huns leilighet. I de påfølgende delene tar Hun initiativ til å møte En venn, En kjæreste, En annen venn og En annen fremmed. Handlingen blir stadig mer kompleks ettersom vi introduseres for flere og flere av de dramatiske personene. Nye relasjoner skapes, gamle relasjoner avsluttes og nye og gamle bekjenskaper møtes. På grunn av den intense sosialiseringen virker det som om Hun har et konstant behov for å ha minst én person i nærheten av seg til enhver tid. Bare på ett tidspunkt i handlingen, nærmere bestemt helt på slutten av dramaet, befinner Hun seg alene. Hun forsøker desperat å ringe en ukjent person for å møtes, men når vedkommende nekter å treffe henne får hun et slags sammenbrudd. Krisen løses ikke før En annen fremmed tar kontakt, og de to utvikler et bekjenskap. Dramaet slutter med at de to legger seg for å sove sammen i Huns hotellseng. *Meg nær* har altså en sirkulær handlingsstruktur ved at dramaet både starter og slutter med at Hun deler seng med en fremmed person.

Det kan være utfordrende å sette ord på hva som egentlig er hovedpersonens prosjekt i *Meg nær*. På den ene siden gir Hun stadig uttrykk for at hun frykter ensomheten, for eksempel i form av påstander som «[j]eg er et menneske som ikke liker å være alene» og «[j]eg kan ikke være alene. / Jeg vil ikke være alene.» (17, 88) Hvis vi kobler tittelen i skuespillet sammen med tvillingstykket *La deg være* (2016),⁴⁶ får vi også følgende anmodning: La deg være meg nær. Det er nærliggende å tolke tittelen dithen at dette er Huns forespørsel, siden jeg tidligere har argumentert for at handlingen blir formidlet fra hennes synsvinkel. At Hun har en redsel for ensomhet og et tilsvarende ønske om nærhet, kan forklare hvorfor hun hele tiden oppsøker andre mennesker. Samtidig har Hun en tendens til å skyve andre mennesker vekk fra seg. Hun

⁴⁴ Merk at jeg noen ganger refererer til personen Hun (stor bokstav og understrekning), mens jeg andre ganger viser til pronomenet «hun» (ingen understrekning).

⁴⁵ Merk at til tross for at disse relasjonene endres i løpet av dramaets handling, endrer ikke navnene til de dramatiske personene seg i løpet av handlingen.

⁴⁶ Lygre har i et intervju med Ilene Sørbøe (u.å.) beskrevet *Meg nær* som et tvillingstykke til *La deg være* (2016), som også tematiserer relasjonene vi har til andre mennesker. Siden utgivelsen og fremføringene av *Meg nær* har foregått uten tilknytning til *La deg være*, velger jeg likevel å lese *Meg nær* som et selvstendig verk.

ber for eksempel En fremmed om å dra, og helt på slutten av dramaet ber hun En annen fremmed om å glemme henne. Hun har også akkurat forlatt sin tidligere samboer, En kjæreste. Det ser heller ikke ut til at Hun klarer å ta vare på relasjonene hun faktisk har. Både En venn og En annen venn ender blant annet opp med å ta avstand fra henne etter å ha konfrontert henne med den dårlige oppførselen hennes. Tross alle menneskene Hun møter i løpet av en dag, og tross de eksplisitte ønskene om å være sammen med andre, virker hun derfor mer alene enn noen gang ved dramaets slutt.

I tillegg lar Lygre de dramatiske personene bruke språket på en helt spesiell måte, i likhet med personene i *Ingenting av meg*. Allerede fra første replikk snakker Hun på denne fortellende måten:

Hun / Jeg har en leilighet jeg har bodd i de siste årene. Jeg har et soverom. Jeg har en fremmed kvinne sittende sammen med meg i senga, lent opp mot veggen. / Jeg ser på henne. / Jeg sier: Jeg fikk øye på deg på gaten. Jeg sier: Du kom gående imot meg. Jeg sier: Jeg så deg bare en kort stund, men jeg la merke til deg, det var ikke som om jeg hadde gått fordi et hvilket som helst annet menneske. (9)

I denne replikken ramser hovedpersonen opp omstendighetene rundt henne. Hun innleder setningene sine med en type «innskudd» som er karakteristiske for Lygres personer, som «jeg har» og «jeg sier». Disse innskuddene er enda mer frekvente i *Meg nær* enn i *Ingenting av meg*, hvor innskuddene stort sett forekommer når de dramatiske personene forteller om noe som har skjedd eller beskriver hva de tenker. Alle parallellismene gir Huns språk et oppsummerende og konstaterende preg som avviker fra dagligtalen. Samtidig virker Hun ekstremt selvsentrert når hun stadig vekk må understreke at hun har noe eller sier noe.

I *Meg nær* viser altså Lygre fram rare personer som bruker språket på en spesiell måte, akkurat som i *Ingenting av meg*. Samtidig finnes det også visse forskjeller i personenes språkbruk i de to dramaene. Hun oppfører seg dessuten ulikt Meg ved at hun stadig oppsøker nye personer, fremfor å søke tilflukt i tosamheten sammen med én person. Igjen legger Lygres drama opp til noen spørsmål som ikke har blitt besvart i den tidligere forskningslitteraturen. Hvordan er de dramatiske personenes språkbruk rar? Hvorfor snakker de slik? Og hvorfor gir Hun stadig uttrykk for frykten for å være alene parallelt med at hun skyver folk unna – hva er hennes problem? Formålet med dette analysekapittelet er å besvare disse spørsmålene. Jeg vil igjen begynne med å identifisere hva som er rart ved de dramatiske personenes språkbruk ved å bruke Austin og Wittgensteins metoder og altså diskutere hva vi bør si når. Deretter vil jeg diskutere

om det finnes forklaringer på hvorfor de snakker slik de gjør, og undersøke om den rare språkbruken kan ha sammenheng med Huns selvmotsigende oppførsel.

6.1 Jeg sier, jeg spør

Akkurat som i *Ingenting av meg*, foregår en vesentlig del av handlingen i *Meg nær* ved at de dramatiske personene forteller om noe som har skjedd. Etter at Hun innledningsvis har beskrevet leiligheten og den fremmede kvinnen hun har hjemme hos seg, begynner Hun å fortelle om hvordan hun la merke til En fremmed for første gang:

Jeg sier: Jeg fikk øye på deg på gaten. Jeg sier: Du kom gående imot meg. Jeg sier: Jeg så deg bare en kort stund, men jeg la merke til deg, det var ikke som om jeg hadde gått forbi et hvilket som helst annet menneske. Jeg sier: Det var noe med ansiktet ditt, uttrykket ditt, eller det at du hadde noe retningsløst over deg, og langsomt. Jeg sier: Det var noe fortløst over deg. Jeg sier: Jeg tenkte at jeg skulle sagt hei, jeg fikk en fornemmelse av at du trengte det, at du trengte noen, eller meg, hjelp av noe slag. Jeg sier: Jeg sa ingenting, og gjorde ikke noe, jeg gikk bare videre. (9)

Noe ved denne replikken avviker fra dagligspråket, men det er ikke nødvendigvis åpenbart hva det er som er rart. La oss først se på forholdet mellom situasjon og språk, slik Wittgenstein (2010) gjør i *FU*. I eksempelet over er situasjonen at Hun sitter i leiligheten sin sammen med En fremmed, som hun akkurat har blitt kjent med. I en situasjon hvor man nylig har etablert en ny relasjon, eller er i ferd med å gjøre det, er det ikke så merkelig å beskrive hvilke førsteinntrykk man i utgangspunktet hadde av hverandre. Ofte forteller man om slike førsteinntrykk, enten fordi førsteinntrykket viste seg å være feil, eller fordi man tenker at det kan være interessant for den andre å høre. Vi ser altså at Hun forteller i en situasjon hvor det er naturlig å fortelle. I analysen av *Ingenting av meg* viste jeg hvordan det er vanlig å begynne setninger med «jeg tenkte» eller «jeg sa» når man forteller om noe som har skjedd. Dermed er det heller ikke rart at Hun til tider gjør bruk av disse innskuddene.

At denne replikken likevel oppleves som spesiell, handler likevel om den overordnede måten Hun forteller på. I løpet av eksempelet hvor Hun forteller om sitt første møte med En fremmed, innleder hun alle setningene sine med «jeg sier». Totalt brukes dette innskuddet hele syv ganger. Den påfølgende dialogen mellom Hun og En fremmed fortsetter dessuten ved at de innleder setningene sine med lignende innskudd: «**Hun** / Jeg sier: Jeg ser for meg en slik gjerning. / **En fremmed** / Jeg spør: Hva da? / **Hun** / Jeg svarer ikke. Eller, jeg svarer. Jeg sier: Ikke å være nok i seg selv. Jeg sier: Å sementere den følelsen i et barn.» (22) For å avklare hvorfor det er

påfallende at slike innskudd brukes av de dramatiske personene i denne settingen, mener jeg at vi må diskutere når vi vanligvis ville innledet setningene våre på denne måten. Hvis vi kan kartlegge i hvilke situasjoner det vanligvis ville være hensiktsmessig å bruke innskudd som «jeg sier» og «jeg spør», kan vi også si noe om hvorfor det er rart at de dramatiske personene bruker disse innskuddene slik de gjør. Igjen må vi altså ta i bruk Austins metode i «A plea for excuses» (1961).

Man kunne for eksempel tenke seg at det ville være nærliggende å begynne en setning med «jeg sier» eller «jeg spør» i en samtale med en person som ikke riktig hørte hva du sa. Se for deg at du gjentatte ganger har prøvd å forklare en gammel mann at været er pent. I en slik situasjon ville det etter hvert være naturlig å øke volumet, og si noe sånt som «jeg sier at solen stråler i dag!». En annen mulig situasjon det kunne gi mening å si «jeg sier» eller «jeg spør», er hvis man har opplevd å bli misforstått. Hvis du for eksempel krangler med et familiemedlem og du opplever at vedkommende misforstår deg, vil det være nærliggende å si noe slikt: «Men det er jo ikke det jeg sier!» På lignende vis kunne man si: «Du svarer ikke på det jeg spør om! Jeg spør om du var innblandet i saken eller ikke» til en politiker som stadig lot være å svare på spørsmålet til en debattleder. Slik jeg nå har jeg gjort rede for, er det nærliggende å bruke innskuddene «jeg sier» eller «jeg spør» når det har oppstått en tvil i kommunikasjonssituasjonen. Dermed ser vi at de dramatiske personene snakker som om de egentlig blir misforstått. Siden normen er at man blir forstått, opplever vi som lesere eller tilskuere språkbruken til Lygres personer som rar. På lignende vis kan vi forklare Hun gjentakende bruk av innskuddet «jeg har» i den innledende replikken med at hun er usikker på hvorvidt hun faktisk har det hun forteller om.

6.2 Jeg tenker, jeg sier ikke

Et annet påfallende trekk ved måten Lygres personer snakker på, er at de også virker opptatte av å formidle hva de tenker og hva de *ikke* sier. I disse tilfellene innleder personene utsagnene sine med innskuddene «jeg tenker» og «jeg sier ikke». Følgende samtale mellom Hun, En annen kjæreste og En fremmed viser et slikt eksempel:

En annen kjæreste / Jeg tenker: Nå er det oss.

Hun / Gjør du?

En annen kjæreste / Hva tenker du?

Hun / Jeg tenker: Nå er det oss.

En fremmed / Jeg tenker at det er for tidlig. (92)

Noen kritikere har hevdet at replikkene som begynner med «jeg tenker» eller «jeg sier ikke» er til stede for å gi publikum et innblikk i de dramatiske personenes følelsesliv, og at personene ikke sier disse replikkene høyt til hverandre.⁴⁷ Hvis vi ser på samtalen ovenfor, forstår vi imidlertid at dette ikke kan være tilfelle. Når Hun, En fremmed og En annen kjæreste kommenterer hverandres tanker, må det være fordi de sier disse replikkene til hverandre. Samtidig ser vi at denne tendensen utgjør et avvik fra normal dagligtale. Det ser vi særlig når de dramatiske personene forteller hva de «ikke» sier *samtidig* som de sier det. Én ting er å fortelle hva man ikke har sagt i en situasjon som har passert, men det er paradoksalt å fortelle om hva man ikke sier samtidig som man sier det. Spørsmålet blir da hvorfor de dramatiske personene har et behov for å fortelle hverandre hva de tenker og hva de «ikke» sier.

Jeg mener at følgende samtale mellom Hun og En venn kan bidra til å oppklare de dramatiske personenes behov for å sette ord på det vi vanligvis ikke sier:

En venn / Jeg sier: Ta vare på ham. Jeg sier: Han tåler ikke enda et menneske som behandler ham uvørent.

Hun / Jeg sier: Jeg er ikke uvøren.

En venn / Jeg sier: Kanskje ikke. Jeg sier: Jeg vet ikke. Jeg sier: Jeg har jo ikke kjent deg så lenge. Jeg sier: Jeg tenkte noen ganger at jeg ikke skulle nevnt ham for deg, men vi var fulle, alt var mulig, det ga mening. Jeg sier: Tanken sier kanskje ikke og munnen sier ja og det ene tar det andre og du melder ham og han melder deg og så har jeg ikke lenger oversikt og nå sitter vi her.

Jeg sier ikke: Jeg liker deg ikke lenger så godt som jeg gjorde. Jeg sier ikke: Forholdet vårt blir aldri mer det samme. Jeg sier ikke: Faen ta deg, jævla fitte. (99-100)

Konteksten for denne samtalen er at En venn har introdusert stefaren sin, som går under navnet En annen kjæreste, for Hun. Stefaren er i ferd med å bli Huns nye kjæreste, og det er ham samtalen dreier seg om. La oss først konsentrere oss om innholdet i replikkene til En venn. I den første replikken uttrykker han bekymring for at Hun skal behandle En annen kjæreste «uvørent». Dette tyder på at han mangler tillit til Hun. Den andre replikken til En venn kan deles i to, slik linjeskiftet indikerer. Vi kan altså skille mellom det han sier, og det han ikke sier. I den første delen av den andre replikken sier En venn at han noen ganger lurert på om det var riktig å nevne stefaren for Hun, og at han var full da han gjorde det. Allerede ut ifra

⁴⁷ Se for eksempel Selmer-Anderssen (2019).

informasjonen vi har fått hittil, forstår vi at En venn trolig angrer på at han introduserte En annen kjæreste for Hun. Til tross for at han ikke uttrykker dette direkte, ligger dette budskapet implisitt til stede i replikkene hans. Det virker imidlertid ikke som om En venn stoler på at Hun klarer å fortolke seg fram til at han har mistet sansen for henne. Derfor ender En venn opp med å fortelle hva han «ikke» sier, og i denne delen av replikken er han langt mer eksplisitt. Han gir direkte uttrykk for at forholdet deres er endret for alltid, og kaller Hun for en «jævla fitte».

En fremmed viser en lignende mistro til Huns fortolkningsevne når de to skal ta avskjed. Konteksten for avskjeden er at En fremmed har uttrykt et ønske om å bli med i begravelsen til Huns mor, men at Hun har beordret En fremmed om å dra vekk siden hun ikke kjente moren hennes. En fremmed går til slutt med på å dra, og den siste dialogen mellom dem forløper på følgende vis:

En fremmed / Jeg sier: Jeg skal ta en lang etappe. Jeg sier: Denne gangen skal jeg ikke stoppe i nærmeste by. Jeg sier: Det skal ikke være så lett bare å snu, gi seg.

Hun / Jeg spør: Du har ikke ombestemt deg?

En fremmed / Jeg sier: Nei. Jeg sier: Jeg tror ikke det. Jeg sier: Nei, nei, nei. Jeg sier: Jeg gleder meg til å komme bort. Jeg sier: Jeg har tenkt på det lenge.

Jeg sier ikke: Jeg har ikke tenkt gjennom hva det innebærer. Jeg sier ikke: Jeg har ikke skjønt at det heller ikke blir lett å fylle tiden andre steder. Jeg sier ikke: Jeg har ikke lenger det motet jeg trenger. / Jeg sier ikke: Jeg tror jeg vil hjem. (119-120)

I likhet med En venns replikk, er En fremmeds andre replikk todelt. Vi kan skille mellom det hun sier, og det hun ikke sier. En fremmed gir først uttrykk for at hun vil dra vekk, før hun i den siste delen av den andre replikken avslører sine egne følelser ved å sette ord på det hun «ikke» sier. Samtidig burde Hun ha klart å se En fremmeds tvil allerede *før* En fremmed gir uttrykk for hva hun «ikke» sier. For det første er det ikke En fremmed selv som har tatt avgjørelsen om å dra – det er Hun som har bestemt det. For det andre spør Hun om En fremmed har ombestemt seg, noe som vitner om at hun har lagt merke til En fremmeds tvil. Til tross for at En fremmed først svarer avvisende på Huns spørsmål, får svaret motsatt effekt siden det fremstår som så overdrevent. En fremmed sier for eksempel «nei» hele tre ganger, og påpeker attpåtil at hun gleder seg til å dra. Når En fremmed uttrykker seg på denne overdrevent melodramatiske måten, mister ordene sin betydning, slik Cavell (1996) beskriver i *Contesting Tears*. Til tross for disse signalene, og til tross for at Hun trolig allerede har sett og forstått En fremmeds tvil, gir En fremmed eksplisitt uttrykk for at hun ikke vil dra ved å sette ord på det hun «ikke» sier. I likhet med En venn stoler altså ikke En fremmed på at Hun skal klare å

komme fram til denne implisitte informasjonen på egenhånd – hun stoler ikke på at hun blir forstått. Ved å studere slike utsagn nærmere, ser vi altså hvorfor Lygres personer virker rare når de setter ord på hva de tenker eller «ikke» sier samtidig som situasjonen pågår. Vanligvis stoler vi på at menneskene rundt oss skal komme fram til det implisitte og usagte i utsagnene våre uten at vi sier det eksplisitt. Siden de dramatiske personene har en grunnleggende tvil til dagligspråket, klarer de imidlertid ikke å stole på andres evne til å forstå. Derfor prøver de å ta kontroll over meningen ved å forklare hva de tenker og «ikke» sier.

6.3 Å ta kontroll over et traume ved hjelp av språket

Hittil har jeg vist hvordan handlingen i *Meg nær* foregår ved at Lygre lar de dramatiske personene fortelle på en rar måte. Et annet spesielt trekk ved Huns måte å snakke på, er at hun noen ganger bruker det fortellende språket til å tildele En fremmed rollen som sin avdøde mor. Første gangen dette skjer, er når En venn ankommer hotellet hvor Hun og En fremmed befinner seg. Da blir En fremmed presentert av Hun på følgende måte:

Hun / Mor har gledet seg sånn til å møte deg.

En fremmed / Mor?

Hun / Eller mamma, da. / Min mor. Moren min. / Du har tatt turen hit. Du har ikke vært her så ofte, så vi tenkte vi skulle ta inn på et fint hotell for anledningen, feire litt.

En fremmed / Ja. Jeg har jo bursdag. (37)

En fremmed er først spørrende til rollen hun har fått tildelt av Hun, men tilpasser seg når Hun føyer vekk En fremmeds spørsmål ved å diskutere mor-begrepet. En fremmed aksepterer altså Huns ønske om at hun skal spille rollen som moren hennes, og glir ut og inn av denne rollen flere ganger i stykket. En fremmed spiller for eksempel rollen som Huns mor når En kjæreste ankommer hotellet hvor Hun, En fremmed og En venn befinner seg:

En fremmed / Jeg sier: Jeg får nesten presentere meg, jeg også. Jeg sier: Hei. Jeg sier: Jeg er moren hennes.

Hun / Jeg sier: Ja. Jeg sier: Dere har jo ikke truffet hverandre før, men nå er hun her. Jeg sier: Hun kom i går. (62)

En fremmed presenterer seg som Huns mor, og Hun bekrefter denne påstanden. Når En fremmed tar på seg rollen som Huns mor, kommer Hun og En fremmed inn på samtaler som omhandler Huns barndom. Som lesere eller tilskuere forstår vi raskt at Hun har hatt et turbulent forhold til både moren og sin eldste søster. Allerede kort tid etter at En fremmed har inntatt rollen som Huns mor, blir tonen anspent mellom dem:

Hun / Jeg har kuttet henne ut.
En venn / Hvem?
Hun / Min eldste søster.
En fremmed / Jeg kunne aldri kuttet ut noen av dere.
Hun / Du har ikke hatt kontakt med henne på årevis.
En fremmed / Hva vet du om det? Du er jo aldri hjemme. (38-39)

I denne replikkvekslingen finnes det flere anklager fra begge parter. Mens moren forsøker å heve seg over Huns brudd med søsteren, forsøker Hun å dra henne ned ved å vise at hun ikke er noe bedre selv. Etter hvert blir anklagene enda tydeligere:

Hun / Vi er så forskjellige. / Du sa en gang at du ikke kjente deg igjen i meg.
En fremmed / Sa jeg?
Hun / Ja.
En fremmed / Det var stygt sagt.
Hun / Vi har alltid kranglet, liksom. Ikke bare du og jeg, men alle tre.
En venn / Hva kranglet dere om?
Hun / Alt. Den minste ting kunne blåses opp.
En fremmed / Var det sånn?
Hun / Det var så mye å kjempe om. / Eller. Kanskje bare dette ene. / Hvilken plassering vi hadde i forhold til hverandre hos deg.
En fremmed / Jeg så det. Jeg tror jeg så det. Eller, jeg tenkte på det. Reflekterte over det. Hva dere holdt på med.
Hun / Og likevel lot du det skje? (40-41)

Mangelen på nærhet har presset barna ut i en kamp om å være nærest mulig moren, og mye tyder på at Hun har gått tapende ut av kampen. I replikkvekslingen kommer det fram at moren har lagt merke til konkurransen uten at hun har forsøkt å stanse den. Ifølge Hun ligger denne oppførselen i morens natur: «Det er ikke noe du kunne gjort. Det er iboende i deg. Denne higen etter egen betydning. Om det så skaper splid mellom barna dine.» (42) Dermed forstår vi at moren trolig har ønsket – og likt – at barna kjempet om å være nær henne.

Det er interessant å sammenligne disse tilbakeblikkene til Huns barndom med flashbackene i *Ingenting av meg*. Både episodene i *Ingenting av meg* og *Meg nær* har for eksempel til felles at de finner sted ved hjelp av en form for identitetsskifte. I *Ingenting av meg* har Menneske en flytende identitet, og i *Meg nær* tar En fremmed på seg rollen som Huns mor. I tillegg har episodene til felles at de avslører viktige detaljer om den kompliserte og/eller traumatiske bakgrunnen til de dramatiske personene. Selve årsaken til at disse episodene oppstår, er imidlertid ulik i de to dramaene. Som beskrevet i forrige kapittel, oppstår en flashback som en ufrivillig, scenisk gjenopplevelse av et tidligere traume. Slik er det for Meg og Han i *Ingenting*

av meg. I *Meg nær* er det imidlertid Hun som tar initiativ til at En fremmed skal innta rollen som moren hennes. I tillegg er det Hun som bestemmer når rollespillet skal opphøre: «**Hun** / Jeg sier: Jeg forsnakket meg. / Jeg sier: Unnskyld. Jeg sier: Vi er ikke i familie. Jeg sier: Jeg fikk bare lyst til å forestille oss to sånn, sammen, mor og datter.» (43) Hun bryter altså illusjonen ved å adressere dens manglende rot i virkeligheten, og dermed tydeliggjør hun to ting. For det første gjenopplever ikke Hun minnene fra barndommen som et scenisk og ufrivillig tilbakeblikk, men har i stedet kontroll over situasjonen. For det andre er det tydelig at En fremmed aldri *blir* til Huns mor, men at hun spiller en rolle som Hun har tildelt henne. Dette gjenspeiles i Lygres rolleliste, hvor En fremmed ikke står oppført som Huns mor. Til kontrast står det eksplisitt i persongalleriet i *Ingenting av meg* at Menneske gestalter tre ulike personligheter, og disse identitetsskiftene er dessuten langt mer sømløse. Episodene har også ulik karakter ved at Hun og En fremmed ikke på noe tidspunkt begynner å snakke som om de befinner seg i en fortidig hendelse, slik som i *Ingenting av meg*. De ser bare tilbake på det som har vært fra et nåtidsperspektiv, som om de snakker om et minne de har opplevd.

Hvordan skal man så forstå episodene i *Meg nær* hvis de ikke er flashbacks? Freud (2011) beskriver i *Hinsides lystprinsippet* en lignende oppførsel i forbindelse med et barn han observerte i sin forskning. Dette barnet opplevde daglig å bli forlatt av moren sin, som det hadde sterk tilknytning til (18). Til tross for at barnet oppfattet adskillelsen som vanskelig, argumenterer Freud (2011) for at barnet hadde en tendens til å gjenskape adskillelsen i leken (19). Å oppsøke ubehagelige opplevelser på denne måten stemmer ikke overens med lystprinsippet, som går ut på å oppsøke tilfredsstillende opplevelser. Freud (2011) stiller seg derfor spørrende til barnets opplevelse, men kommer likevel fram til to mulige forklaringer. Han mener at barnet kan ha gjenskapt adskillelsen i leken for å fylle et behov for hevn overfor moren (20). En annen fortolkning er imidlertid at barnet, som var passivt da moren forlot det, gjenskaper hendelsen i leken for å skape seg om til en aktiv rolle. Dermed kan barnets oppførsel begrunnes ut ifra det Freud (2011) beskriver som en «beherskelsesdrift», som kan finne sted uavhengig av hvorvidt minnet var preget av lyst eller ulyst. Freud åpner altså for at trangen til å bearbeide det som er vanskelig kan overskride lystprinsippet (21).

Huns oppførsel har klare paralleller til Freuds studie. Akkurat som barnet rekonstruerer Hun sitt forhold til moren, til tross for at hun har opplevd forholdet som vanskelig. Dermed overskrider hun lystprinsippet. Slik som i Freuds studie, kan denne oppførselen være et resultat av at Hun enten ønsker hevn eller bearbeidelse. Jeg mener at Hun først og fremst forsøker å

bearbeide følelsene sine ved å ta kontroll over situasjonen. Med morens brå død mistet Hun alle muligheter til å endre situasjonen som var vanskelig for henne. En fremmed, som etter alt å dømme er kvinne og eldre enn Hun, blir en slags midlertidig løsning på problemet. En fremmed fungerer både som en slags morsfigur, samtidig som hun gir Hun utløp for de vanskelige følelsene. På den måten minner disse episodene om en slags terapisisituasjon. Samtidig er det ikke sikkert at Hun er klar over hva hennes problem egentlig er, slik også barnet er ubevisst på dette. Til dette kunne man kanskje innvende at Freud beskriver et barn, og ikke en voksen. Samtidig har Hun flere trekk ved sin oppførsel som virker barnslige. Huns oppførsel kan for eksempel tidvis minne om lekene man lekte som barn. Som vi har sett bestemmer hun, som i en barnelek, hvilken relasjon En fremmed skal ha til henne: «Du skal være moren min», «nå er du ikke lenger moren min», og så videre. De klare likhetene med barneleken tydeliggjør at det Hun holder på med på ingen måte er ekte, men et slags spill eller en lek.

6.4 Huns forsøk på å ta kontroll over andre ved hjelp av språket

Hun forsøker ikke bare å ta kontroll over sin vanskelige fortid, men også å kontrollere relasjonene til menneskene hun har rundt seg. Som med alt annet i *Meg nær*, finner Huns kontrollerende atferd sted i språket. Der ser vi for eksempel når Hun spør En venn om han tror En annen kjæreste vil angre på at han ble kjent med henne:

Hun / Tror du han vil angre?

En venn / Jeg vet ikke.

Hun / Du sier ikke: Jeg vet ikke. / Du sier: Nei. Du sier: I så fall hadde jeg ikke fortalt ham om deg, fortalt deg om ham, gitt dere hverandres nummer. (71)

Her ser vi at En venn svarer på Huns spørsmål, men at sistnevnte ikke er fornøyd med svaret hans. Derfor korrigerer Hun svaret til En venn slik at han svarer slik hun selv ønsker at han skal svare. Hun oppfører seg på samme, kontrollerende måte i møte med En annen venn. En annen venn har i utgangspunktet forsøkt å avlyse sin avtale med Hun, fordi Hun allerede er sammen med En fremmed. Som det går fram av eksempelet nedenfor, lar Hun imidlertid ikke En annen venn avlyse:

En annen venn [...] Jeg tenker: Hvem vi? Jeg tenker: Jeg orker ikke å treffe noen andre nå. Jeg tenker: Skal jeg melde og si at vi heller kan ta det i morgen?

Hun / Du melder ikke.

En annen venn / Jeg venter. Jeg ser dere komme. (102)

En annen venn sier rett ut at hun ikke vil treffe noen andre enn Hun, men når Hun beordrer henne til å la være å melde avbud, følger hun ordren. En annen venn gjør imidlertid flere forsøk på å trosse Huns ønsker, som når Hun spør En annen venn om de to kan være sammen til moren er gravlagt:

En annen venn / Kan jeg tenke på det?

Hun / Helst ikke.

En annen venn / Jeg skal svare med det samme?

Hun / Du sier: Ja. Du sier: Selvsagt blir jeg med deg. Du sier: Det er ikke noe som er viktigere enn dette. Du sier: Beklager at jeg nølte.

En annen venn / Beklager at jeg nølte. (105)

Fra dialogen Hun og En annen venn har hatt *før* denne samtalen, forstår vi at hun egentlig ikke vil være sammen med Hun. En annen venn sier blant annet at hun ikke kan dra fordi hun har en avtale, skal passe barna og ikke har noe sted å bo i deres felles hjemby (104-105). Likevel ender En annen venn opp med å ta Huns ord i munnen når hun beklager at hun nølte i den siste replikken. Dermed aksepterer hun også Huns ordre, og senere gir hun en mer eksplisitt bekreftelse i form av «Jeg blir med» (107). Til tross for dette gjør En annen venn et tredje forsøk på å distansere seg fra Hun ved å si at vennskapet deres holder på å visne, men blir igjen korrigeret av Huns respons:

En annen venn / Jeg har tenkt at det er i ferd med å ebbe ut. Det som var oss. At vi kanskje bare har noen år igjen av dette vennskapet. Eller, at det er over, at vi er inne i en lang periode med utfasing.

Hun / Og du tenkte at det var greit?

En annen venn / Jeg vet ikke. Er det?

Hun / Nei.

En annen venn / Nei, kanskje ikke.

Hun / Noe bare er. Skal være der. Du. Og jeg, for deg. (114-115)

Hun har bestemt at En annen venn skal være nær henne og stille opp for henne når hun har det vanskelig, og En annen venn ender opp med å adlyde. Det at Hun forsøker å kontrollere andres meninger og handlinger, betyr likevel ikke at hun alltid får viljen sin. En annen venn ender for eksempel opp med å ombestemme seg i sin beslutning om å være sammen med Hun til moren er gravlagt:

Hun / Du gir meg en klem. Du sier: Vi sees snart. Du sier: Ta vare på deg selv. / Du går. / Vi blir sittende og se etter deg til du forsvinner ut av porten i enden av parken.

En annen venn / Jeg snur og kommer tilbake.

Hun / Gjør du?

En annen venn / Jeg sier: Jeg skal ikke være med deg denne gangen. Jeg sier: Vi er ikke der lenger. Jeg sier: Beklager. / Og så går jeg. (116-117)

Hun forsøker å ta kontroll, men i dette tilfellet får hun ikke viljen sin om å være nær En annen venn. En annen venn har tvert imot valgt å ta avstand fra Hun, i likhet med En venn. Etter at En venn har kalt Hun for en «jævla fitte», sier han rett ut at han ikke er vennen hennes lenger: «Jeg har ikke lenger følelsen av et nytt vennskap. Jeg har ikke lenger en person så nær at den minste ting blir delt, sagt, snakket om.» (100) Slik ser vi at Hun forsøker å spille et slags marionettspill med menneskene rundt seg, men at hun ikke nødvendigvis lykkes i forsøket. Både En venn og En annen venn ender for eksempel opp med å ta avstand fra Hun, sannsynligvis som følge av Huns kontrollerende og manipulerende oppførsel.

Huns forsøk på å ta kontroll over egen situasjon kan imidlertid også spores i et dypere plan i måten hun kommuniserer med andre på. I den forbindelse er det interessant å gå tilbake til den innledende dialogen mellom Hun og En fremmed. De kan umulig ha rukket å bli særlig godt kjent med hverandre på dette tidspunktet, siden de har møttes for første gang samme dag, og siden Hun omtaler En fremmed som «en fremmed kvinne» (9). Samtidig er det noe ved måten de to kommuniserer på som ved første øyekast vitner om det stikk motsatte. Når de to diskuterer hvordan de møttes og kommer inn på hva En fremmed har gjort tidligere på dagen, kommer Hun med følgende påstand:

Hun / Og så gikk du på rommet?

En fremmed / Like etter.

Hun / Du la deg, sovnet, våknet, spiste frokost, sjekket ut, gikk rundt i byen og møtte meg.

En fremmed / Ja. (16)

Huns påstander om hva En fremmed har gjort, er antakelser. Hun kan ikke være sikker på noen av dem, for En fremmed har ikke sagt noe tidligere som kan gi indikasjoner på at hun har foretatt seg disse handlingene. Hvis de to hadde vært venner, hadde det ikke vært så merkelig å komme med slike påstander. Kunnskapen man erverver seg om hverandre i nære relasjoner, gjør at man ofte kan gjøre slike antakelser om (for eksempel) den andres hverdag. Det er derimot påfallende at Hun gjør disse antakelsene om En fremmed når de to knapt kjenner hverandre. Dermed ser vi at eksempelet viser to fremmede som ikke snakker med hverandre som fremmede. Trolig gjør de dette fordi de forsøker å bli nære via språket. Selv mener de at de har lyktes med dette. Etter at Hun har brutt illusjonen hvor En fremmed ble til Huns mor, har de to følgende samtale i etterkant:

Hun [...] Jeg sier: Jeg fikk bare lyst til å forestille oss to sånn, sammen, mor og datter.

En fremmed / Jeg likte det. / Du ble litt min, liksom.

Hun / Ja.

En fremmed / Det ble sant. (43)

Siden vi vet at Hun har et ønske om å bli nær andre mennesker, kan det se ut til at hun sammen med En fremmed bruker språket performativt på denne måten: Hvis de snakker som om de er nære, kan de *bli* nære. Også Hun og En annen kjæreste gjør forsøk på å komme nærmere hverandre via språket. De møtes fysisk for første gang når han ankommer hotellet hvor Hun, En fremmed og En venn befinner seg fra før. En annen kjæreste ser ut til å dele Huns behov for nærhet når han blant annet sier følgende: «Jeg har år med ensomhet. Jeg har et ønske om nærhet» (77) og «[j]eg frykter ensomheten» (88). Begge har et ønske om mye nærhet på kort tid, noe som reflekteres i måten de snakker sammen på. De begynner for eksempel raskt å planlegge fremtiden sin sammen, som hvor de skal dra og hvor de skal bo.⁴⁸ De finner også raskt ut at de vil ha hverandre, til tross for at de bare har kjent hverandre i en svært kort tidsperiode. Senere samme dag, i samtale med En annen fremmed, beskriver Hun En annen kjæreste som kjæresten sin:

Hun / Jeg har en ny kjæreste.

En annen fremmed / Har du?

Hun / Vi møttes i dag, før jeg traff deg. / Jeg er nyforelsket.

En annen fremmed / Er du?

Hun / Jeg tror det. (139-140)

Som lesere vet vi imidlertid at Lygres personer ikke kan oppnå nærhet bare ved å snakke som om man er nære. Dagligspråksfilosofien legger vekt på at språk er samhandling med andre mennesker. I *How to do things with words* hevder Austin (1975) at flere av premissene for at en talehandling skal lykkes avhenger av andre. Alle personene som er deltakende i talehandlingen må for eksempel stå i posisjon til å utføre handlingen, utføre talehandlingen korrekt og mene det som sies (15). Vi ser altså at språkets performative potensiale er avhengig av at vi deler det med andre, og at vi må være enige i språkets konvensjoner for at det skal kunne fungere. Når Hun tror at hun kan kontrollere språkets performativitet har hun altså misforstått fundamentalt, fordi ingen kan utføre talehandlinger alene. Som Cavell (2015) påpeker i *Must we mean what we say*, kan vi ikke bestemme hva et ord eller uttrykk skal bety (32). Vi kan heller ikke bestemme hvilken effekt ord eller uttrykk skal ha. Likevel er det nettopp det Lygres personer prøver på når de forsøker å oppnå nærhet.

⁴⁸ Se for eksempel s. 93.

6.5 Å være skeptiker til språket

For å forstå hvorfor Hun i det hele tatt har et behov for å regissere relasjonene sine, må vi gå nærmere inn på relasjonen hun har til sin eks (En kjæreste). Før bruddet beskriver Hun forholdet på følgende vis til En fremmed: «Jeg vet ikke. / Det føles ikke nært. Forholdet. Han.» (26) Det er tydelig at nærhet er en verdi i seg selv for Hun, samtidig som hun mener hun har manglet nærhet i forholdet med En kjæreste. I etterkant av bruddet oppsøker En kjæreste Hun på hotellet, noe som etter hvert leder til at de begynner å fortelle om forholdet de har hatt:

Hun / Jeg kjempet imot så godt jeg kunne, trodde ikke at det jeg følte, var gjengjeldt, ikke egentlig, ikke hvis det røynt på, ikke når du etter hvert gikk lei, ikke når du fant en annen som var bedre.

En kjæreste / Det var ikke sånn. Det falt seg bare ikke naturlig for meg hele tiden å understreke noe jeg var sikker på at du var innforstått med.

En venn / Det var det jeg sa. Kanskje han bare ikke er så uttalt om følelsene sine som deg, sa jeg. Du husker det? Ikke så ekspressiv, sa jeg. Ikke sant? (66)

Denne samtalen avdekker at paret har hatt et kommunikasjonsproblem. En kjæreste har sett det som unødvendig å påpeke det åpenbare, slik vi ifølge Cavell (2015) vanligvis gjør i intime relasjoner (11). Hun har derimot hatt et konstant behov for at han skal gjøre nettopp det. Fordi En kjæreste ikke har vært eksplisitt nok i sine kjærlighetserklæringer, har Hun trodd at han ikke elsket henne nok. Konsekvensen er at Hun forlot ham, uten – ironisk nok – å forklare grunnen. Fordi Hun ikke har klart å stole på det implisitte i En kjærestes språk, forstår vi at hun er skeptiker til språket. Slik Moi (2006) beskriver i sin definisjon av skeptikeren i lesningen av *Rosmerholm*, har Hun gjennom «en dyp skuffelse over språket» erkjent at det både er umulig å kjenne andre via språket, og at andre umulig kan kjenne henne (379). Språket kan ifølge skeptikeren aldri gi uttrykk for et menneskes tanker og følelser (Moi, 2006: 379). Dette er også grunnen til at Hun reagerer så kraftig når En fremmed hevder det motsatte:

En fremmed / Vi er så like. Vi mennesker. Jeg tror vi er like. / Jeg føler meg lik alle andre.

Hun / Det er du ikke.

En fremmed / Men jeg kan forstå dem. Noen ganger hender det at jeg er nære ved ikke å klare det, at jeg tenker, dette er ikke til å fatte, dette er det nesten umulig å forholde seg til, men så. Likevel. Et perspektiv jeg ikke har sett før. Et aspekt ved det de sier eller gjør.

Hun / Det kan du ikke mene.

En fremmed / Jo.

Hun / Det kan du faen ikke mene! (20-21)

En fremmed mener at hun med litt innsats kan forstå alle mennesker. Siden Hun prinsipielt er skeptisk til at det er mulig å oppnå forståelse for andre mennesker via dagligspråket, klarer hun ikke å akseptere at andre har et slikt syn på språket. Fordi Hun har tvilt på språket, har hun hverken klart å kommunisere sin følelse av tvil, eller å stole på En kjærestes implisitte måte å kommunisere kjærlighet på. På den måten har forholdet fungert forsterkende på begge skepsis. En kjæreste har ikke forstått Huns behov for eksplisitte tillitserklæringer, og dermed får Hun bekreftet sin mistanke om at ingen egentlig kan forstå hennes følelser og behov. På den andre siden har En kjæreste fått erfare hvordan dagligspråket ikke strekker til for å nå inn til Hun. Vi ser altså at begge har gått ut av forholdet som tapere.

En mulig innvending mot at Hun er skeptiker, er at hun selv (i likhet med personene i *Ingenting av meg*) ser ut til å hevde det motsatte. Tilsynelatende bruker Hun språket performativt for å bli nær andre, og mener selv at det fungerer. I forbindelse med relasjonen til En fremmed kommer for eksempel Hun med utsagn som «[j]eg tenkte: så rart. Jeg tenkte: Fra helt fremmed til ganske nær på så kort tid» (23) og «[j]eg sier: Det er nesten ikke til å tro, at man kan bli så glad i et fremmed menneske så fort.» (102) Det Hun egentlig gjør i disse replikkene, er å påpeke at hun har lyktes med talehandlingen «å bli nær». Slik gir Hun tilsynelatende uttrykk for å ha en sterk tro på språket. Samtidig vet vi at Huns talehandlinger ikke kan bli vellykkede fordi Hun ikke anerkjenner at hun må samhandle med andre i språket. Dessuten kan vi, ved å bruke Austins metode og diskutere hva vi bør si når, avsløre at disse utsagnene like gjerne kan være uttrykk for tvil. Måten Hun kommenterer at talehandlingen er vellykket er påfallende, fordi vi vanligvis ikke har et behov for å stadfeste talehandlingens suksess. La oss for eksempel ta utgangspunkt i veddemålet, som er et av Austins (1975) eksempler på talehandlinger i *How to do things with words* (5). Hvis du sier «jeg vedder på at du kommer for sent» til en person, og du etterpå utbryter «det fungerte! Ordene mine ble sanne! Jeg har utført talehandlingen 'å vedde'!», vil du trolig få noen rare blikk i retur av vedkommende. Et av poengene til Austin (1961) i «A plea for excuses», er jo at når en handling vanligvis er vellykket, pleier vi ikke å kommentere den.

Dermed får utsagn som «[d]et ble sant» og «[d]u ble litt min, liksom» (43) en annen effekt enn det som egentlig var meningen bak dem. I stedet for å overbevise oss som lesere eller tilskuere om at de dramatiske personene er stødige i sin tro på språket, får slike replikker Lygres personer til å fremstå som melodramatiske og teatrale. I *Contesting Tears* forklarer Cavell (1996) at melodramatiske utsagn kjennetegnes av at de er «tomme» og overflødige (40). At man forsøker

å sette ord på alt, kan være et symptom på at man egentlig er stemmeløs (Cavell, 1996: 43). De dramatiske personenes replikker er i grunnen bygget opp av at de dramatiske personene kommer med slike overflødige eller tomme påstander til enhver tid. Slik jeg viste tidligere i kapitlet, er Hun opptatt av å til enhver tid fortelle hva hun sier, hva hun gjør og hva hun tenker – også i situasjoner hvor det overhodet ikke er nødvendig, og hvor vi vanligvis tar det hun sier som en selvfølge. Ta for eksempel følgende utdrag:

En annen venn / Jeg gir deg en klem. Jeg legger armene rundt deg.
Hun / Jeg begynner å gråte. Jeg har ikke grått ennå, men nå kommer det. (103)

Vanligvis vil det være unødvendig å kommentere noe som åpenbart skjer, men siden de dramatiske personene har begynt å tvile på seg selv og sitt eget språk, oppleves det som nødvendig for dem.

6.6 Melankolikerens problemer med adskilthet

Grunnen til at Hun forsøker å oppnå nærhet via språket til tross for at hun er skeptiker, er at hun har utviklet et håp om absolutt forståelse – altså kommunikasjon der misforståelser ikke er en mulighet. For å forstå hvorfor Hun har utviklet dette behovet, må vi gå tilbake til Huns forhold til moren. Det er tydelig at morens død har påvirket Hun. Hun sier ikke noe om dette selv, men En fremmed sier blant annet «[d]u er i sorg» (44) om Hun, mens En annen venn hevder at «[j]eg har en venninne i sorg» (101). Hvis vi tar utgangspunkt i måten Freud (1917)⁴⁹ beskriver sorg og melankoli i essayet «Mourning and melancholia», ser vi i imidlertid at «sorg» ikke er et dekkende begrep for Huns tilstand. Ifølge Freud (1957) har sorg og melankoli til felles at begge tilstandene kan oppstå som følge av tapet av et elsket objekt, og at begge tilstandene kan føre til en dalende interesse for den ytre verdenen og en manglende evne til å elske (250, 256). Samtidig skiller disse tilstandene seg fra hverandre ved at melankolikeren ikke forstår selv at forandringen har skjedd, og at hun har et langt mer ambivalent forhold til det tapte objektet (Freud, 1957: 246, 256). Mens en sorgprosess foregår i den bevisste delen av hjernen, tar melankolikerens tap plass i den ubevisste delen av hjernen. I stedet for å erkjenne tapet, har melankolikeren inkorporert det tapte objektet i seg selv. Derfor får hun også problemer med å se seg selv som adskilt fra andre. Dette fører til ulike opplevelser for melankolikeren og den sørgende, for mens det for den sørgende er verden som har mistet sin mening, er det for

⁴⁹ Freuds «Mourning and melancholia» ble først utgitt i 1917, men jeg bruker utgaven fra 1957.

melankolikeren egoet selv som oppleves som verdiløst ifølge Freud (246). Hun kan ende opp med å oppføre seg med manglende selvrespekt og skam i forhold til andre mennesker, og kan finne på å straffe seg selv (Freud, 1957: 247, 244). Oppsummert ser Freud på melankoli som en sykkelig tilstand som ikke nødvendigvis går over etter en viss tid. Dette står i motsetning til sorgen, som går over etter en viss periode, og hvor egoet blir helt igjen når sorgen går over (245).

Hvis vi tar utgangspunkt i Freuds beskrivelser, ser vi at Hun har mer til felles med melankolikeren enn med den sørgende. Gjennom at En fremmed inntar rollen som Huns døde mor, får vi vite at Hun har hatt et ambivalent forhold til den nå avdøde moren, som er hennes tapte objekt. Dette samsvarer med Freuds (1957) beskrivelse av melankolikerens ambivalente forhold til det tapte objektet (256). Gjennom Hun og En fremmeds rollespill får vi for eksempel se hvordan moren hadde et behov for at barna skulle kjempe om hennes oppmerksomhet, noe som kan vitne om at hun selv har hatt et skeptisk forhold til språket. Moren har ikke klart å stole på at barna var glade i henne slik det var, og har i stedet hatt et behov for eksplisitt bekreftelse. Konsekvensen er imidlertid at hun har overført sitt eget traume til barna, i alle fall til Hun, som har mistet troen på at dagligspråket kan skape nærhet til et annet menneske. Når moren så dør brått og uten forvarsel, har ikke Hun lenger mulighet til å gjøre noe med situasjonen. På grunn av det plutselige tapet har Hun begynt å oppsøke nærhet i form av nye og gamle bekjentskaper.

Parallelt med at Hun er skeptiker, har melankolien ført til at hun har problemer med å se seg selv som adskilt fra andre mennesker siden Hun har inkorporert det tapte objektet i seg selv. Fordi Hun ikke klarer å se seg som adskilt fra andre lenger, har hun også fått en forventning om absolutt kommunikasjon, altså at andre skal kunne forstå henne – alltid. Derfor snakker Hun slik hun gjør, og derfor forsøker hun å kontrollere relasjonene rundt seg. I likhet med melankolikeren later ikke Hun til å være bevisst på dette. I stedet for å sørge og være sammen med de hun er glad i, haster hun stadig videre til neste person.

6.7 Vær meg nær

Hun har altså utviklet en skepsis til språket som følge av sin vanskelige barndom. I tillegg fører melankolien etter morens død til at hun har problemer med å se seg selv som adskilt fra andre mennesker. Hun har et akutt behov for å oppleve nærhet og å bli forstått via språket, samtidig som tvilen hennes paradoksalt nok hindrer henne i å oppleve nærhet. Hun tviler jo ikke bare på

andres evne til å formidle tanker og følelser, men har også begynt å tvile på seg selv. Ifølge Moi (2006) kan denne tvilen føre til en frykt for å bli ekskludert fra et menneskelig fellesskap:

Hvis jeg begynner å tro at jeg ikke kan uttrykke meg selv i det hele tatt, kan jeg bli overmannet av frykten for at jeg har falt ut av det menneskelige fellesskapet: at ingen noen gang vil anerkjenne meg som et medmenneske, altså som et medlem av menneskeheten. (403)

Dette er grunnen til at Hun beveger seg så skamløst fra relasjon til relasjon i *Meg nær*. Det er for eksempel påfallende at Hun velger å møte en En annen kjæreste så kort tid etter at moren har dødd. Der vi vanligvis ser det som en selvfølge at vi er en del av et menneskelig fellesskap, har Hun utviklet et behov for å få konstant bekreftet at hun hører sammen med andre. Så snart Hun ikke føler tilstrekkelig med nærhet, som i forholdet med En kjæreste, beveger hun seg videre til neste person. Samtidig fører hennes manipulerende og respektløse måte å oppføre seg mot andre på til at de kutter henne ut. I likhet med Lear i Cavells lesning av Shakespeares *King Lear*, klarer hun ikke å ta til seg ekte kjærlighet. Melankoliens mangel på selverkjennelse hindrer på sin side Hun i å se at det er henne selv som er problemet, og ikke alle andre.

7. Sammenlignende avslutning

Innledningsvis i avhandlingen spurte jeg hvordan vi skal forstå Arne Lygres språklige og formmessige grep i dramaene *Ingenting av meg* og *Meg nær*. Resepsjonskapittelet viser at jeg ikke er alene om å finne de dramatiske personenes språk og oppførsel påfallende, samtidig som det ble klart at Lygres dramaer har fått liten oppmerksomhet i litteraturforskningen til nå. I analysen av den dramatiske formen demonstrerte jeg hvordan sideteksten hos Lygre har smeltet inn i de dramatiske personenes replikker. I stedet for at handlingen vises fram, er det Lygres personer som forteller om den. Dermed blir personene hans episke. Lygre gjør imidlertid ikke dette for å skape en brechtsk fremmedgjøringseffekt, slik man kanskje først skulle tro. I stedet for å fortelle til et publikum, lar Lygre de dramatiske personene fortelle til hverandre. Derfor meddeler de hva de sier, tenker og gjør. Tidvis preges også samtalene deres av at de mimrer tilbake til hendelser som har skjedd, eller at de opplever flashbacks. I noen situasjoner kan vi til nød akseptere at de snakker slik til hverandre. Samtidig blir det påfallende når Lygres personer for eksempel forteller om handlinger som mottakeren i samtalen er en del av, eller når de poengterer at de sier eller ikke sier noe.

Ved å ta utgangspunkt i dagligspråksfilosofiens metoder og grunnleggende tenkning, har jeg funnet at Lygres personer snakker rart fordi de er skeptiske til dagligspråket. I *Contesting Tears* beskriver Stanley Cavell (1996) hvordan skeptisisme kan resultere i et melodramatisk språk hvor man har et behov for å sette ord på alt – også det vi vanligvis tar for gitt i en kommunikasjonssituasjon. Det ser vi også hos Lygres personer. Når de forteller hva de (ikke) sier, tenker og gjør, er det fordi de har utviklet en fundamental tvil til alt. De klarer ikke å stole på den implisitte meningen i språket, slik vi ifølge Cavell (2015) vanligvis gjør i intime relasjoner (11). De tror at ingen egentlig kan forstå dem, eller at de kan forstå andre. Slik ser vi at Lygre ikke lar de dramatiske personene snakke på en rar måte for å virke sær, slik enkelte kritikere later til å mene.⁵⁰ I stedet blir det teatrale og melodramatiske essensielt for at vi som lesere eller tilskuere skal kunne forstå Lygres personer.

Jeg har argumentert for at forklaringene på hovedpersonenes skepsis finnes i de ulike formene for tilbakeblikk i dramaene. Gjennom disse glimtene fra fortiden lar Lygre oss forstå hvordan både Meg og Hun har hatt problematiske opplevelser knyttet til språket. I *Ingenting av meg*

⁵⁰ Se for eksempel Williams (2016).

opplever Meg flere ufrivillige flashbacks. Den første flashbacken viser at moren ikke anerkjente hennes smerte til tross for at hun hadde en vanskelig barndom. I en annen flashback, som igangsettes ved at sønnen inntar rollen som terapeut, gjenopplever Meg hvordan hun ikke klarte å forhindre datterens død ved hjelp av ordene. I *Meg nær* mimrer Hun tilbake til forholdet med sin nå avdøde mor ved hjelp av en form for rollespill. Her får vi blant annet vite at de to hadde et kjølig forhold som manglet gjensidig forståelse og nærhet. Parallelt med følelsene av skepsis, har de dramatiske personene utviklet et tilsvarende behov for absolutt kommunikasjon. Dette forklarer hvorfor både Meg og Hun er så besatte av å være nær andre mennesker.

Samtidig har jeg vist at Meg og Hun forholder seg til egen skepsis og ønsket om absolutt kommunikasjon på svært ulike måter. I *Ingenting av meg* ser vi for eksempel hvordan Meg klamrer seg til Han, og at de to forsøker å skape en nær relasjon ved å bruke språket performativt. Selv om handlingen forløper over flere år, er det hele tiden relasjonen mellom Meg og Han som er i fokus. Når Meg på et tidspunkt blir forlatt av Han, bryter hun sammen fordi hun ikke vil innse at hun er adskilt fra Han. I stedet gjør hun alt for å vinne Han tilbake, noe hun til slutt klarer. I *Meg nær* følger vi derimot Huns møter med en rekke ulike personer, til tross for at handlingen tilsynelatende foregår i løpet av én enkelt dag. Samtidig er det tragikomisk å se hvordan Hun ikke klarer å ta vare på noen av relasjonene til menneskene rundt seg. Den ene grunnen til at relasjonsbruddene skjer, er at Hun forsøker å manipulere andre. Hun har utviklet en fantasi om å kunne kontrollere andre, men med den effekt at de forsvinner for henne. Hun forstår ikke at språket er avhengig av at vi deler det med andre. Den andre grunnen er at Hun har en tendens til å be andre ta avstand fra henne. Hun avslutter en relasjon så snart hun innser at hun ikke har oppnådd absolutt kommunikasjon, og prøver i stedet på nytt med noen andre.

I analysekapitlene har jeg vist hvordan grunnlaget for disse nesten motsatte atferdene finnes i de dramatiske personenes mentale tilstander. Selv om Meg og Hun har lignende erfaringer, befinner de seg nemlig på ulike mentale steder. Ut ifra Megs flashbacks i *Ingenting av meg*, kan vi forstå at hun er traumatisert som følge av følelsen av skyld i datterens død og morens manglende forståelse for henne. Meg er bevisst på tilstanden hun befinner seg i, og forsøker aktivt å glemme familien sin og skape et nytt og bedre liv ved å bli ett med Han. Meg er imidlertid tydelig på at forholdet med Han er hennes siste og avgjørende forsøk på å oppnå absolutt kommunikasjon. Når Meg likevel blir nødt til å innse at hun er adskilt fra Han mot slutten av stykket blir handling – i form av selvmord – den eneste mulige løsningen. Til kontrast

har Hun i *Meg nær* gått inn i en melankolsk tilstand som følge av morens brå død. Hun har inkorporert det tapte objektet i seg selv, og har derfor problemer med å se seg selv som adskilt fra andre. Som en konsekvens av melankolien klarer hun hverken å se endringen i seg selv, eller å forstå hvorfor hennes adferd er problematisk i forhold til andre. Til tross for at Meg og Hun er sammen med andre mennesker i *Ingenting av meg* og *Meg nær*, føler de seg egentlig alene fordi er så fremmedgjorte fra seg selv og andre. Slik ser vi at ensomhet, skepsis og fremmedgjøring er grunnleggende temaer i Lygres dramaer.

I sin klassiske teori om det moderne dramaet beskriver Peter Szondi (1987) en forsemantikk hvor formen forandrer seg når innholdet endres. Jeg finner at Lygres særegne dramatiske form speiler innholdet i *Ingenting av meg* og *Meg nær*. Szondi (1987) mener for eksempel at psykiske tilstander er uegnet for direkte fremstilling, og at slike temaer i utgangspunktet er mer egnet for episke litteraturformer enn dramaet (25). Når Lygre lar dramaene sine tematisere indre prosesser, trenger han altså egentlig en episk litteraturform. I *Ingenting av meg* og *Meg nær* løser Lygre dette ved å gi dramaene episke trekk. Når de dramatiske personene har fortellende replikker, kan vi som lesere eller tilskuere få direkte innblikk i deres opplevelser. Samtidig er det påfallende at Lygre tross alt har valgt å skrive dramaer, og ikke noveller eller romaner. Jeg mener at Lygre velger seg dramaformen fordi han ønsker å vise hvordan de dramatiske personene snakker og oppfører seg rart. Hvis Lygres personer hadde snakket på en fortellende måte i en novelle eller roman, hadde ikke vi som lesere eller tilskuere nødvendigvis reagert på samme måte. Lygre trenger dramaets replikker, fordi han er opptatt av talehandlinger og skepsisen mot dem. Dermed ser vi at Lygre bruker dramaets form for å gjøre et poeng ut av de dramatiske personenes spesielle språk og handlinger.

Når Lygre bruker den dramatiske formen på denne måten, får dramaene hans dessuten et metaperspektiv for leseren eller tilskueren. Ved en fremføring av *Ingenting av meg* og *Meg nær* kan vi komme til å føle at vi sitter sammen med de dramatiske personene på scenen. Samtidig tvinges vi til å innse at vi er like adskilt fra de dramatiske personene som de er fra hverandre. Ved at de dramatiske personene snakker på sin episke, fortellende måte, minnes vi dessuten om at deres problemer med språket finnes fordi de har havnet i et filosofisk rom. Det er i den filosofiske situasjonen, hvor det kreves en kritisk tvil på alt, at problemet i det hele tatt oppstår. Problemet oppstår ikke i en hverdagslig situasjon, fordi vi i en dagligdags situasjon sjelden vil stoppe opp og reflektere over hvorvidt vi egentlig kan vite hva andre føler.

Det har vært viktig for meg å vise at Lygres formmessige grep sørger for at han plasserer seg i en enestående posisjon i norsk dramatradsisjon. Til tross for at Lygre til stadighet blir sammenlignet med Jon Fosse, finner jeg i min sammenligning at de to i realiteten er ganske ulike i måten de skriver dramatikk på. Lygres personer har for eksempel et tilsynelatende realistisk språk, men de dramatiske personene bruker det på en rar måte. Hos Fosse er det derimot talemåten i seg selv som er rar. Fordi Fosses personer ikke forteller, og fordi Fosses dramaer har en sidetekst i tradisjonell forstand, fremstår dramaene hans dessuten som langt mer absolutte enn Lygres. Hos Fosse vises handlingen fram, men hos Lygre fortelles den om. Samtidig skiller Lygre seg fra dramatikere som Cecilie Løveid og August Strindberg ved at personene til Lygre ikke følger drømmens logikk, men fortellerens logikk. Alt kan ikke skje i handlingen i *Ingenting av meg* og *Meg nær*, fordi handlingen gir seg ut for å være realistisk. Lygres fortellerteknikk skiller seg også fra for eksempel Bertolt Brecht og Jens Bjørneboe, fordi Lygres personer ikke forteller til et publikum. I stedet tydeliggjør Lygres fremmedgjøringseffekt at de dramatiske personene er fremmedgjorte fra seg selv som følge av skepsis.

I 1881 erklærte Knut Hamsun (1971) dramasjangeren død fordi han opplevde den som uegnet til å tematisere psykiske tilstander som var aktuelle i tiden. På sin berømte foredragsturné, hvor han blant annet kritiserte Ibsen, hevdet Hamsun at «det er min hemmelige Mening, at der endnu ikke har levet en Dramatiker paa Jorden, som har været fin Psykolog. Ikke som dramatiker.» (34) Lygre beviser imidlertid at den dramatiske formen kan fungere utmerket til å skrive om psykiske prosesser som er aktuelle i vår tid. Med analysene mine av *Ingenting av meg* og *Meg nær* har jeg blant annet vist at Lygres dramaer egentlig handler om personer som er skeptiske til språket, og at de er ensomme og fremmedgjorte i sin adskilthet fra andre. De siste årene har utallige koronabølger skylt over både Norge og verden. Mange har nok følt på en lignende ensomhet som Lygre skildrer hos personene sine, og etter månedsvis i isolasjon har noen av oss glemt hvordan vi vanligvis kommuniserer med andre. Samtidig må vi huske at språket er alt vi har for å fortelle andre hvordan vi har det. Nettopp fordi vi er adskilte fra andre, trenger vi dagligspråket. Hvis vi skulle komme til å glemme dette og i stedet bli skeptiske til språket, kan vi få en påminnelse ved å lese Lygres dramaer. Lygre lykkes altså med å skrive om dagsaktuelle psykiske prosesser i sin særegne dramatiske form.

Litteraturliste

- Aristoteles (2008, [ca. 350 f.Kr.]). *Poetik* (Ø. Andersen, overs.). Vidarforlaget.
- Austin, J. L. (1961). A plea for excuses. I *Philosophical Papers: by the late J. L. Austin* (123-152). The Clarendon Press.
- Austin, J. L. (1975 [1962]). *How to do things with words* (2. utg.). Harvard University Press.
- Beckett, S. (1964 [1948]). *Mens vi venter på Godot* (S. Bugge, overs.). Gyldendal.
- Bikset, L. (2019, 3. mars). «Meg nær» er tekst og teater i verdensklasse. *Dagbladet*.
<https://www.dagbladet.no/kultur/meg-naer-er-tekst-og-teater-i-verdensklasse/70832039>
- Bjørneboe, J. (1983 [1968]). *Semmelweis*. I *Jens Bjørneboe. Samlede skuespill*. Pax forlag.
- Bjørneboe, J. (1998 [1976]). *Om Brecht og Om teater*. Pax forlag.
- Bjørnson, B. (1993 [1875]). *En fallit* i E. Beyer (red.) *Bjørnstjerne Bjørnson. Verker i samling II*. Den norske bokklubben.
- Botella, J. (2019). *Dramaturgies du diaphane: Enjeux esthétiques et politiques d'un paradigme, du symbolisme au néo-symbolisme, de Maeterlinck à Norén, Fosse et Lygre* [Doktorgradsavhandling, Sorbonne Université].
- Brecht, B. (1992 [1957]). *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic* (J. Willett, overs.). Hill and Wang.
- Brecht, B. (2012 [1942]). *Det gode mennesket fra Sichuan* (Ø. Berg, overs.). Kolon forlag.
- Brecht, B. (2020 [1945]). *Den kaukasiske krittringen* (Ø. Berg, overs.). Forlaget Oktober.
- Bræin, I. (2015, 10. mai). Der vi alle er. *Bergens Tidende*.
<https://www.bt.no/kultur/i/gLzx5/der-vi-alle-er>
- Cavell, S. (1996). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press.
- Cavell, S. (1999, først utgitt i 1979). *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*. Oxford University Press.
- Cavell, S. (2015, først utgitt i 1969). *Must We Mean What We Say: A Book of Essays* (2. Utgave). Cambridge University Press.
- Chevilly, P. (2014, 6. oktober). Arne Lygre, le pouvoir des mots. *Les Echos*.
<https://www.lesechos.fr/2014/10/arne-lygre-le-pouvoir-des-mots-1104055>
- Chollet, J. (2014, 13. oktober). Le poids des mots. *Webtheatre.fr*.
<http://www.webtheatre.fr/Rien-de-moi-de-Arne-Lygre>

- Dahl, J. H. & A. Lygre (2022). «Tid for glede». Teaterforestilling ved Det Norske Teatret.
- Douglas, C. (2016, 9. Mars). Norwegian Story Theatre. *Chicagotheatrereview.com*.
<https://www.chicagotheatrereview.com/2016/03/norwegian-story-theatre/>
- Edström, M. (2014, 28. april). «Ingenting av mig» på Stockholms stadsteater. *Sveriges radio*.
<https://sverigesradio.se/artikel/5848404>
- Ellefsen, B. (2019, 15. mars). Men vi er nære. *Morgenbladet*.
<https://www.morgenbladet.no/kultur/teater/2019/03/15/men-vi-er-naere/>
- Erichsen, C. (2014, 8. september). En smak av thriller. *Scenekunst.no*.
<http://www.scenekunst.no/sak/en-smak-av-thriller/>
- von der Fehr, D. (2016). Overlever menneskeligheten? Arne Lygres *Jeg forsvinner*. *Studia UBB Philologia*, LXI (3), 121-132.
- von der Fehr, D. (2019). Teater er filosofi i praksis. *Norsk shakespeare tidsskrift*, (1), 82-83.
- von der Fehr, D. & S. Leirvåg. (2019). *Teater som betyr noe: Hendelse, tenkning og tilbud*. Vidarforlaget.
- de Figueiredo, I. (2014). *Ord / kjøtt: Norsk scenedramatikk 1890-2000*. Cappelen Damm.
- Fosse, J. (1994). *Og aldri skal vi skiljast*. Det Norske Samlaget.
- Fosse, J. (1996). *Nokon kjem til å komme*. Det Norske Samlaget.
- Fosse, J. (1999). *Draum om hausten*. Det Norske Samlaget.
- François-Denève, C. (2014, 12. oktober). *Difficile de s'émouvoir...* Lestroiscoups.fr. (arkiv).
<http://lestroiscoups.over-blog.com/article-rien-de-moi-d-arne-lygre-critique-la-colline-a-paris-124771631.html>
- Freud, S. (1957). Mourning and melancholia (J. Strachey overs.). I *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud Vol. 14 On the history of the psychoanalytic movement, papers on metapsychology, and other works : (1914-1916)*. Hogarth Press.
- Freud, S. (2011 [1921]). *Hinsides lystprinsippet* (K. Uecker, overs.). Vidarforlaget.
- Hamm, C. (2018). Dramatikk. I A. M. Gullestad, C. Hamm, J. M. Sejersted, E. Tjønneland og E. Vassenden, *Dei litterære sjangrane: Ei innføring* (s. 81-128). Det Norske Samlaget.
- Hamsun, K. (1971 [1960]). *Paa Turné: Tre foredrag om litteratur av Knut Hamsun*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Haydon, A. (2014, 6. Mai). Nothing of Me review – watching Sofia Helin is like staring at the sun. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2014/may/06/nothing-of-me-ingenting-av-mig-review-sofia-helin-stadsteatern>
- Hazard, C. (2014, 7. oktober). « Rien de moi » de Arne Lygre, mise en scène de Stéphane

- Braunschweig au Théâtre de la Colline. *Un Fauteuil pour L'Orchestre*.
<http://unfauteuilpourlorchestre.com/rien-de-moi-de-arne-lygre-mise-en-scene-de-stephane-braunschweig-au-theatre-de-la-colline/>
- Heggeberget, T. B. (2009). Skygge av en gutt: en studie av genreppluralismen og mor-barn-forholdet i Arne Lygres Skygge av en gutt [Masteroppgave, Universitetet i Oslo].
- Héliot, A. (2014 a, 7. oktober). *Rien de moi: la pensée magique d'Arne Lygre*. *Le figaro*.
<https://www.lefigaro.fr/theatre/2014/10/07/03003-20141007ARTFIG00025--rien-de-moi-la-pensee-magique-d-arne-lygre.php>
- Héliot, A. (2014 b, 15. oktober). *Rien de moi, tous des comédiens*. *Le figaro*.
<https://www.lefigaro.fr/theatre/2014/10/15/03003-20141015ARTFIG00052--rien-de-moi-tout-des-comediens.php>
- Helland, F. & L. P. Wærp (2011). *Å lese drama: Innføring i teori og analyse* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Huntsberger, A. (2016, 9. mars). Nothing of me. *Timeout*.
<https://www.timeout.com/chicago/theater/nothing-of-me>
- Ibsen, H. (1991 [1879]). *Et dukkehjem* i *Henrik Ibsen: Samlede verker 2*. (s. 51-86). Den norske bokklubben.
- Ibsen, H. (1991 [1886]) *Rosmerholm* i *Henrik Ibsen: Samlede verker 2*. (s. 209-246). Den norske bokklubben.
- Ibsen, H. (2017 [1881]). *Gengangere*. Gyldendal.
- Jones, H. M. (2008). Forestillinger om familien. [Masteroppgave, Universitetet i Oslo].
- Larsen, I. L. (2019, 4. mars). Flytende identitet. *Klassekampen*.
<https://klassekampen.no/utgave/2019-03-04/flytende-identitet>
- Lehmann, H.-T. (2006, først utgitt I 1999). *Postdramatic Theatre*. (K. Jürs-Munby, Overs.). Taylor and Francis.
- Lygre, A. (1998). *Mamma og meg og menn*. Aschehoug & Co.
- Lygre, A. (1999). *Brått evig*. Aschehoug & Co.
- Lygre, A. (2008). *Dager under*. Aschehoug & Co.
- Lygre, A. (2011). *Jeg forsvinner*. Aschehoug & Co.
- Lygre, A. i samtale med L. Bikset (2012, 22. august (oppdatert 25. oktober 2016)). Mann med hensikt. *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/mann-med-hensikt/63112916>
- Lygre, A. (2013). *Ingenting av meg*. Aschehoug & Co.
- Lygre, A. i samtale med C. Ölveczky (2014). Makt gjennom språk. *Norsk*

- Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr. 1, s. 45-49.
- Lygre, A. i samtale med M. E. Nergård (2014). Språk, eksistens og et lys som skal vare. *Kirke & kultur*, nr. 1, s. 34-41. Universitetsforlaget.
- Lygre, A. i samtale med C. H. Hansen (2015, 30. april). Lygre fra verden til Bergen. *Bergens Tidende*. <https://www.bt.no/kultur/i/kpvbk/lygre-fra-verden-til-bergen>
- Lygre, A. (2016). *La deg være*. Aschehoug & Co.
- Lygre, A. (2019). *Meg nær*. Aschehoug & Co.
- Lygre, A. i samtale med N. Kraft (2021). Jeg vil gjerne at stykkene mine leses. *Bok og Bibliotek*. https://digitalutgave.bokogbibliotek.no/journal/2021/3/m-840/Jeg_vil_gjerne_at_stykkene_mine_leses
- Lygre, A. (2022). *Tid for glede*. Aschehoug & Co.
- Lygre, A. i samtale med I. Sørboe (u.å.). Med ekstrem presisjon i språket. *Nationaltheatret*. <https://www.nationaltheatret.no/nyheter/siste-nytt/med-ekstrem-presisjon-i-sprakket/>
- Løveid, C. (1984). *Balansedame: Fødsel er musikk*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Løveid, C. (1994). *Måkespisere* (2. utg.). Gyldendal Norsk Forlag.
- Løveid, C. i samtale med A. van der Haagen. (1998). Hun elsket to menn. i B. Eyde (red.). *Klangen av knust språk: Cecilie Løveids prosa og lyrikk*. Cappelen Akademisk Forlag.
- Løveid, C. i samtale med A. H. Meyer (2010, 7. oktober). «Jeg har begynt å forstå at hele verden ikke er fullt så opptatt av Ibsen...» *Scenekunst.no*. <http://www.scenekunst.no/sak/jeg-har-begynt-a-forsta-at-hele-verden-ikke-er-fullt-sa-opptattav-ibsen/>
- Moi, T. (2006). *Ibsens modernisme*. (A. Øye, overs.). Pax Forlag.
- Moi, T. (2017). *Revolution of the Ordinary: Literary studies after Wittgenstein, Austin and Cavell*. The University of Chicago Press.
- Myklebust, L. A. (2018). Ord/kjønn – ei lesing av Arne Lygre sin forfatterskap. [Masteroppgave, Universitetet i Bergen].
- Nystøyl, K. F. (2014, 29. april). *Tekstdrevet mørke*. Nr.no. <https://www.nrk.no/kultur/tekstdrevet-morke-1.11689957>
- Pettersen, A. T. (2014, 8. september). Destruktivt begjær. *Klassekampen*.
- Selmer-Anderssen, P. C. (2019, 4. mars (oppdatert 5. mars)). Anmeldelse av "Meg nær": Vakkert om det flyktende mennesket. *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/5VP0eO/anmeldelse-av-meg-naer-vakkert-om-det-flyktende-mennesket>
- Selmer-Anderssen, P. C. (2022, 30. Januar). «Tid for glede» er en stor begivenhet i norsk

- teater. *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/JxXWJb/tid-for-glede-er-en-stor-begivenhet-i-norsk-teater>
- Sharma, D. (2017). "Doing good, feeling bad: humanitarian emotion in crisis". *Journal of aesthetics & culture*, vol. 9, s. 1-13.
- Strindberg, A. (1887). *Fadren. Sorgespel*. H. Österling & C:Is Förlag.
- Strindberg, A. (1988 [1902]) *Ett drömspel*. Almqvist & Wiksell Tryckeri.
- Steinkjer, M. (2019, 7. mars). «Meg nær»: En teaterbragd i all sin enkelhet. *Dagsavisen*.
<https://www.dagsavisen.no/kultur/2019/03/07/meg-naer-en-teaterbragd-i-all-sin-enkelhet/>
- Stubø, E. og A. Lygre (2014). «Ingenting av mig». Opptak av forestillingen ved Stockholms Stadsteater. Lånt fra Kulturhuset Stadsteatern.
- Sæverås, N. O. (2015, 16. mai). Forsinket hjemmedebut. *Dagsavisen*.
<https://www.dagsavisen.no/kultur/2015/05/16/forsinket-hjemmedebut/>
- Szondi, P. (1987 [1956]). *Theory of the Modern Drama* (M. Hays, overs.). Polity Press.
- Ukjent. (2013, 19. September). Ibsenprisen til Arne Lygre. *Scenekunst.no*.
<http://www.scenekunst.no/sak/ibsenprisen-til-arne-lygre/>
- Ukjent. (2014, 24. September). «Ingenting av meg» - Arne Lygre på Det norske teatret. *Kunstnerforeningen*. <https://kunstnerforeningen.no/film-og-scenekunst/ingenting-av-meg-arne-lygre-pa-det-norske-teatret/>
- Utdanningsdirektoratet. (2020). *Læreplan i norsk*. Fastsatt som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. <https://data.udir.no/kl06/v201906/laereplaner-1k20/NOR01-06.pdf?lang=nob>
- Vesaas, H. M. (1955). *I ein annan skog*. Aschehoug.
- Williams, T. (2016, 5. mars). *Nothing of Me*. *Chicagocritic.com*.
<https://chicagocritic.com/nothing-of-me/>
- Wittgenstein, L. (2010 [1953]). *Filosofiske Undersøkelser*. (M. B. Tin, overs.). Pax Forlag.
- Wærp, L. i samtale med ukjent (2020, 17. september). Den andre nye Ibsen. *Hålogaland Teater*. <https://halogalandteater.no/nyheter/2020-09/den-andre-nye-ibsen>
- Ødegård, A. K. (2015, 9. mai). Hypnotisk samlivsdrama fra Lygre. *Bergensavisen*.
<https://www.ba.no/kultur/hypnotisk-samlivsdrama-fra-lygre/r/5-8-70445>

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen
Våren 2022

Student: Ingrid Bratland Lund

Veileder: Christine Hamm

Tittel: «Rare relasjoner hos Arne Lygre»

Undertittel: *Ingenting av meg* (2013) og *Meg nær* (2019) i lys av dagligspråksfilosofi

Denne masteravhandlingen tar for seg Arne Lygres dramaer *Ingenting av meg* fra 2013 og *Meg nær* fra 2019. Dramaene handler om hver sin kvinnelige hovedperson som på febrilsk vis forsøker å oppnå nære relasjoner med andre mennesker. De to kvinnene har ulik oppførsel, men snakker et tilsvarende fortellende, merkelig språk. Noen kritikere har argumentert for at Lygres personer snakker slik fordi de forsøker å analysere seg selv, mens andre ser språket utelukkende som et irritasjonsmoment. Jeg leser dramaene i lys av dagligspråksfilosofi, og undersøker forholdet mellom utsagn og situasjon hos de dramatiske personene. I avhandlingen argumenterer jeg for at de dramatiske personene snakker rart som følge av at de har utviklet et skeptisk forhold til språket, og et tilsvarende ønske om absolutt kommunikasjon. Til tross for at de dramatiske personene nesten alltid er sammen med andre, føler de seg altså ensomme i sin adskilthet.

Ingenting av meg og *Meg nær* deler den samme dramatiske formen. Begge dramaene er inndelt i overskrifter, handler om navnløse personer, og har en sidetekst som er flettet inn i de dramatiske personenes replikker. Lygres dramatiske form har ofte blitt sammenlignet med for eksempel Jon Fosses dramaer, men i min analyse argumenterer jeg for at Lygres form har en unik posisjon i norsk dramatradisjon på grunn av det særegne fortellerperspektivet Lygre benytter seg av. Lygre har ikke utviklet sin dramatiske form i et bevisst forsøk på å skrive på en særegen måte. Formen er snarere et resultat av innholdet, slik Szondi argumenterer for i *Theory of the Modern Drama* fra 1956 (1987). Derfor skaper ikke Lygres dramaform en brechtsk fremmedgjøringseffekt. I stedet bidrar formen til å understreke at de dramatiske personene er fremmedgjorte fra seg selv. Avhandlingen konkluderer med at Lygres dramaform motbeviser påstander om at dramaet er uegnet for å vise fram psykiske prosesser. Med *Ingenting av meg* og *Meg nær* tar Arne Lygre for seg temaer som ensomhet, fremmedgjorthet og skepsis til språket på en mesterlig måte.

Abstract

MA thesis in nordic literature
Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies
University of Bergen
May 2022

Student: Ingrid Bratland Lund

Tutor: Christine Hamm

Title: «Strange relations in Arne Lygre's dramas»

Subtitle: *Ingenting av meg* (2013) and *Meg nær* (2019) in the light of ordinary language philosophy

This master's thesis examines and explores two of Arne Lygre's dramas, namely *Ingenting av meg* from 2013 and *Meg nær* from 2019. Both the dramas feature their own female protagonist, and essentially revolve around her feverish attempts to form close bonds with other people. Although the two women behave differently, they share a tendency to speak in a narrative and strange language. Some critics have argued that Lygre's characters speak in this manner in an attempt to analyze themselves, while others find the language to be a source of annoyance. I read the dramas in light of ordinary language philosophy while examining the connection between statement and situation in relation to the characters. In this thesis, I argue that the characters speak in a strange manner as a consequence of them having developed both a skeptical relationship to language and a desire for pure communication. Despite them always being in the presence of others, the characters always feel isolated in their separation.

Ingenting av meg and *Meg nær* share the same dramatic form. Both dramas are sectioned by headlines, revolve around nameless people, and include secondary text that is fused into the spoken lines of the characters. Lygre's dramatical form has often been likened to dramas by Jon Fosse, however, in my analysis I argue that Lygre's form has a unique position in the tradition of Norwegian drama on account of the peculiar narrator perspective utilized. Lygre has not developed his dramatical form in a conscious attempt to write in a distinctive manner. Rather, the form is a result of the content, as argued by Szondi in *Theory of the Modern Drama* from 1956 (1987). Thus, Lygre's dramatical form does not create a Brechtian alienation effect. Instead, the form highlights that the characters are alienated from themselves. The thesis concludes with asserting that Lygre's dramatical form disproves any claims that drama is unsuited to exhibit and demonstrate psychological processes. With *Ingenting av meg* and *Meg nær*, Arne Lygre masterly examines and explores themes of loneliness, alienation, and skepticism towards language.

Profesjonsrelevans

Muntlige ferdigheter er en av de grunnleggende ferdighetene i norskfaget. I læreplanen heter det at elevene skal kunne «samhandle med andre gjennom å lytte, fortelle og samtale.» (Utdanningsdirektoratet, 2020: 4) Arbeidet med Lygres dramaer har på mange måter vært en studie i kommunikasjon. Gjennom arbeidet med de dramatiske personenes særegne språk har jeg både diskutert hvordan vi vanligvis (ikke) bruker språket. Dermed er jeg etter å ha fullført denne avhandlingen mer egnet for å veilede elevene i deres utvikling av muntlig kommunikasjon. Samtidig viser avhandlingen at Lygres dramaer kan brukes i undervisningen for å vise hvordan språk er samhandling med andre mennesker. Ved å bruke Lygres dramaer aktivt i norsktimene, kan jeg tilrettelegge for utforskende og relevante diskusjoner rundt kommunikasjon.

I kompetansemålene etter fullført videregående skole, heter det videre at elevene skal kunne «analysere og tolke romaner, noveller, drama, lyrikk og sakprosa på bokmål og nynorsk fra 1850 til i dag og reflektere over tekstene i lys av den kulturhistoriske konteksten og egen samtid» (Utdanningsdirektoratet, 2020: 14). Introduksjonen av nyere dramatikk i norsktimene er særlig viktig fordi dramatikk ifølge Ivo de Figueiredo (2014) er en sjanger «ingen» leser (11). Desto viktigere er det at elevene får mulighet til å utforske dramasjangeren i skolen. Med denne avhandlingen har jeg tilegnet meg verdifull kunnskap om Lygres dramatiske forfatterskap spesielt, men også om nyere norsk dramatikk generelt. Med min lesning av *Ingenting av meg* og *Meg nær* har jeg dessuten vist hvordan dramatikken kan tematisere dagsaktuelle temaer som ensomhet og skepsis, noe som igjen er relevant for det tverrfaglige temaet «folkehelse og livsmestring» i læreplanen. Arbeidet med Lygres dramaer har på den måten rustet meg til å introdusere elevene for norsk dramatikk på en engasjerende og aktuell måte, samtidig som jeg nå har bedre forutsetninger for å veilede elevene i deres egne lesninger av dramatikk.

Til slutt ser jeg på gjennomføringen av denne avhandlingen som et selvstendig forskningsarbeid som en verdi i seg selv. I læreplanen heter det at elevene skal «skrive litterære tolkninger og sammenligninger» (Utdanningsdirektoratet, 2020: 14). Gjennom min egen skriveprosess har jeg tilegnet meg erfaringer som kan komme til nytte når jeg skal veilede elevene gjennom deres egne skriveprosesser. Jeg har blant annet jobbet med bruk av relevante fagbegreper, leservennlig struktur og en kritisk tilnærming til kilder, slik elevene også skal lære i norskfaget.