

# **KROPPENS BETYDNING**

## **FOR TEMATIKK OG FORM I**

### **IBSENS *LILLE EYOLF* OG *FOSSES DØDSVARIASJONAR***

**Synnøve Rodal**  
**Masteravhandling**  
**Universitetet i Bergen**  
**Institutt for litterære, lingvistiske og**  
**Estetiske studier**  
**November 2007**

## **Forord**

Først og fremst vil jeg takke veilederen min, Christine Hamm. Hun kom inn på et tidspunkt hvor masteroppgaveskriving ikke var særlig lystbetont, og har hjulpet meg til å komme i mål på en fin og god måte. Tusen takk!

Så vil jeg gjerne takke mamma og pappa for alltid å være støttende og tro at alt går bra, uansett. Takk også for økonomisk hjelp det siste semesteret.

Sist, men absolutt ikke minst, vil jeg takke alle medstudenter på nordisk. Det gode faglige og sosiale miljøet her er gull verdt, og det er litt vemodig at det nå er slutt på prat og kaffe i sofakroken. En spesiell takk går til Agnethe, Ida, Ingvild, Randi og Tone Helene for korrekturlesning og kommentarer på tekst. Takk også til Tone Helene for mange gode faglige diskusjoner og innspill underveis.

November, 2007

*Synnøve Rodal*

<b>KAP. 1 INNLEDNING.....</b>	<b>3</b>
<i>1.1 To norske dramatikere med internasjonal suksess .....</i>	<i>3</i>
<i>1.2 Hvorfor Lille Eyolf og Dødsvariasjonar? .....</i>	<i>4</i>
<i>1.3 Teoretiske perspektiver.....</i>	<i>5</i>
1.3.1 Kroppen som tema – psykoanalyse som innfallsvinkel.....	5
1.3.2 Dialektisk formforståelse .....	7
<i>1.4 Tidligere lesninger .....</i>	<i>10</i>
1.4.1 <i>Lille Eyolf</i> .....	10
1.4.2 <i>Dødsvariasjonar</i> .....	14
<i>1.5 Handlingsreferat .....</i>	<i>16</i>
1.5.1 <i>Lille Eyolf</i> .....	16
1.5.2 <i>Dødsvariasjonar</i> .....	17
<b>KAP. 2 ANALYSE AV KROPPSTEMATIKKEN .....</b>	<b>18</b>
<i>2.1 Lille Eyolf – analyse av de dramatiske personene.....</i>	<i>18</i>
2.1.1 Narsissisme – det grenseløse selvet.....	18
2.1.2 Melankoli – ”alt flyter” .....	30
2.1.3 Konsolidering - åndenes seier over materien .....	35
<i>2.2 Dødsvariasjonar – kroppstematikken i lys av melankoliteori .....</i>	<i>40</i>
2.2.1 <i>Svart Sol</i> – Kristevas melankoliforståelse .....	40
2.2.2 ”Å leve på grensen” – den melankolske posisjonen.....	42
2.2.3 Selvmordet som ”oseanisk” gjenforening .....	50
<b>KAP. 3 DEN DRAMATISKE FORMEN .....</b>	<b>56</b>
<i>3.1 Lille Eyolf.....</i>	<i>56</i>
3.1.1 Ibsens formproblem - det episke og det dramatiske .....	56
3.1.2 Ibsens løsning – det analytiske drama .....	59
3.1.3 <i>Lille Eyolf</i> som analytisk drama.....	61
3.1.4 Symboler og ledemotiv .....	67
<i>3.2 Dødsvariasjonar .....</i>	<i>72</i>
3.2.1 Perspektiver på form hos Fosse.....	72
3.2.2 Gjentakelsene .....	73
3.2.3 De svakt avtegnede karakterene .....	78
3.2.4 Elementær suspens .....	81
<b>KAP. 4 SAMMENLIGNENDE REFLEKSJONER.....</b>	<b>84</b>
<i>4.1 Kroppen .....</i>	<i>84</i>
4.1.1 Ensomheten – den atskilte kroppen.....	84
4.1.2 Seksualiteten – den kjønnete kroppen .....	86
4.1.3 Døden - den endelige kroppen.....	87
<i>4.2 Hvorfor blir tematikken så ulikt behandlet? .....</i>	<i>90</i>
4.2.1 Tidskonsepsjonen i det moderne og senmoderne .....	91
4.2.2 Fra subjekt til språk .....	93
<i>4.4 Hvorfor dramaformen?.....</i>	<i>95</i>

## KAP. 1 INNLEDNING

### *1.1 To norske dramatikere med internasjonal suksess*

Det er særlig to norske dramatikere som spilles på nasjonale og internasjonale scener verden over: Henrik Ibsen og Jon Fosse. Henrik Ibsens forfatterskap har levd et langt liv innenfor teateret og forskningen, og vært utgangspunkt for en rik fortolkningstradisjon som stadig vokser og revideres. Hans dramatik har vist seg å ha en levedyktighet som varer, og det går stadig an å finne noe nytt i hans tekster når man leser dem med nye briller og innfallsvinkler. Det tvetydige og mangetydige ved Ibsens replikker, persontegninger og dramaturgi, forhindrer at skuespillene låses fast i en endelig fortolkning, og stykkene er derfor givende å arbeide med. I tillegg kommer slitestyrken av at Ibsen i sin dramatik aktualiserer og tematiserer problemkomplekser som ikke har blitt mindre utfordrende med årene.

Henrik Ibsen gav ut sitt siste stykke, *Når vi døde vågner*, i 1899. Nesten hundre år senere, i 1994, debuterer Jon Fosse som dramatiker på Den Nationale Scene med stykket *Og aldri skal vi skiljast*.<sup>1</sup> Ingen norske dramatikere etter Ibsen har opplevd så stor internasjonal suksess, som den som har blitt Jon Fosse til del. Det er ikke overraskende at Fosse dermed blir sammenlignet med Ibsen, både på grunn av sin nasjonalitet og fordi Ibsen dramahistorisk sett er en forfatter man ikke kommer utenom. Alt etter hva man vektlegger ved deres dramatik, er det mulig å betone både forskjeller og likheter. Rolf Nøtvik Jakobsen har sannsynligvis et poeng når han i en artikkel påpeker at sammenligninger av Fosses dramatik med Ibsens kan bli uinteressante, fordi de sammenligner et stereotyp bilde av Ibsens dramatik med et like stereotyp bilde av Fosses stykker (Nøtvik Jakobsen 2005: 205). Mangfoldigheten innenfor hvert av forfatterskapene blir redusert til fordel for klisjeene. Nøtvik Jakobsen tar til orde for at det ville være mer fruktbart å sammenligne stykke mot stykke, eller forestilling mot forestilling, for å kunne si noe mer spesifikt om forholdet mellom Ibsen og Fosse. Det er gjort få slike studier og nærlesninger. I en antologi om Ibsen og Fosse fra 2005, *I skriftas lys og teatersalens mørke*, hvor Nøtvik Jakobsens artikkel er hentet fra, har ingen av bidragene et komparativt perspektiv på Fosse og Ibsen. Det perspektivet løftes fram bare i intervjuet med regissør Terje Mærli, som har lang erfaring med å sette opp Ibsens stykker, og som hadde regionsvar for urpremierer av *Dødsvariasjonar* på Nationaltheatret høsten 2001.

---

<sup>1</sup> Fosse skrev riktignok sitt første skuespill, *Nokon kjem til å komme*, i 1992, men det ble ikke oppført før i 1997 (Johnsen 2000: 29).

I denne avhandlingen vil jeg derfor undersøke nærmere relasjonen mellom Ibsens og Fosses dramatik, ved å analysere to skuespill i et komparativt perspektiv. Valget falt på *Lille Eyolf* (1894) av Henrik Ibsen og *Dødsvariasjonar* (2002) av Jon Fosse. Nedenfor begrunner jeg hvorfor akkurat disse stykkene er valgt, og hva slags spørsmål jeg har funnet aktuelle å stille i en lesning av skuespillene. Videre vil jeg gjøre rede for teoretiske perspektiver og hvor jeg har hentet inspirasjon og innsikter fra. Til slutt i innledningen gir jeg et innblikk i hvordan *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* har blitt lest. Materialmengden om de to stykkene er svært ulik. Når det gjelder *Lille Eyolf* tar jeg for meg det nyeste som er skrevet, og de arbeidene jeg bruker og viser til i min egen lesning. Om *Dødsvariasjonar* er det ikke gjort noen større studier, men det er skrevet noen mindre artikler om stykket, og det er omtalt i et par bøker om Fosses dramatik. Helt til sist i kapittelet kommer to korte handlingsreferat av de to skuespillene som står i sentrum for undersøkelsen av forholdet mellom Ibsen og Fosse; To norske dramatikere med internasjonal suksess.

## **1.2 Hvorfor *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar*?**

Hva motiverer en sammenligning mellom *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar*? De to skuespillene er først og fremst valgt fordi de er preget av lignende motiver. I både *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* møter vi et foreldrepar som mister sitt eneste barn. I *Lille Eyolf* dør Eyolf i slutten av første akt, og i de etterfølgende to aktene er handlingen konsentrert om hva tapet utløser hos foreldrene og personer i nærmeste omkrets. Tragedien fører til en opprulling av fortiden, hvor skjulte motiver og gjerninger kommer fram i lyset. Under lesningen av *Dødsvariasjonar* vet vi etter få sider at Det eldre paret har mistet datteren sin i selvmord.<sup>2</sup> Resten av stykket veksler mellom deres samtaler på nåtidsplan, og sceniske representasjoner av den fortiden de erindrer og forsøker å få et grep om. Dødsfallene utløser i begge stykkene en skyldfølelse som bringer det fortrente, deriblant seksualiteten, til overflaten. Den eksplisitte skyldfølelsen i forbindelse med barnas død, kobles i retrospeksjonen til en underliggende skyldfølelse knyttet til seksualiteten, og til fødselen av et barn.

Begge skuespillene har en form for symmetri i persontegningene, ved at vi presenteres for tre heteroseksuelle par-relasjoner. I *Lille Eyolf* utgjør Alfred og Rita, Asta og Borgheim, og Eyolf og Rottejomfruen tre par. I *Dødsvariasjonar* består konstellasjonene av Den eldre kvinne og

---

<sup>2</sup> Selvmordstematikken er tydeligere i andre skuespill av Ibsen enn i *Lille Eyolf*, som i *Vildanden* (1884), *Rosmersholm* (1886) og *Hedda Gabler* (1890). Men som helhet, ved at skuespillet iscenesetter konsekvensene av dødsfallet for de som er tilbake, har situasjonen i *Lille Eyolf* mer til felles med *Dødsvariasjonar*.

Den eldre mannen, Den unge mannen og Den unge kvinna, samt Dottera og Vennen. Vi ser at de to personene som barna i stykkene knytter seg til, er mystiske og gåtefulle personer, som befinner seg i utkanten av den øvrige handlingen. Både Rottejomfruen og Vennen er figurer som er forankret i en teksttradisjon knyttet til eventyr og andre mytologiske tekster og forestillinger. De to figurene legemliggjør et eros – thanatos (seksualitet – død) kompleks, som har en lokkende og samtidig skremmende virkning på omgivelsene. Barna, det vil si Eyolf og Dottera, sin død er en konsekvens av at det tiltrekkende for dem blir sterkere enn redselen. Dottera, og trolig også Eyolf, mytologiserer døden til en venn og hjelper, de synes begge å søke en form for helbredelse i døden. Dette behovet kan forstås i lys av den ensomheten og usynligheten de begge er utsatt for.

Interessant nok er det en likhet i måten Eyolf og Dottera dør på. De dør begge av drukning etter å ha havnet i sjøen. Det er neppe tilfeldig at forfatterne har valgt vannet som åsted for dødsøyeblikket. Sjøen fungerer ofte som en representasjon av det opprinnelige og ubegrensede, stedet hvor livet kommer fra og vender tilbake til. Barna vender i skuespillet tilbake til stedet hvor kroppen opphører, mens foreldrene står tilbake og prøver å forstå eller gi mening til det som har skjedd. Motsetningen mellom det begrensede livet på jorden, og lengselen etter og fantasien om grenseløshet og overskridelse, er et felles tematisk kjernepunkt i de to tekstene. Vi skal se at dette er et tema som har med kroppen som eksistensiell situasjon å gjøre.

### ***1.3 Teoretiske perspektiver***

#### **1.3.1 Kroppen som tema – psykoanalyse som innfallsvinkel**

De tre tematiske hovedelementene i skuespillene – ensomheten, seksualiteten og døden – er alle uløselig knyttet til mennesket som kroppslig situert i verden. I analysen av skuespillenes innholdsside er jeg altså ute etter å belyse spørsmålet: Hvordan tematiseres kroppen i *Lille Eyolf* og *Dødsvarisjoner*? Dette er et spørsmål som i aller høyeste grad berører eksistensielle problemer. Det har derfor vært naturlig for meg å hente tanker og inspirasjon fra forskere og tradisjoner som har en eksistensiell tilnærming til litteraturen. Det har vært nærliggende å gå til litteraturviteren Toril Moi, som henter innsikter nettopp fra eksistensialismen, særlig fra Simone de Beauvoir. Av relevans i denne sammenheng er den forståelsen av kroppen som

situasjon som Moi henter fra Beauvoirs filosofiske skrifter.<sup>3</sup> I *Hva er en kvinne?* (1998) skriver Moi følgende om Beauvoirs eksistensialistiske oppfattelse av hva et menneske er:

Ifølge Beauvoir og Merleau-Ponty er menneskelig transcens – menneskelig frihet – alltid kroppsliggjort. Med det menes at den alltid tar form av en menneskekropp. Kroppen er en situasjon, men den er en fundamental situasjon fordi den er grunnlaget for min erfaring av meg selv og av verden. (Moi 1998: 95)

Moi viser til Sartres forståelse for å forklare hva som menes med at kroppen er en situasjon:

Ifølge Sartre er en situasjon en strukturell relasjon mellom våre prosjekter (friheten) og verden (som inkluderer kroppen). [...] Situasjonen er en syntese av faktiske forhold [*facticité*] og frihet. [...] Vi er alltid i en situasjon, men situasjonen er alltid en del av oss. (Ibid: 99)

Foruten eksistensialismen er Moi inspirert av psykoanalysen, slik den er representert av en som Julia Kristeva, og en utøvende psykoanalytiker som Joyce McDougall. Moi har dessuten skrevet mye om Henrik Ibsens forfatterskap, senest i *Ibsens modernisme* fra 2006. Særlig kapittelet om *Rosmersholm* har vært til inspirasjon i min lesning av *Lille Eyolf*. De to skuespillene av Ibsen har mange fellestrekk både i persontegninger, og i en tematikk knyttet til skeptisisme og fornektelse av kroppen.

I tillegg har en artikkel av Toril Moi vært til spesiell hjelp og inspirasjon i analysen av skuespillenes kroppstematikk. Den har tittelen ”From Femininity to Finitude: Freud, Lacan, and Feminism, Again” (2004). Artikkelen er et kraftig oppgjør med Freud og Lacans forsøk på å etablere en generell teori om kvinnelighet, og deres begrep ”kastrasjon”. Først og fremst lar jeg meg inspirere av Mois alternative framlegg til en psykoanalytisk forståelse av menneskets ”begrensning”, et begrep Moi henter fra Stanley Cavell [finitude] (Moi 2004: 871-75). Hun bygger i første omgang på McDougalls beskrivelse av psykoanalysen. Psykoanalysen representerer, ut fra McDougalls forståelse, forsøk på å redegjøre for de psykiske konsekvensene av tre universelle traumer:

Barnets upptäckt av skillnaden mellan könen är av samma traumatiska dignitet som den tidigare upptäckten av den andres avskildhet och den senare innsikten om dödens ofrånkomlighet. Det finns

---

<sup>3</sup> Jeg tenker her spesielt på *Det annet kjønn* fra 1949.

personer som aldri lyckas arbeite seg fram til en løsning på dessa universella trauman, och alla fortsätter vi att i någon undanskymd vrå av medvetandet bita oss fast vid föreställningen om oss själva som omnipotenta, bisexuella och odödliga. (McDougall 1996: 19)

Psykoanalysen er i tråd med dette en teori som beskjeftiger seg med de mange ulike måtene mennesker håndterer den traumatiske oppdagelsen av egen endelighet. Og som Moi skriver, er det kroppene våre som er atskilte, seksuelle og dødelige (jf. Moi 2004: 874). Dette er våre ufravikelige menneskelige betingelser, som skuespillene *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* setter i scene.

Jeg har funnet det nødvendig og relevant å gå til noen psykoanalytiske ”grunntekster” av Sigmund Freud og Julia Kristeva. Tekstene jeg bruker av Freud er ”Om indførelsen af begrepet narcissisme” (1983 [1914]) og *Det uhyggelige* (1998 [1919]). Disse tekstene vil bli presentert der de trekkes inn i analysen. I forhold til *Dødsvariasjonar* har jeg funnet det spesielt åpne å lese skuespillet i lys av Kristevas melankoliforståelse, slik hun presenterer den i boken *Svart Sol* (1994). Jeg vil innledningsvis i analysen av Fosses skuespill i kortform presentere noen av Kristevas viktigste begreper og innsikter.

Formålet med analysene av innhold i *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* er å vise at tematikken i vesentlige aspekter er felles for de to stykkene, og at disse aspektene alle kan knyttes til forståelsen av kroppen. Men hvordan blir så stoffet formmessig bearbeidet hos Ibsen og Fosse? Og hvorfor blir det så ulikt behandlet? Det er spørsmål som jeg i oppgavens tredje og fjerde del vil søke å gjøre rede for og besvare. Men til det trengs det et begrep om form og innhold i dramaet. Jeg vil derfor nå klargjøre hvilke innfallsvinkler og teorier omkring forholdet mellom innhold og form som er styrende for min fortolkning.

### **1.3.2 Dialektisk formforståelse**

Peter Szondis *Det moderna dramats teori* (1972) er et standardverk som diskuterer forholdet mellom innhold og form i dramatikken, og da særlig i det moderne dramaet. I det følgende vil jeg redegjøre for hvorfor jeg mener at det er fruktbart å trekke inn Szondis studie i mine analyser. Jeg vil i denne sammenheng også henvise til Lars Sætre, som nettopp har argumentert for at Szondis perspektiver er aktuelle for lesninger av Fosses dramatik. Jeg vil komme tilbake til hvordan Sætre anvender tanker fra Szondi i analyse av formen hos Fosse.

I første delen av *Det moderna dramats teori* presenterer Szondi sitt syn på forholdet mellom innhold og form i kunsten, det vil her si dramatikken. Hans formbegrep er utledet av Hegels



*Estetik* (1981). Det Szondi henter fra Hegel er en historisk-dialektisk forståelse av forholdet mellom innhold og form. Hegel ser forholdet mellom innhold og form som ideelt sett identiske: I det han kaller for det "skjønne" kunstverket virker de sammen i en "fri, forsonet totalitet". (Hegel 1981: 91) Denne konsepsjonen av forholdet form – innhold, representerer et brudd med Aristoteles' poetikk og etterfølgende forsøk på å slå fast, ut ifra en norm, hva et drama er og bør være. I tråd med Aristoteles betraktes formen som ahistorisk og ubundet av innholdet. Derimot ser Hegel formen som noe historisk bestemt og dermed foranderlig. Mens tradisjonen i kjølevannet av Aristoteles betrakter formen som en gitt norm, til hvilken det gjelder å finne et egnet innhold, ser Hegel det slik at formen springer ut av det kunstneren ønsker å formidle noe om: "Kunsten benytter seg ikke av disse ytre former og fenomener fordi de nå engang finnes eller fordi det ikke finnes andre, men fordi det i det konkrete innhold ligger et moment som selv forlanger disse former". (Hegel 1981: 93) Og i det virkelig skjønne kunstverk er innhold og form en harmonisk enhet: "Og i dette ligger følgelig som et krav at idéen og dens utforming, som konkret virkelighet, må gjøres fullstendig adekvat i forhold til hverandre". (Ibid: 96)

Dette utgjør bakgrunnen for Szondis utlegning om hvorfor og hvordan det moderne dramaet er et drama i krise. Det historisk-dialektiske synet på forholdet innhold – form, er årsaken til at Szondi i det hele tatt kan snakke om en krise i dramaet. I følgende sentrale passasje hos Szondi kommer den indre logikken i hans tenkning godt fram:

Hegels dialektiske konsepsjon av forholdet form–innhold ble en produktiv utgangspunkt gjennom at man oppfattet formen ungefær som "kondensert" innhold. Därmed har man sagt, att formen är något mer fast och bestående och samtidigt att den har sitt ursprung i innehållet, dvs. att den är en utsaga. På den vägen kan man utveckla en formsemantik i egentlig mening, och dialektiken form-innehåll uppträder som dialektik mellan formell och innehållsliga utsaga. Därmed har man emellertid också sagt, att den innehållsliga utsagan kan råka i konflikt med den formella. Om innehållet och formen motsvarar varandra, kan man ändå tänka sig att grundidéen, det tematiska i innehållet, kan bli något problematiskt inom en formell ram som tas som något självklart, och dermed uppstår en inre konflikt. Formen blir ifrågasatt av innehållet. Just en sådan inre motsägelse gör vid en viss tidpunkt en litterär form problematisk. Det följande är ett försök att förklara de olika formerna inom den nyare dramatiken som lösningar på sådana konflikter. (Szondi 1972: 9)

Av sitatet kommer det fram hva Szondi legger i begrepet krise. Krisen i det moderne dramaet kommer av at tematikken har forandret seg, som følge av de historiske forandringene som går under begrepet moderniteten, mens formen forblir den samme. Den oppstår fordi gammel

form og nytt innhold kommer i konflikt. For å si det på en annen måte: Det skuespillet formelt utsier stemmer ikke overens med dets innholdsmessige utsagn. Utviklingen av nye dramaformer springer dermed ut av en streben etter å finne former som er bedre egnet til å uttrykke temaene som synes påtrengende i det moderne, som for eksempel menneskets ensomhet i en verden frarøvet en selvfølkelig transcendent overbygning.

For å kunne diskutere hva som skjer med den dramatiske formen i det moderne dramaet, trenger Szondi et begrepsapparat. Han innfører begrepet episk som motbegrep til dramatisk (Ibid: 11). Det er et hovedpoeng hos Szondi at krisen i det moderne dramaet er en følge av en forandret tematikk som krever episering, og at det moderne dramaet med det ”spränger den gamla formen”(Ibid: 64). I analysen av den dramatiske formen vil jeg komme tilbake til, og utdype, Szondis synspunkter.

Szondis forståelsen av form og innhold gir oss et fruktbart begrepsapparat for å diskutere hva som skjer med formen i *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar*. Hos Szondi er, som sagt, også formen å forstå som en form for innhold. Dette innebærer da at selv om innholdet er utgangspunktet for formen, virker formen tilbake på innholdet, og den betinger hva slags innhold som uttrykkes. Jeg har overfor sagt at *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* berører en felles tematikk knyttet til vår kroppslige eksistens, noe analysene forhåpentligvis vil gjøre klarere. Men i følge den formforståelsen jeg her legger opp til, kan det være et åpent spørsmål om ikke innholdet likevel blir ganske forskjellig som følge av at formen er så ulik i *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar*. Det kan imidlertid bare en nærmere studie av tekstene gi svar på. Jeg har valgt å dele lesningene av skuespillene opp i en ”innholdsdel” og en ”formdel”. I lys av det jeg her har sagt om forholdet mellom innhold og form er det nok problematisk å dele så skarpt mellom innhold og form i analysen, men jeg har likevel valgt å gjøre det av framstillingstekniske hensyn. Før vi går over til analysene av de to nevnte skuespill, vil jeg kort gi en presentasjon av hvordan *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* har blitt lest tidligere. Deretter følger to korte handlingsreferat.

## 1.4 Tidligere lesninger

### 1.4.1 *Lille Eyolf*

*Lille Eyolf* er ikke det skuespillet av Ibsen som har fått mest oppmerksomhet i Ibsen-forskningen, men det finnes likevel en del studier av skuespillet. Det følgende er ikke noen fullstendig oversikt over hvordan stykket har blitt lest gjennom hundre år. Av praktiske hensyn har jeg valgt å begrense meg til å presentere nyere forskningslitteratur som jeg selv har brukt i oppgaven. De senere årene har det kommet flere bøker om Ibsens skuespill i hvilke *Lille Eyolf* har blitt analysert separat. Disse nyeste utgivelsene og lesningene av nordiske litteraturforskere har gitt mange impulser til min fortolkning. Spennet av innfallsvinkler og synspunkter på skuespillet varierer. Formålet her er først og fremst å gi et lite innblikk i hvordan stykket har blitt lest i senere tid, og i hvilke problemstillinger som har blitt debattert. Jeg trekker i hovedsak inn analyser av seks nordiske forskere. Felles for de seks studiene er at *Lille Eyolf* ikke behandles for seg (selv om alle forskerne foretar egne analyser av stykket), men på ulike måter leses i dialog med andre skuespill av Ibsen. Slik skiller min lesning av *Lille Eyolf* seg ut fra disse (selv om jeg riktignok trekker noen paralleller til *Rosmersholm*), fordi jeg ikke primært er opptatt av skuespillets plass og relasjon til andre verk av Ibsen, men i stedet vil lese skuespillet i dialog med et stykke skrevet hundre år senere. Forhåpentligvis kan det åpne for noen andre perspektiver, både på *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar*.

Eivind Tjønnelands bok *Ibsen og moderniteten* (1993) er en studie av modernitetsproblematikk i Ibsens fem siste skuespill: *Hedda Gabler* (1890), *Bygmester Solness* (1892), *Lille Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) og *Når vi døde vågner* (1899). Tjønneland er spesielt opptatt av å få fram hvordan Ibsens sene skuespill iscenesetter subjektets ”utskillellesprosess fra resten av verden” i det moderne (Tjønneland 1993: 14): ”Denne isolasjonen av subjektet – og de emosjonelle og betydningsmessige problemene som dermed oppstår – er nøkkelen til Ibsens modernitet”. (Ibid: 16) Han gjør Ibsen til en stadig aktuell dikter: ”Ibsen [er] likevel forbløffende aktuell fordi han har foregrepet så mye av den ensomheten og isolasjonen som også er nåtidsmenneskets skjebne”. (Ibid: 15) Tjønneland påpeker hvordan subjektets krampaktige forsøk på å holde fast på sin subjektivitet skaper en rigiditet og uforanderlighet, som innskriver døden i sentrum av disse stykkene. Personene blir ”levende døde”, fordi de ligger under for en gjentakelsestvang, uten evne til å skape noe nytt. I tråd med dette problematiserer altså *Lille Eyolf*, i likhet med de andre senere stykkene, en

spesifikk moderne livsfølelse som er preget av at subjektet er svekket. Samtidig forsøker subjektet nettopp derfor krampaktig å holde fast på sin identitet (Ibid: 16).

En ganske annen innfallspori til Ibsens skuespill representerer Asbjørn Aarseths studie *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi* fra 1999. Aarseth presenterer her analyser av alle tolv samtidsskuespillene til Ibsen, med vekt på de scenografiske og de dramaretoriske effektene. I kapittelet om *Lille Eyolf* diskuterer Aarseth først og fremst hvordan stykkets avslutning skal fortolkes. Lar vi oss overbevise om forsoningen mellom ektefellene og av den tilhørende forpliktelsen til et engasjement for fattige barn? Framstår forsoningen som troverdig, eller må den forstås ironisk? Aarseths gjennomgang av forskningslitteraturen viser at synspunktet på hvordan slutten skal forstås, kan variere veldig. Aarseth inntar det standpunkt at skuespillets retorikk og scenografi bygger opp under at det faktisk skjer en forandring med Alfred og Rita, og avviser dermed at slutten skal forstås ironisk: ”At Alfred heiser flagget til topps, markerer at de nå har arbeidet seg gjennom sorgen og har påtatt seg en utadrettet oppgave”. (Aarseth 1999: 306) Aarseths lesning av skuespillet er altså langt mer positiv enn for eksempel Tjønnelands og Hellands (se følgende).

Et annet perspektiv på *Lille Eyolf*, og på Ibsens sene dramatik, utvikles i Frode Hellands doktoravhandling om Ibsens fire siste skuespill fra 1998. Avhandlingen ble utgitt som bok i 2000, og har fått tittelen *Melankoliens spill. En studie i Ibsens siste dramaer*. Helland vektlegger det metadramatiske: ”Tekstene er i sin framstilling preget av en betydningsfull teatralitet, på forskjellige måter utstiller de sin status som kunst, som iscenesettelse og teater” (Helland 2000: 17). I tråd med dette blir analysen av det teatrale et hovedanliggende i Hellands lesning. Primært er han opptatt av å diskutere det metadramatiske rollespillet som dramaturgisk element, men peker også på at det teatraliske har tematiske implikasjoner fordi: ”Ibsens siste skuespill, spiller ut en radikal moderne problematisering av jeget” (Ibid: 18-19 og jf. også Tjønneland ovenfor).

I motsetning til Aarseth, men kanskje ikke til Tjønneland, mener Helland at Ibsens fire siste skuespill er preget av en ”radikal negativitet” (Ibid: 28). Muligheten for å overhode å innta noen standpunkter, handle eller gjennomskue løgner, er i disse dramaene betydelig svekket i forhold til de foregående stykkene. I den forbindelse peker Helland på måten døden er tilstede i tekstene på: Det moderne liv skildres som dødt og stivnet. Tekstene dveler på forskjellige vis ”ved en tilstand hvor livet synes å *stivne* i en slik grad at det truer med å overta motsetningens

egenskaper, det levende livet infiseres av sin motsetning, døden” (Ibid: 22). Helland tolker avslutningen i *Lille Eyolf* som svært dystert. Ekteparets forsett om å ta seg av de fattige barna er hos Helland ikke et utslag av sorgarbeid og virkelighetskontakt, slik det er hos Aarseth. Det leses som nok et utslag av karakterenes private mytologisering og allegorisering av tilværelsen (Ibid: 288-91). Barnets død har altså ikke ført til noen reell forandring for ektefellene, den har bare forsterket trekk de allerede før barnets død var preget av.

Nina S. Alnæs studie *Varulv om natten. Folketro og folkediktning hos Ibsen* (2003), er en forkortet utgave av hennes doktorgradsarbeid fra 2002. Alnæs undersøker hvordan folkelige forestillinger og myter er brukt i et utvalg av Ibsens skuespill. *Lille Eyolf* inngår naturlig nok i boken, siden det folkloristiske her ikke bare er tilstede i personenes tale og forestillinger, men helt konkret i en av de dramatiske figurene i skuespillet: Rottejomfruen. Alnæs argumenterer for at Rottejomfruen kan knyttes til folkelige forestillinger om mare-kvinnen, Mara, som representerer den demoniserte kvinnelige seksualitet. Hun peker også på tekstlige detaljer som etablerer en forbindelse mellom Rita og Rottejomfruen (Alnæs 2003: 375-78). Dette er noe Dines Johansen følger opp i sin analyse, og som jeg også viderefører.

Jørgen Dines Johansen har i *Ind i natten. Seks kapitler om Ibsens sidste skuespil* (2004) en psykoanalytisk og eksistensiell innfallsvinkel til Ibsens fire siste skuespill. De seks kapitlene utgjør andre bind i en triologi om litteratur og begjær. Analysen av hvordan begjær, inkludert seksualitet, tematiseres, er et hovedanliggende i disse lesningene. Dines Johansen anser ikke det metadramatiske for å være like framtrædende og viktig som Helland gjør det: [...] ”skønt de [dvs. skuespillene] er optaget af problemer vedrørende dramatisk form, er de på ingen måde hovedsagelig metaskuespil, de er først og fremmest optaget af eksistensielle problemer” (Dines Johansen 2004: 115). Dines Johansen sammenfatter de fire eksistensielle temaene i *Lille Eyolf* til å være: ” (1) tabet av troen på kallet, (2) forholdet til og frykten for døden og en søgen etter udødelighed, (3) seksualiteten og spørsmålet om kødelig og/eller sjælelig fællesskab mellem mand og kvinde, og endelig, og viktigst, (4) den manglende evne til at elske”. (Ibid: 48)<sup>4</sup> Dines Johansen er videre opptatt av hvordan døden spiller en ny og annerledes rolle i de sene verkene:

---

<sup>4</sup> Dines Johansen er ikke den eneste som ser den manglende kjærlighetsevnen som et kjennetegn ved Ibsens sene dramatik. Tjønneland skriver for eksempel: ”Felles for alle Ibsens dramaer i 1890-årene er kjærlighetssviket eller mangelen på kjærlighet. [...] I stedet for kjærlighet, det grunnleggende bindemiddelet i sosiale relasjoner, opptrer mer eller mindre egoistiske eller individualistiske livsprosjekter som er basert på selvbedrag”. (Tjønneland 1993: 15)

I samtidsdramaene, frem til de fire sidste, er døden en konsekvens af intrigen [...] Med hensyn til de fire sidste skuespil kunne man hævde det omvendte: Her er intrigen en konsekvens av døden [...] Erfaringen af magtesløshed og frygten for undergang og død ligger bag den nutidige konfrontation og konflikt, og denne smertelige erfaring synes også at behøve, ja, at kalde på det der vender tilbage, men som i sidste ende viser sig fatal. (Ibid: 139-141)

I følge Dines Johansen inntar dødens en formativ kraft. Det er i tråd med Tjønneland og Helland: Alle tre forstår denne kraften som uttrykk for en problematisering av en spesielt moderne livsfølelse. Døden blir et sentralt begrep, fordi livsfølelsen i disse verkene er knyttet til tapet av forankring i en transcendentalt betinget, harmonisk helhetsstruktur.

I *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten* (2006) diskuterer Helge Rønning Ibsen i lys av modernitetens problemer: ”Denne boken beskriver hvordan møtene med sosiale endringsprosesser i det 19. århundre satte spor i menneskenes psyke og tanker, og hvordan Ibsens framstilling av disse erfaringene fremdeles er gyldige” (Rønning 2006: 10). Rønning gjør dette ved å ta for seg et forholdsvis stort utvalg av Ibsens tekster, både tidlige og sene verker. Han behandler dem ikke kronologisk, men grupperer dem ut fra tematiske fellestrekk. *Lille Eyolf* er således ikke lest i sammenheng med de tre andre siste skuespillene, men behandles i samme kapittel som *Kjærlighetens komedie* (1862) og *Gengangere* (1881). Rønning er opptatt av framstillingen av den borgerlige familie i disse tre stykkene, og hvordan den patriarkalske familiestrukturen her blir kritisert. Som i *Gengangere*, er det i *Lille Eyolf* barnet som blir offeret i den maktkampen som utspiller seg innenfor familien. Rønning har for øvrig et kapittel i boken om ”Dramaet i romanens tidsalder”. Her bygger han på Peter Szondis bok om episeringen av dramaet i det moderne, og kapittelet har derfor vært nyttig for meg i analysen av formen hos Ibsen (se kapittel 3).

På tross av ulikhetene ser det ut som om den nyeste Ibsen-forskningen, og fortolkningen av *Lille Eyolf*, er enige om noen perspektiver. Tiltroen til (språklig) kommunikasjon er ikke lenger eksisterende, og individene kjenner seg ensomme, isolerte og misforståtte (jf. også Moi 2006: 447). I dette inngår mangelen på kjærlighetsfulle relasjoner, med særlig fokus på de forholdene som vanligvis forventes å være nærest og mest intime: De mellom ektefeller og de mellom foreldre og barn. Min lesning følger opp disse innsiktene, men jeg ønsker å knytte dem nærmere opp mot kroppstematiseringen jeg ser som sentral. Alle temaene som

fortolkerne hittil har pekt på – subjektets isolering, begjæret og døden – er temaer som har med kroppen å gjøre.

#### 1.4.2 *Dødsvariasjonar*

Det finnes ikke mange lesninger av *Dødsvariasjonar*. De eneste fortolkningene av skuespillet jeg har funnet, er en artikkel av teaterkritiker Therese Bjørneboe og et kort kapittel i Hadle Oftedal Andersen lille bok: *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik* (2004). I tillegg vil jeg presentere noen perspektiver som Drude von der Fehr har på skuespillet, og som er relevante for en drøfting av formspråket i stykket.

I boken *Tendensar i moderne norsk dramatik* (2004) finnes det en artikkel av Drude von der Fehr. Der går hun inn i stykkene *Draum om hausten* (1998) og *Dødsvariasjonar* av Fosse. Von der Fehrs hovedanliggende er å finne ut noe om hva som karakteriserer dagens teatertekster (Von der Fehr 2004: 314). Hun trekker fram to fenomener som hun mener karakteriserer disse to skuespillene: ”Det første av disse er en påfallende avindividualisering av teatertekstens karakter. Det andre er et eklatant brudd med den klassiske epistemologien og med det klassiske dramaets erkjennelsesbehov”. (Ibid: 314) Avindividualiseringen innebærer at stykkene ikke har et ”sentralt epistemisk subjekt” som utvikler seg og kommer fram til ny erkjennelse. Vi kommer i formanalysen tilbake til de to trekkene som Von der Fehr peker på hos Fosse, og som skiller hans formspråk radikalt fra Ibsens.

Therese Bjørneboe omtaler *Dødsvariasjonar* i artikkelen ”Absurd teater og pasjonspill”, trykket i *Bøyggen* (1-2/2002). Hun påpeker at stykket er ”naknere” og ”enklere” enn mye av det Fosse har skrevet før, men at det er en paradoksal form for enkelthet: ”Jo enklere, desto mer komplekst. I *Dødsvariasjonar* er det umulig å skjelve form fra innhold, og derfor er det trolig også Fosses mest abstrakte skuespill”. (Bjørneboe 2002: 72) Bjørneboe mener at denne åpenheten gjør at teksten nærmer seg det absurde: ”Åpenheten forsterker *Dødsvariasjonar* som en projeksjonsflate for mytiske og religiøse forestillinger eller ekko. Men denne åpenheten gjør også tolkningspotensialet så stort at teksten trues med å styrte sammen i absurditet og tomhet”. (Ibid: 72) Bjørneboe trekker særlig fram samtalen mellom Det eldre paret som eksempel på en absurd dialog: ”Som hos Beckett gir de hverandre ekkolignende ’svar’, som negerer eller tømmer den andres replikker” (Ibid: 73).

Bjørneboe påpeker at hele stykket er preget av en bevegelse som går fra personenes drift imot autonomi og selvhevdelse, til en utviskelse av det individuelle og personlige. Det biologiske slektskapet som meningsgivende for den enkeltes eksistens, avvises:

Som vi har sett, er den biologiske kjærligheten eller det slektsmessige fellesskapet ikke nok til å gjøre den enkeltes tilværelse meningsfylt. Personene trekkes like mye mot uavhengighet og autonomi. *Dødsvariasjonar* viser ”det absurde” ved å søke en mening i det biologiske fellesskapet, da den biologiske ”situasjonen” den enkelte befinner seg i, relativt til rollene som foreldre og barn, eller (i et stort perspektiv) til menneskeslekten overhode; ikke kan besvare og tilfredsstille den enkeltes ønske om selvbekreftelse. (Ibid: 78-79)

Bjørneboe leser Dotteras selvmord ”som et motbilde til Det nye testamentet og Jesu’ offerdød. Hvis man ser Jesu’ død i lys av ’det absurde’ trosforholdet”, og ender opp med følgende konklusjon: ”Slik leser jeg *Dødsvariasjonar* som et stykke i nyetestamentelig ånd, som viser at det ikke finnes noen ’mening’ annet enn i kraft av den absurde kjærlighet”. (Ibid: 72)

Hadle Oftedal Andersen har skrevet en liten bok, *Ikke for ingenting. Jon Fosses dramatik*, hvor han gjennomgår et utvalg av skuespillene til Fosse. Oftedal Andersens utgangspunkt er at Fosses tekster består av et nett av referanser til annen litteratur og filosofi, og at en ved å følge disse trådene i teksten kan få et analytisk grep om dem (Oftedal Andersen 2004: 3). I analysen av *Dødsvariasjonar* drar han veksler på Levinas’ etikk og moralfilosofiske tanker fra Nietzsche. Oftedal Andersens lesning fokuserer på ”det etiske kravet som fenomen og måten dette fenomenet manifesterer seg på”, konkretisert gjennom Mannen og Kvinnas konfrontasjon med datterens selvmord (Oftedal Andersen 2004: 84):

Faren seier, fleire gonger, at han ikkje orkar å sjå andletet til mora. [...] Kanskje noko ein kan knyta til Lévinas tanke om at det er Den andre sitt andlet som gjer ein forplikta til å hjelpa Den andre i si naud. For andletet til mora er knytt til andletet til dottera, og til eit etisk krav som faren ikkje har oppfylt. Han har ikkje tatt ansvar for kona. Og ved ikkje å ta ansvar for kona, har han heller ikkje tatt ansvar for dottera. Det er dette konfrontasjonen med eks-kona sitt andlet gjer klart for han. (Ibid: 82)

Slik Oftedal Andersen leser framstillingen av foreldrene, viser deres væremåte ovenfor Dottera at de har vært uten moral og satt seg selv igjennom på bekostning av henne: ”Det underlege er at dottera på ein eller annan måte har vore tom for dei. Dei har ikkje hamna i etiske konflikta knytt til henne. Dei har ikkje sett andletet hennar. Søkinga mot henne har



vore tomme gester, invitasjonar dei ikkje sjølv har følgd opp”. (Ibid: 85) I Andersens lesning ligger perspektivet hele veien hos foreldrene. Han mener datterens sluttreplikker om at hun angrer på selvmordet, er noe de selv kaller fram i henne, og at det viser at de ikke angrer sine handlinger, bare konsekvensene av dem. Når de lar datteren si etter sin død at hun vil være alene igjen, fritar foreldrene seg selv for ansvar. Hvis datteren innerst inne egentlig alltid har ønsket å være alene, er det ikke de som har sviktet og oversett henne, men hun som dypest sett har ønsket å bli oversett og må bære skylden for dette selv. Foreldrene forsøker altså å frikjenne seg selv ved å gjøre konsekvensen (datterens selvmord) uavhengig av deres egne handlinger. I tråd med Nietzsche, skriver Oftedal Andersen, viser de seg da å være svake personer som sier nei til livet, fordi de står innenfor moralen og lyver for å bli frikjente (Ibid: 86-88).

Andersens lesning er interessant, men han rendyrker ett perspektiv, altså foreldrenes, og deres skyld, feighet og manglende moral. Noe av det problematiske med denne tolkningen er at det ikke er så åpenbart i teksten, at foreldrenes handlinger er så umoralske, og at selvmordet er en konsekvens av deres handlinger. Det finnes tegn i stykket på det motsatte: Den unge kvinna bekymrer seg for Dottera, og Den eldre kvinna advarer mange ganger Dottera mot å søke døden (Vennen). At fortiden gestaltet scenisk, innebærer dessuten at Det eldre parets perspektivisme i skuespillet blir utfordret. Det unge paret og Dottera står fram med egne stemmer på scenen.

## ***1.5 Handlingsreferat***

### ***1.5.1 Lille Eyolf***

Alfred Allmers har vært gift med Rita i ti år. Sammen har de sønnen Eyolf på ni år. Eyolf er halt og må bruke krykke etter at han som spedbarn falt ned fra et bord under foreldrenes elskovsakt. Alfred har også en halvsøster, Asta, som han har et nært forhold til. En ingeniør ved navn Borgheim beiler til Asta, som ikke kan bestemme seg for om hun skal reise med ham eller ikke. Allmers er ved skuespillets begynnelse nettopp kommer hjem etter noen ukers vandring i fjellet. Under vandringen har han tatt en beslutning om å legge bort sitt intellektuelle arbeid for å konsentrere seg helt og fullt om sønnens utvikling og oppdragelse. Hans beslutning vekker misbehag og sterk sjalusi hos hustruen, som lenge har følt seg (seksuelt) forsmådd av ektefellen. Dette fører til et oppgjør mellom dem, som utspiller seg samtidig med at Eyolf er i ferd med å drukne i sjøen. Katastrofen fører til at en rekke konflikter og undertrykte følelser kommer til overflaten. Ektefellene blir klar over at de aldri

virkelig har holdt av Eyolf, og knuges nå av skyldfølelse og dårlig samvittighet. De ser at de har holdt avstand til gutten på grunn av hans skade, som de har følt seg skyldige i. Forholdet Allmers har til Rita viser seg å være bygget på økonomisk transaksjon og seksuell tiltrekning – hans følelser for henne har aldri vært oppriktige. For å trøste seg i sorgen søker han imot søsteren Asta, men Asta kan avsløre at de ikke er kjødelige søsken likevel. Dermed blir den tiltrekningen de to har til hverandre så truende at Asta til slutt velger å reise med ingeniør Borgheim. Allmers og Rita blir alene igjen på eiendommen. Rita bestemmer seg for at hun som botsgjerner vil ta til seg de fattige barna i området. Etter først å ha truet med å reise sin vei beslutter Allmers seg for å bli værende hos Rita og hjelpe henne med barna. Stykket avsluttes med en tilsynelatende forsoning og ”ny start” for ektefellene.

### **1.5.2 Dødsvariasjonar**

*Dødsvariasjonar* handler om en liten familie, bestående av mor, far og en datter, som vi følger over en tidsperiode på flere tiår. Vi følger dem fra paret er unge, vordende foreldre i ny leilighet. Datteren vokser opp, men er et ensomt barn, og holder seg for seg selv. Spesielt moren er bekymret for henne. Mens datteren fremdeles bor hjemme, skiller foreldrene seg, og faren gifter seg på nytt.<sup>5</sup> Datteren blir boende hos moren, som er alene. Etter hvert flytter hun for seg selv og har lite kontakt med foreldrene. I voksen alder tar datteren livet av seg ved å drukne seg i sjøen. Moren, som måtte identifisere hennes døde kropp, oppsøker faren i et forsøk på å snakke om det som har skjedd.

---

<sup>5</sup> Det er uklart når foreldrene nøyaktig skiller seg, og hvor gammel Dottera er når hun dør.

## KAP. 2 ANALYSE AV KROPPSTEMATIKKEN

I første kapittel argumenterte jeg for at i *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* tematiseres noen eksistensielle vilkår – ensomheten, seksualiteten og døden – og at dette er temaer som alle har med kroppen å gjøre. I analysene av de to skuespillene fokuserer jeg på psykologiske tilstander og utviklingstrekk hos (hoved)personene. I lesningen av *Lille Eyolf* er jeg særlig opptatt av narsissismeproblematikk, mens jeg i delen om *Dødsvariasjonar* legger vekt på hvordan stykket framstiller en melankolsk tilstand. Vi skal se at både narsissisme og melankoli henger sammen med personenes manglende erkjennelse og forsoning med sin kroppslige eksistens.

### 2.1 *Lille Eyolf* – analyse av de dramatiske personene

I analysen av de dramatiske personene i *Lille Eyolf* har jeg valgt å følge aktinndelingen. Begrunnelsen for dette er at jeg mener aktovergangene tilsvarer noen psykiske tilstander hos de to hovedpersonene, Rita og Alfred Allmers. I første akt presenteres de to som fanget i selvopptatthet og narsissisme. De er først og fremst opptatt av å dekke egne behov, og har i liten grad øyne for sønnen, som ignoreres og/eller idealiseres. Da Eyolf drukner rystes deres verden, og de går i andre akt inn i en melankolsk oppløsningstilstand. Krisen driver dem til oppgjør med seg selv og hverandre. I tredje akt er de i ferd med å konsolidere seg. Skuespillet avsluttes med en tilsynelatende forsoning mellom ektefellene. I fellesskap vil de utøve barmhjertighetshandlinger for å sone sin skyld. Spørsmålet er om dette også innebærer at de nå er i stand til å gi opp sin narsissisme og anerkjenne egen og andres atskilte eksistens, eller om de tvert imot glir inn i en tilstand preget av en ytterligere form for grenseløshet.

#### 2.1.2 Narsissisme – det grenseløse selvet

Den første akten er den mest dramatiske av aktene i stykket.<sup>6</sup> Den består av dobbelt så mange scenskifter som de to øvrige aktene (åtte scener mot fire i hver av de to siste), og er den eneste akten hvor alle skuespillets seks personer opptrer. Det sentrale i første akt er Rita og Allmers narsissisme, og hvordan Eyolf oversees, idealiseres og demoniseres. Hovedpersonene har problemer med å akseptere den egne kroppen, og andres kropp, som atskilte, kjønnede

---

<sup>6</sup> Ibsen bryter således i *Lille Eyolf* med oppbygningen som de to tidligere tre-akters familiedramaene har fått. I skuespillene *Et Dukkehjem* (1879) og *Gengangere* (1881) kommer det dramatiske høydepunktet i slutten av andre akt, og følger skjemaet: Eksposisjon (1.akt), komplikasjon (2.akt) og løsning (3.akt) (jf. Tennysons modell for handlingsutviklingen i moderne treakters drama, presentert i Helland & Wærp 2005: 67-68).

og dødelige. Det kommer til uttrykk på ulik måte hos Allmers og Rita, men det er den samme problematikken som ligger under: Problemer med å identifisere og anerkjenne den andres annethet og særegne perspektiv på tilværelsen.

### Språklig skeptisisme

Stykket begynner med at Allmers nettopp har kommet hjem fra en fjelltur, under hvilken han har besluttet seg for å legge bort arbeidet med boken om ”Det menneskelige ansvar”.

Begrunnelsen vitner om en mistro til det uttalte språket: ”Det, at tænke, d e t rummer det bedste i en. Hvad som kommer på papiret duer ikke stort” (12: 203).<sup>7</sup> Allmers gir med dette utsagnet til kjenne en språklig skeptisisme.<sup>8</sup> Han er ikke den eneste av Ibsens mange karakterer som er preget av den, og Allmers har særlig en parallell i Johannes Rosmer og Ulrik Brendel i *Rosmersholm* (1886). I *Ibsens modernisme* har Toril Moi en interessant analyse av Rosmersholm med fokus på skuespillets tematisering av en språkskeptisk holdning, og hvilke (negative) konsekvenser dette får for relasjoner og kjærlighet (Moi 2006: 379).<sup>9</sup> Moi beskriver skeptikerens posisjon slik:

En språklig skeptiker er en som har kommet fram til den skeptiske konklusjon (det at det metafysisk sett er umulig å kjenne den andre; at det metafysisk sett er umulig å kjenne seg 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. (Ibid: 379)

Moi viser hvordan bipersonen Brendel kan leses som Rosmers ”mystiske dobbeltgjenger” (Ibid: 385), og vi kan legge til: Alfred Allmers dobbeltgjenger. De tre figurene deler en opplevelse av at språket ikke strekker til for å uttrykke tanker og følelser. Det indre, menneskelige kan ikke gjøres tilgjengelig for andre gjennom språket, det forblir skjult og

---

<sup>7</sup> Henvisningene til Ibsens skuespill gjelder Hundreårsutgaven av *Samlede verker* 1-21, Oslo 1928-57. For eksempel refererer 12: 203 til bind 12, side 203.

<sup>8</sup> Jf. også Helland: ”Han [dvs. Alfred Allmers] synes alltid å ha vært en grubler og tenker, og den tidligere dumheten bestod altså ikke i selve funderingen, men i troen på at tanken kunne nedfelle seg i noe skriftlig produkt av verdi [...] Han tar avstand fra det skriftelige uttrykk for det indre, og tilkjennevir en tilbaketrekning til tankens tause refleksivitet”. (2000: 248-49)

<sup>9</sup> Kapittelet om *Rosmersholm* har tittelen ”Å miste troen på språket: Fantasier om fullkommen kommunikasjon i *Rosmersholm*”, og står på side 379-411.

hemmelig (Ibid: 388). Vi skal se nærmere på hvordan Moi analyserer Brendel-figuren, og hvordan dette har relevans for vår forståelse av Alfred Allmers.

Brendel oppsøker tidlig i skuespillet Rosmersholm for å gi til kjenne at han akter å stå fram som folketaler. Han har lenge nytt sine ideer og visjoner alene og i fred, uten å skrive dem ned, på tross av at han er forhenværende forfatter, fordi det ”platte skrivehåndværk” ikke yter hans storartede ideer rettferdighet (10: 363). Nå ønsker han likevel å gi sine tanker uttrykk gjennom å holde taler til folket. Brendel mislykkes imidlertid med sitt forsett, fordi det viser seg at han absolutt ingenting har å si. På Rebekkas spørsmål om han ikke har holdt foredraget sitt, svarer Brendel: ”I fem og tyve år har jeg siddet, som gnieren sitter på sit låsede pengeskrin. Og så igår, – da jeg åpner og vil hente skatten frem, – så er der ingen. Tidens tænder havde maset den til støv. Der var nichts og ingenting i hele stadsen”. (10: 432) Brendel hadde en drøm om å kunne uttrykke alt, men oppdaget at han ikke hadde noe å meddele. Moi argumenterer for at ”pengeskrinet” viser hva slags syn på sjel/sinn og kropp som Brendel ligger under for:

Bildet av det låste pengeskrinet tydeliggjør ideen som ligger under frykten for ikke å ha noe å si, nemlig ideen om at sjelen, det indre jeget, er noe hemmelig, skjult, noe som er utilgjengelig for andre. Herfra er det lett å gli over i en tanke om at menneskekroppen er et hinder for å forstå menneskesinnet. Det neste steget er å betrakte språket som en forbannelse: et mangelfullt redskap vi må bruke for å få kontakt med andre på grunn av kroppens ugjennomtrengelighet. Brendel er et fullkomment eksempel på denne logikken, for han drømmer om å bli forstått – og til og med forgudet – uten å måtte skrive et eneste ord: han fantaserer om fullkommen kommunikasjon uten språket som formidlende mellomledd. (Moi 2006: 388)

Den utviklingslinjen Moi her tegner opp angående Brendel, sammenfaller i stor grad med Alfred Allmers utvikling. Som Brendel, har Allmers trodd at han har hatt et kall, og han har lenge arbeidet med en stor bok om ”Det menneskelige ansvar” (12: 213). Liksom Brendel (og Rosmer) har han ment at han har hatt et budskap å komme med til menneskene. Dette har han imidlertid mistet troen på, noe som har ført ham til ensomme vandringer i fjellet, og endt i en visjon om å gi opp boken til fordel for sønnen. Og som Brendel gir Allmers uttrykk for en mistro til språket. Det duger ikke til å uttrykke de storstilte tankene han har. Men Allmers synes ikke, i alle fall ikke på dette tidspunktet i historien, å tvile på tankenes verdi (han er ikke like radikal som Brendel, for han ser ikke sitt indre som et tomt skrin), bare på språkets evne til å yte tankene rettferdighet.

Det blir etter hvert tydelig at under Allmers språkskepsis, liksom hos Rosmer og Brendel, ligger fantasien om fullkommen kommunikasjon mellom to sjeler (jf. Mois tittel på sin analyse av *Rosmersholm*). Som Moi skriver, er denne fantasien grunnleggende skeptisk: ”Den nedvurderer kroppen, men den nedvurderer også språket, for den fratar ordene all verdi: menneskelig tale kan aldri bli noe annet enn nest best i forhold til sjelens sanne, ordløse kommunikasjon”. (Moi 2006: 388) Senere i *Lille Eyolf* kommer det fram hvor sterkt Allmers ligger under for fantasien om å være sjelelig forent med søsteren Asta, og hvordan han fornektet hennes atskilte eksistens og bevissthet. Vi skal snart se at Rita har de samme vanskelighetene med å anerkjenne den andres annethet. Men først vil jeg undersøke hvordan Eyolfs posisjon i skuespillet reflekterer foreldrenes narsissisme.

### *Eyolf – usynliggjøring og forførelse*

Tittelpersonen Eyolf er bare nærværende i to scener i første akt. I resten av stykker er Eyolf representert som tema for samtale. Eyolfs tilstedeværelse gir leseren likevel en mulighet for å konfrontere foreldrenes og tantens samtaler om Eyolf med hvordan de faktisk forholder seg til ham. Vi legger særlig merke til usynliggjøringen Eyolf utsettes for mens han er tilstedeværende (jf. også Helland 2000: 251-52).<sup>10</sup> Alfred avslører, gjennom kroppsspråk, stemme og utsagn, at guttens tilstedeværelse er smertefull for ham. Han ”knuger henderne” og ”rynker panden”, han er ”smærtelig berørt” og han snakker ”med undertrykt harme” og ”kvalt stemme”. (12: 204-206) Det problematiske for Allmers er sønnens kropp, for Eyolfs kropp er merket etter fallet fra bordet som liten. Han er lam i den ene foten og må bruke krykke. Guttens skade er for foreldrene en konstant påminnelse om egen skyld, fordi de hadde samleie og glemte gutten. Alfreds reaksjoner er nettopp knyttet til steder i dialogen hvor Eyolfs skade i foten blir ekstra påtagelig, som når Eyolf gir uttrykk for drømmer om å klatre i fjellet, lære å svømme og bli soldat, noe hans far vet at den lamme foten for alltid forhindrer ham i.

Ritas og Aastas måte å forholde seg til Eyolf på, kan henholdsvis karakteriseres som avstand/likegyldighet og avledning. Det er påfallende at Asta i større grad enn Rita inntar en

---

<sup>10</sup> Allmers og Rita erkjenner sin væremåte etter Eyolfs død. Allmers formulerer det slik: ”I lønlig, feig anger lod vi os skrømme fra ham mens han leved. Tålte ikke at sé d e n , – den han måtte slæbe på”, hvorpå Rita tilfører ”Krykken”. (12: 242)

morsrolle overfor Eyolf.<sup>11</sup> Asta forsøker å lede Eyolf og samtalen inn på noe annet hver gang de kommer inn på det ”farlige” og ”såre”, alt det som Eyolf ikke kan gjøre og som derfor peker imot hans handikap. Hennes avledningsmanøvrer har kanskje først og fremst til hensikt å skåne broren for de vanskelige samtaleemnene. Rita er i denne sekvensen nesten usynlig. Hun setter seg selv utenfor og er passiv, noe som understrekes ved at hun ”sidder i sofaen” (12: 205). Bare en gang henvender Rita seg til Eyolf i denne sekvensen. Det er i forbindelse med at Asta i et av forsøkene på å få Eyolf opptatt av noe annet, nevner at hun har sett Rottejomfruen. Da sier Rita: ”Kanskje vi og får sé hende da, Eyolf” (12: 205), og like etterpå banker Rottejomfruen på døren.

Rottejomfruen er en særegen karakter, både i *Lille Eyolf* og i Ibsens produksjon som helhet. Det spesielle ved henne er at hun ”på én og samme tid er realistisk til stede på scenen og fungerer direkte som symbol. De andre personene taler med henne, hun har replikker og griper inn i handlingen”. (Rønning 2006: 299) Rottejomfruen er like mye forankret i en tekst- og mytetradisjon, som hun er i virkeligheten. Eventyret om Rottefangeren fra Hameln er en tekst det opplagt spilles på, men også elementer fra norsk folketro har sannsynligvis dannet bakgrunn for denne karakteren (jf. Alnæs 2003: 375-378). Det er noe vi kommer tilbake til i fortolkningen av Rottejomfruens funksjon i stykket. Først skal vi se på hvordan hun forfører Eyolf.

Gjennom ordbruken skapes det forbindelse mellom Eyolf og skadedyrene som Rottejomfruen hjelper folk av med. Rottejomfruen spør om herskapet har noe som ”gnaver her i huset?” (12: 206). Rett før hun går, oppfordrer hun herskapet til å kalle på henne og hunden hvis de skulle ”mærke at her er noget, som nager og gnaver, – og kribler og krabler” (12: 209). Parallellen til Eyolf etableres ved at Alfred, rett før Rottejomfruen trer inn, utbryter ”Å, Rita, – hvor det nager mig i hjertet, dette her!” (12: 206), etter å ha hørt om hvordan de andre barna gjør narr av Eyolf, som drømmer om å bli soldat (noe den lamme foten selvfølgelig forhindrer ham i). Rottejomfruen henvender seg bestemt til Rita og Alfred, altså foreldrene, gjennom å spørre om ”herskabet” har noe de vil ”af med” (jf. Helland 2000: 256). Som Helland videre påpeker,

---

<sup>11</sup> At Asta virkelig har tredt inn i morens sted slik Rita også opplever det, kommer fram i andre akt, i oppgjøret som følger mellom Alfred og Rita etter Eyolfs død: ”Rita (koldt, behersket). Eyolf vilde aldrig la’ sig fange helt og fuldt ind til mig. / Allmers. Fordi du ikke vilde. / Rita. Å jo, du. Jeg vilde nok mere end gerne. Men der stod nogen ivejen. Lige fra først af. / [...] / Rita. Tanten. / Allmers. Asta? / Rita. Ja. Asta stod og stængte vejen for mig. / Allmers. Siger du det, Rita? / Rita. Ja. Asta, - hun fanged ham – lige fra det hændte, - det ulykkelige faldet”. (12: 240)

er det dessuten en parallell mellom Alfreds bruk av ordet ”i hjertet” og Rottejomfruens bruk av ordet ”i huset”. Det egentlige svaret på Rottejomfruens spørsmål er Eyolf: Eyolf er det som plager i det Allmerske hjem, og som Rottejomfruen tilbyr seg å hjelpe dem av med.

Konnotasjonene mellom Eyolf og rottene bygges videre ut ved måten Rottejomfruen menneskeligjør rottene på ved å tillegge dem vilje og lidenskaper, og omtale dem nærmest som små barn: ”de stakkers små”, ”de søde små gestalterne” og ” de yndige små”. (12: 206, 207 og 209) Stakkarsliggjøringen er noe rottene har til felles med Eyolf. Første gang vi hører om Eyolf omtales han nettopp som ”Den stakkers lille, blege gutten!” (av Asta 12: 201), og ordet blir gjentatt en rekke ganger i forbindelse med Eyolf.

Etter at parallellen mellom Eyolf og rottene er etablert, er det viktigste som skjer at Rottejomfruen forfører Eyolf ved å fascinere ham, både gjennom sitt nærvær og hunden hun har med seg. Nettopp det at hunden blir tatt fram foran Eyolf, understreker forførelsesmomentet. Det er ved hjelp av hunden at Rottejomfruen lokker rottene:

ROTTEJOMFRUEN. Det er bare Mopsemand. (snører posen op.) Kom så op fra mørket, du allerkjæreste vennen min. (En liten hund med bred, sort snude stikker hodet op af posen.)

ROTTEJOMFRUEN (nikker og vinker til Eyolf). Kom trøstig nærmere, lille blessérte krigsmand! Han bider ikke. Kom hid! Kom hid!

EYOLF (holder sig til Asta). Nej, jeg tør ikke.

ROTTEJOMFRUEN. Synes ikke den unge herre at han har et mildt og elskelig åsyn?

EYOLF (forbauset, peger). Den d e r!

ROTTEJOMFRUEN. Ja, just han.

EYOLF (halvt sagte, stirrer ufravendt på hunden). Jeg synes, han har det forfærdeligste – åsyn, jeg har sèt.

ROTTEJOMFRUEN (lukker posen). Å, det kommer. Det kommer nok.

EYOLF (går uvilkaarlig nærmere, helt hen, og stryger lett over posen). Dejlige, – dejlige er han alligevel.

(12: 207-208)

Det er ekstra uhyggelig at Rottejomfruen ikke bare har lokket rotter, men at hun før også har lokket mennesker, og først og fremst kjæresten, som nå er ”[n]ede hos alle rotterne” (12: 209). Etter å ha fortalt dette forsvinner Rottejomfruen fra scenen. Like etterpå går også Eyolf ”ubemærket” ut (12: 209), noe som igjen viser hvordan han blir oversett av foreldrene og tanten. I lys av at han i slutten av første akt blir funnet druknet og at vi i andre akt får vite, at



han stod ved sjøen og så etter Rottejomfruen før han havnet i vannet, vet vi at det er henne han nå følger etter.<sup>12</sup>

### ”Det uhyggelige” – Rottejomfruen som Ritas dobbeltgjenger

Ovenfor var vi inne på at Rottejomfruen opplagt har en symbolfunksjon i *Lille Eyolf*. Det understrekes av at selv om hun har en rolle i handlingen, ved at hun forfører Eyolf, er hun strengt tatt ikke nødvendig for handlingsgangen i stykket. Forfatteren kunne godt latt Eyolf drukne uten hjelp fra utenforstående. Hun spiller heller ingen rolle etter at Eyolf har druknet. Hun nevnes én gang, når Alfred overfor Asta holder henne ansvarlig for Eyolfs død. Dette gir likevel ingen mening for Alfred, for Eyolf hadde jo aldri gjort Rottejomfruen noe vondt, så hvorfor skulle hun ønske å ta livet av ham. Etter hvert kommer Alfred og Rita til å se det slik at de selv er ansvarlige for Eyolfs død, at hans skjebne er en dom over dem, og Rottejomfruen forsvinner ut av synsfeltet deres.

En fortolkning av Rottejomfruen som lykkes med å integrere henne i skuespillets konflikter, er å lese henne som en representasjon av ”det uhyggelige” og nærmere bestemt av fortrenge sider hos Rita.<sup>13</sup> I Freuds utlegning om emnet i det lille skriftet *Det uhyggelige* (1998 [1919]), er det uhyggelige nettopp en metafor for det fortrenge (Steen 1998: 60). Det uhyggelige er i Freuds forståelse noe kjent, som har blitt fortrenget og som så vender tilbake i forkledning og skaper uhygge: ”[...] for dette uhyggelige er så sandelig ikke noget nytt eller fremmed, men noget, som sjælelivet lige fra første begyndelse har været fortrolige med, men som blot gennem fortrængningsprocessen er blevet fremmedgjort fra det” (Freud 1998: 42). I sin oppsats peker Freud på at det uhyggelige har noen typiske framtredelesformer, og han kommer med

---

<sup>12</sup> Spørsmålet om hvorfor Eyolf egentlig følger etter Rottejomfruen blir ikke besvart i stykket. Moi kommer i den forbindelse med interessant informasjon om et mulig intertekstuell forelegg for motivet. Hennes overordnede poeng er at tittelfiguren i *Lille Eyolf* kan være et resultat av Ibsens deltakelse i sin tids visuelle økonomi. Hun viser til at Ibsen kan ha kjent til en tysk oversettelse fra 1889 av Robert Brownings *The Pied Piper of Hamelin: A Child's Story* (1842). I den tyske utgaven, skriver Moi, finnes det illustrasjoner av en gutt på en krykke, isolert fra andre barn. I Brownings dikt følger den skadede gutten etter rottefangeren i håp om å bli helbredet, noe han ikke blir. Moi spekulerer i om Ibsen kan ha lest denne barneboken og mener: ”Det er vanskelig å finne en bedre forklaring på hvorfor Ibsens lille Eyolf følger Rottejomfruen ut i fjorden”. (se Moi 2006: 194-196)

<sup>13</sup> Forfattere og studier som vektlegger et slikt perspektiv på Rottejomfruen/Rita: Nina S. Alnæs: *Varulv om natten* (2003), Jørgen Dines Johansen *Ind i natten* (2004) og Helge Rønning *Den umulige friheten* (2006).

en rekke eksempler (se Ibid: 34-46).<sup>14</sup> Dobbeltgjengerforestillingen er et av disse motivene, og er uhyggelig fordi den representerer en utspalting av uakseptable sider ved jeget:

[...] altså optæden af personer, som i kraft af deres ens fremtoning må regnes for identiske, potenseringen af dette forhold, i og med at sjælelige processer springer over fra en person til en anden [...] således at den ene også er i besiddelse af den andens viden, følelser oplevelser, identificeringen med en anden person, således at man bliver forvirret over vedkommendes jeg eller sætter det fremmede jeg ind i stedet for ens eget, altså jeg-fordobling, jeg-deling, jeg-ombytning – og endelig den bestandige tilbagevenden af det samme, gentagelsen af de samme ansiktstræk, egenskaber, skæbner, forbryderiske gerninger, ja af navnene i flere på hinanden følgende generationer. (Ibid: 34)

Ifølge Freud er forestillingen om dobbeltgjengeren et forsøk på å unnsnippe døden og ”jeg’ets undergang” ved å fordoble seg (Ibid: 35). Men konsekvensen er at forestillingen vender seg til sin egen motsetning og blir et uhyggelig forvarsel om døden (Ibid: 36-37 og 64). Ikke minst dette siste poenget fra Freud er interessant i en lesning av Rottejomfruen som Ritas dobbeltgjenger. Ritas angst for egen død kommer gjentatte ganger til uttrykk, blant annet helt i slutten av tredje akt da hun innrømmer at hun nok aldri kunne satt livet på spill for å redde sitt eget barn (12:267). Rottejomfruen kan i tråd med dette leses som Ritas forestilling om å lure døden ved å fordoble seg, men som vi vet, blir Rottejomfruen et forvarsel om Eyolfs drukningsdød.

Hva begrunner videre en lesning av Rottejomfruen som en utspalting av fortrenkte sider hos Rita? Det ene er Ritas reaksjon på Rottejomfruen, som skiller seg fra Allmers og Astas. Det andre er de parallelle teksten etablerer mellom Rita og Rottejomfruen. Angående det første, er det påfallende med hvor sterk avsky og angst Rita reagerer på Rottejomfruen. Da Rottejomfruen trekker fram hunden fra posen, noe som godt kan leses som et konkret bilde på det fortrenkte som blir synlig, er det Rita som reagerer med størst angst.<sup>15</sup> Hun ”skriger” og ber Alfred om å kaste ut Rottejomfruen (12: 207). Etter at Rottejomfruen er gått ut, går Rita ”ud på verandaen og vifter sig med lommestørklædet” (12: 209), og da hun kommer inn igjen sier hun: ”Uh, jeg synes det gamle, uhyggelige fruentimmer bragte ligesom en ligstank med sig. [...] Jeg følte mig næsten syk mens hun var i stuen”. (12: 210) Igjen griper Rita til

---

<sup>14</sup> Nils Otto Steen oppsummerer, i et etterord til den danske utgaven av boken, fremtredelsesformene til å være: Dobbeltgjengeren, automaten, gjengangeren, animismen og fragmentering (Steen 1998: 63-68).

<sup>15</sup> I følge Freud blir enhver affekt som fortrenkes forvandlet til angst (jf. Freud 1998: 42).

dødsallusjoner, slik hun også gjør det når hun refererer til ektemannens lange fravær i stykkets første scene.<sup>16</sup>

Likhetstrekkene mellom Rita og Rottejomfruen har særlig Nina S. Alnæs pekt på i sin bok om folketro og folkediktning hos Ibsen, *Varulv om natten* (2003). Hun peker der på tre paralleller:

Det første er en viss navnelikhet: Rita og Rotte. Det andre er det forføreriske aspektet ved deres personlighet, samt at begge har vært utsatt for menn som vender seg fra dem. Det tredje er at begge øyne karakteriseres som ”gnistrende” når de blir farlige for omgivelsene. Rottejomfruen får **dette** blikket når hun beskriver drukningsdøden, og Rita ved to anledninger når hun truer mannen med hevn. (Alnæs 2003: 375)

Alnæs argumenterer for at Rottejomfruen kan leses som en versjon av den folkelige mareforestillingen. Alnæs forklarer at Mara er en ”mystisk figur som illustrerer den seksuelt *uforløste* kvinnen” (Ibid: 376). Utgangspunktet for at Alnæs trekker inn dette omskapingsmotivet, er nettopp ”at det i teksten legges så stor vekt på Ritas utilfredsstilte erotiske lengsler” (Ibid: 376). Det kommer fram i oppgjøret mellom Allmers og Rita senere i første akt, hvor Ritas sterke sjalusi, hennes bitterhet over å være forsmådd og trusselen om hevn spilles ut. Rita har et åpent motiv for å ønske Eyolf død, hun vil ha ektemannen for seg selv.

Det viktige med Rottejomfruens bildefunksjon er at Eyolfs død gjennom henne så tydelig blir koblet til konfliktene i det Allmerske hjem og foreldrenes narsissisme. Som rottene jages Eyolf ut fordi han er i veien. I morens øyne tar han farens oppmerksomhet bort fra henne. For faren er han en konstant påminnelse om seksualitetens destruktive følger. For Eyolf representerer kanskje Rottejomfruen et håp om helbredelse, slik at han kan vinne foreldrenes kjærlighet? (jf. note nr. 12 ).

#### Narsissisme – mangelen på kjærlighet

Selvopptattheten og ukjærligheten som karakteriserer Alfred og Rita spilles for alvor ut i siste delen av første akt. I Alfreds tilfelle synliggjøres det med at Eyolf blir et middel for ham til å redde sin egen skrantende selvfølelse. Hos Rita viser det seg i det at hun er blind for alle

---

<sup>16</sup> Rita referer til Alfreds fravær slik: ”Slig en tomhed! Slig øde! Uh, det var som om nogen var ble't begravet i huset –! (12:200-201)

andre behov enn sine egne. Alfreds uttalte prosjekt er å gjøre sønnen til et lykkelig menneske, og hjelpe ham til å virkeliggjøre sine muligheter:

**Jeg vil** prøve på at lyse op i alle de rige muligheter som dæmrer i hans barnesjæl. Alt, hvad han rummer af ædle spirer **vil jeg** bringe til at skyde vækst, – sætte blomst og frugt. (varmere og varmere, rejser sig.) Og **jeg vil** mere end de t! **Jeg vil** hjælpe ham til at bringe samklang mellem hans ønsker og det, som ligger opnåeligt foran ham. For sådan er han ikke nu. Al hans higen går imod det, som for hele livet vil bli' uopnåeligt for ham. Men **jeg vil** skabe lykkefølelse i hans sind. (12: 214, mine uthevinger)

På tross av Alfreds for så vidt gode intensjoner, avslører ordbruken at dette ikke primært handler om omsorg for sønnen. De gjentatte ”jeg vil” avslører et sterkt behov for å opprettholde og verne om eget selvbilde og storhetstanker (jf. også Dines Johansen 2004: 39-40). Det er ikke noe Alfred på dette tidspunkt er i nærheten av å erkjenne. Tvert imot er hans forståelse av sitt nye forsett at det er ham, Alfred, som ofrer seg for sønnen. At han forsaker arbeidet sitt med boken, som skulle være hans livsverk, gjør hans handlemåte bare mer beundringsverdig i egne øyne. Den heroiske selvframstillingen får støtte hos søsteren når hun sier: ”Dette her har kostet dig en forfærdelig hård kamp, Alfred” (12: 214).

Alfreds nyvakte interesse for Eyolf får opplagret sjalusi og bitterhet til å flomme opp i Rita. Hun gjør det tydelig for Alfred at dette vil hun ikke lenger akseptere, og at hun heretter krever at han kun skal leve for henne: ”Barnet er bare halvvejs mit eget. (atter i udbrud.) Men du skal være min alene! Helt min skal du være! Det har jeg ret til at kræve af dig!”. (12: 220) Alfreds avvisning av hennes krav leder Rita til å ytre det ønske at hun aldri hadde født Eyolf, for da ville hun ikke hatt noen å dele Alfred med. Det mest destruktive ved Ritas sjalusi og bitterhet er nettopp at hun bringer inn barnet som handlende og ansvarlig aktør i konfliktene mellom seg selv og ektemannen, som når hun synes å mene at Eyolf bevisst har tatt Alfred fra henne (12: 224). Hennes selvopptatthet og raseri gjør henne blind for at sønnen er helt uskyldig i problemene hun og Alfred strir med. Hun er likeledes blind for de fordringer det å ha barn stiller til foreldrene om omsorg og ansvarlighet. I stedet projiserer hun sin egen misunnelse og hensynsløshet over på barnet. Hun demoniserer sitt eget barn når hun sier hun har begynt å tro på onde øyne, og mest på ”onde barneøjne” (12: 225). Dette samsvarer med Freuds beskrivelse av kilden til angsten for ”det onde blick”: ”Den, der besidder noget kostbart og dog skrøbeligt, frygter for andres misundelse og projicerer den misundelsen over på dem, som han i modsat fald selv ville have følt” (Freud 1998: 41).

### Narsissisme – selvkjærlighet eller fremmedhet for seg selv?

Vi har i første akt fått et godt innblikk i hvordan Allmers og Rita er så oppslukte av eget behov for bekreftelse fra omgivelsene at ingen av dem evner å se den andres situasjon, eller ta barnets perspektiv. I det følgende vil jeg utdype nærmere hvordan vi kan forstå narsissisme som fenomen. Det vil også hjelpe oss til en større forståelse av hva det er som står på spill for Allmers og Rita. Begrepet narsissisme går tilbake til Freud.<sup>17</sup> Betegnelsen skriver seg fra den greske myten om ynglingen Narcissus som forelsket seg så sterkt i sitt eget speilbilde at han ikke la merke til nymfen Ekko, som var forelsket i ham, og Narcissus ender med å dø mens han beundrer seg selv i vannspeilet. I artikkelen ”Om indførelsen af begrepet narcissisme” (1983 [1914]), presenterer Freud narsissismens plass i tenkningen om subjektet. Narsissisme er hos Freud et begrep for selvkjærlighet, som han driftteoretisk forklarer med at libidio tilføres jeget, på bekostning av objekter (Møhl 2006: 109). Individet tar seg selv som kjærlighetsobjekt: ”Den libido, som er trukket bort fra yderverdenen, er blevet tilført jeg’et, således at der er opstået et forhold, som man kan kalde narcissisme” (Freud 1983: 89). Slik Freud ser det står jeglibido (kjærlighet til seg selv) og objektlibido (kjærlighet til andre, objekter) i et direkte motsetningsforhold: ”Vi ser tillige i grove træk en modsætning mellem jeglibidoen og objektlibidoen. Jo mer af den ene der forbruges, jo mer forarmet bliver den anden” (Ibid: 91). Freud setter altså likhetstegn mellom størrelsen på jeglibido og selvfølelsen: ”Selvfølelsen fremtræder først for os som udtryk for jegstørrelse” (Ibid: 108).

Det at Freud ser narsissisme som likt med stor selvfølelse (noe som følger av hans måte å tenke drifter på), har særlig blitt kritisert og revurdert i senere teorier om narsissisme. I en kommentar til Freuds artikkel i boken *Fokus på Freud* (2006), problematiserer den danske psykologen og forskeren Bo Møhl Freuds synspunkt, og skriver at ”den narcissistiske selvkjærligheten kun er tilsynelatende. Ofte er den netop kun kompensatorisk, idet der umiddelbart under overflaten lurer det motsatte af kærlighed, nemlig selvhad” (Møhl 2006: 111). Narsissistiske forstyrrelser forstås i dag som problemer knyttet til regulering av selvfølelsen, og ikke som uttrykk for overskudd av selvfølelse, slik Freud mente. Møhl siterer i den forbindelse psykoanalytikerens Karen Horney, som ikke ser narsissisme som kjærlighet

---

<sup>17</sup> Freud nevner riktignok helt innledningsvis i artikkelen ”Om indførelsen af begrepet narcissisme” at han har hentet begrepet fra en kliniker ved navn P. Näcke, men det er Freuds anvendelse og forståelse av begrepet som har dannet utgangspunkt for videre diskusjon og teoriutvikling.

til seg selv, men tvert imot som ”fremmedhed for sig selv. [...] Mennesket klynger sig til illusjoner om sig selv, fordi – og i den grad – det har tabt sig selv”. (Ibid: 111)<sup>18</sup>

I *Lille Eyolf* er det tydelig hvordan det bak ektefellenes nesten grenseløse selvopptatthet, skjuler seg en indre tomhetsfølelse og et svakt jeg. I Ritas språkbruk gjenspeiles dette i de gjentatte referansene til ”tomhed”, ”øde” og ”tom plads indeni mig”. (12:200 og 12:266) Helt til det siste er hennes største frykt at Alfred skal reise fra henne, for uten ham er hun helt overlatt til sin egen indre ensomhet. Ritas innstilling til livet er hedonistisk, hun søker å flykte fra sin tomhetsfølelse og angst for virkeligheten ved å leve helt og fullt her og nå. ”Jeg vil leve livet. Sammen med dig. Helt med dig” (12: 221), sier hun til Alfred. Etter Eyolfs død og den tyngende situasjonen som da oppstår, er hennes forslag til ”løsning” likeledes å forsøke å glemme Eyolf, ved å kaste seg ut i et intenst liv med reiser og selskaper (12: 244).

Rita er svært eksplisitt i sitt erotiske begjær etter mannen. Disharmonien mellom Ritas seksuelle begjær og Allmers avvising og avsky for den samme seksualiteten, kommer godt fram i hvordan de bruker begrepet hellig ulikt. Mens Rita omtaler det seksuelle samlivet med ektemannen som ”det helligste” (12: 220), omtaler Alfred det aseksuelle samlivet med søsteren som ”en eneste høy helligdag fra først til sidst” (12: 248). Alfred foretrekker søsteren og avviser seksualiteten. Rita kunne i så måte representere et positivt motbilde til Alfred. Når hun ikke gjør det, er det fordi seksualiteten hos henne så tydelig har en kompensatorisk funksjon. Den skal dekke over en mangel, og får dermed en tvangspreget og altoppslukende karakter. Seksualiteten er ikke for henne en måte å uttrykke kjærlighet og fellesskap med ektefellen, men en desperat jakt på bekreftelse og flukt fra indre fattigdom og dødsangst.

Mens Rita søker bekreftelse gjennom å være attraktiv og tiltrekkende for sin mann, går Allmers i en annen retning. Han har bygget sitt selvilde på å være en intellektuell, fritenkende (jf. at han er erklært ateist) og moralsk høgverdig mann, med et ”budskap” til menneskeheten (jf. bokprosjektet). Hans grandiose selvilde har fått næring av søsterens beundrende blick. Da Alfred ikke makter å fullføre boken, kolliderer realitetene med storhetsforestillingene, og selvildet hans faller i grus. I sønnen finner han et nytt objekt som

---

<sup>18</sup> Dette minner om hva Tjønneland i *Ibsen og moderniteten*, peker på som en helt sentral side ved den moderniteten Ibsen går inn i sine siste dramaer: ”Ibsens modernitet består ikke i noen total oppløsning av subjektet. Dikteren viser snarere frem hvorledes individene krampaktig holder fast på sin subjektivitet på tross av alt annet. Denne rigiditeten kan omvendt forstås som uttrykk for en svekkelse av subjektet. (Tjønneland 1993: 16)

han kan bruke for å sikre sitt vaklende selvverd. Eyolf er for ham en ”ting” han kan skape i sitt eget bilde, og som skal gi ham ære. I motsetning til Rita, som er mer åpen og ærlig om sin hensynsløshet, lurer Alfred seg selv til å tro at det er kjærlyghet og offervillighet som driver ham.

Den narsissistiske tilstanden er preget av at grensene mellom selvet og omgivelsene er usikre, noe som gjør det lett å invadere og/eller ignorere andre og andres behov. Andre menneskers perspektiv, følelser og behov blir ikke virkelig identifisert og anerkjent. Rita og Allmers har brydd seg lite om sønnen siden han ble skadet i foten. Allmers har riktignok forandret holdning etter fjellturen og blitt opptatt av Eyolf, men det innebærer ikke at han egentlig er interessert i å bli kjent med gutten som den han er i seg selv. Allmers overser konsekvent også Rita sine behov, på samme måte som hun er uinteressert i hans tanker og ideer, og kun ser på Alfreds arbeid som en konkurrent og trussel.

Narsissismen og kroppstematikken henger uløselig sammen, fordi narsissisme nettopp innebærer en manglende forståelse for kroppens grenser, egen og andres. Når disse grensene fortrenses eller ikke anerkjennes, åpner det veien for overgrep og forsømmelse. Narsissismen hos Rita og Allmers henger sammen med, og uttrykker, manglende forsoning med livet og kroppens endelighet og atskilthet. Det tragiske er at det fratrar dem evnen til virkelig fellesskap med andre mennesker. Og det gir ikke noe grunnlag for å skape et kjærlyghetsrom, hvor Eyolf kan vokse opp og ha en plass i familien.

### **2.1.2 Melankoli – ”alt flyter”**

Første akt avsluttes med at Allmers og Rita får beskjeden om at Eyolf har druknet. Tapet av barnet endrer hele situasjonen og tilstanden for hovedpersonene. Gjennom barnets død får de en innsikt i at ikke alt dreier seg om dem selv. Samtidig har de mer enn noen gang behov for å flykte inn i fantasier som kan hjelpe dem i den uutholdelige situasjonen skyldfølelsen for barnets død setter dem i. Også på dette punktet kommer Allmers og Ritas strategier i konflikt. Men begge søker de trøst i fantasien om å kunne gjenta en tidligere skyldfri og lykkelig tilstand. I løpet av avsløringene i andre akt tvinges de imidlertid til en begynnende innsikt i at deres drømmer og fantasier har vært bygget på illusjoner og løgner.

#### *Fantasi om sammensmelting*

Andre akt innledes med en samtale mellom Alfred og Asta. Asta kommer ned til Alfred på stranden, fordi hun har fått beskjed av Rita om å sy sort flor på Alfreds hatt og venstre arm.

Det får Alfred til å minnes tidligere tider: ”Dette her er ligesom i gamle dage”, sier han (12: 231). Asta har nemlig to ganger tidligere sydd sort flor til Alfred. Første gang da deres far døde, og andre gang da Aastas mor døde to år senere. Det kommer fram at Asta den gangen var ganske liten, og at etter de ble foreldreløse, var det den 12-13 år eldre broren som tok vare på henne. Men på tross av foreldrenes død, minnes de ikke tiden etterpå som vond og vanskelig, tvert imot: ”Det blev dog en dejlig tid for os igunden, Alfred. Vi to alene”, sier Asta, hvorpå Alfred repliserer: ”Ja, det blev det. Så hårdt vi end sled”. (12: 231)

Først ved replikkvekslingene som følger etterpå forstår vi at dette ikke er et helt vanlig søskenforhold. Søskenparet har ikke bare slitt sammen og hjulpet hverandre, men lekt leker av en spesiell karakter:

ALLMERS [...] du, min kære, trofaste – Eyolf.

ASTA. Uf, – du skal ikke minde mig om det dumme vås med navnet.

ALLMERS. Nå, hvis du havde været en gut, så skulde du jo ha' hedt Eyolf.

ASTA. Ja, h v i s, ja. Men da du så var ble't student – . (smiler uvilkarlig.) Tenk, at du kunde være så barnagtig alllikevel.

ALLMERS. Var det m i g, som var barnagtig!

ASTA. Ja, det synes jeg da rigtignok nu, når jeg husker på det. For du skammed dig over at du ikke havde nogen bror. Bare en søster.

ALLMERS. Nej, det var såmænd dig, du. D u skammed dig.

ASTA. Å ja, lidt, jeg også, kanske. Og så syntes jeg ligesom synd i dig –

ALLMERS. Ja, du gjorde nok det. Og så fandt du mine gamle gutteklæder frem –

ASTA. De pæne søndagsklæderne, ja. Kan du huske den blå blusen og knæbukserne?

ALLMERS (dvæler med øjnene på hende). Hvor godt jeg husker dig når du trak dem på dig og gik med dem.

ASTA. Ja, men det gjorde jeg da bare når vi var hjemme alene.

ALLMERS. Og så alvorlige og så vigtige, som vi da var, du. Og jeg kaldte dig bestandig Eyolf.

(12: 232)

Utkledningsleken handler om en overskridelse og negering av kjønns- og aldersgrensene. Asta mener, sannsynligvis med rette, at Alfred skammet seg over henne fordi hun hadde ”feil” kjønn. Asta var ved det tidspunktet det er snakk om ikke mer enn rundt 10 år gammel, mens Alfred var en voksen student. Alfred ser tydeligvis heller ikke nå hvor skjevt makt og avhengighet var fordelt mellom dem. Da han ikke satt en stopper for leken med Asta overskred han ikke bare grensen mellom kjønnene, men like mye grensen mellom voksen og barn. Han har ikke virkelig vist omsorg for Asta, men brukt henne til å dekke egne behov.



Muligheten for å erkjenne dette synes å være utenfor enhver rekkevidde for ham. Han makter ikke å ta ansvaret for det som skjedde, men sier det var Asta som ville leke. Han skyver skammen over på henne. Det skammelige er her ekstra komplisert fordi det så sterkt er knyttet til lyst, særlig for Alfreds del. Han dveler med blikket på Asta når minnene strømmer på, og begge smiler.

Alfred forsetter med å idealisere forholdet mellom bror og søster. Asta sier at han har Rita, og må være glad for henne, men Alfred foretrekker søsteren: ”Men Rita er jeg ikke i slægt med. Det er ikke som at ha’ en søster”. (12: 234) Alfred understreker det åndelige slektskapet mellom dem, og mener at ”samlivet alligevel har præget os begge to efter hinandens billede. I sindet, mener jeg”. (12: 234) Alfreds tidligere utledning av Asta, og replikker som denne avslører at hans relasjon til henne er narsissistisk og speilende. Han ser ikke henne som en annen, men bare seg selv i henne. Gjennom hennes bekræftelse og beundring får hans skjøre selvfølelse den tilførselen den trenger.

### Angsten for seksualiteten

Fra samtalen mellom Asta og Alfred vet vi at Eyolfs kropp har blitt ført utover av understrømmer og ikke blitt funnet. Det er av betydning, fordi det å se den døde kroppen er en viktig hjelp til å erkjenne at den døde faktisk er død. Eyolfs kropp flyter et sted i vannet, og foreldrenes tilstand, spesielt Ritas, blir mer og mer flytende i den forstand at realiteter og imaginære forestillinger glir over i hverandre. Spørsmålet om skyld med hensyn til barnets død står sentralt i oppgjøret mellom foreldrene. De tvinger hverandre gjennom gjensidige bebreidelser, til bittert å erkjenne at ingen av dem virkelig har hatt kjærlighet til sønnen, og at de med Ritas brutale og nakne ord sørger over ”en liden fremmed gut” (12: 241).

Samtalen bringer ekteparet til noen fortvilede innsiktet. For det første har ingen av dem virkelig vist Eyolf kjærlighet mens han levde, de har ikke gledet seg over ham for hans egen skyld. For det andre har deres uoppmerksomhet overfor sønnen to ganger fått katastrofale konsekvenser. Det tragiske er at erkjennelsen kommer for sent, for nå er Eyolf død, og det gies ikke flere muligheter til å gi og vise ham kjærlighet: ”RITA (stirrer rådløs på ham). Jeg synes, dette her må bære ind i fortvilelse, – lige ind i vanvid for os begge to. For vi kan jo aldrig, – aldrig få gøre det godt igen”. (12: 242)

Spørsmålet om hvordan de skal makte å leve videre med denne innsikten, er preker i fortsettelsen. Rita har ikke helt gitt opp å oppleve lykke sammen med Alfred. Liksom Alfred søker tilbake til minnene om tiden med Asta for lindring og trøst, har Rita en lignende periode i livet som står for henne som et høydepunkt. Det er den første tiden med Alfred, som hun i første akt omtalte som ”de første, deilige svulmende tider” og krevde å få tilbake (12:221). Hun tror at det hun da opplevde hadde sin grunn i ”mødende kærlighet” (12: 245). Alfred knuser denne illusjonen når han forteller at dette aldri har vært tilfelle. Han giftet seg ikke med henne av kjærlighet, men fordi hun var ”fortærende deilig” og rik (12: 245). Han påstår sågar at han gjorde det for Astas skyld, for å sikre hennes framtid, noe som gjør det hele enda bitrere for Rita. Nærmest som hevn, minner hun ham om når det var han fortalte henne om Astas lekenavn:

RITA. Ja, kaldte du hende ikke Eyolf før? Jeg synes, du sa’ det engang, – i en lønlig stund. (går nærmere.) Mindes du den – den fortærende deilige stund, Alfred?

ALLMERS (*viger tilbake, som i gru*). Jeg mindes ingenting! Vil ingenting mindes!

RITA (*følger efter ham*). Det var i den stund, – da din anden lille Eyolf blev krøbling!

ALLMERS (*dumt, støtter sig til bordet*). Gengældelsen.

RITA (*truende*). Ja, gengældelsen!

(12: 246)

Hvorfor fortalte Alfred Rita denne hemmeligheten under elskovsstunden? Det kunne kanskje betraktes som en gave overfor Rita, som en gjenytelse for det hun hadde skjenket ham i elskoven, var det bare ikke for det at Rita åpenbart ikke kan ha satt pris på å få høre denne historien. Hemmeligheten røper nemlig hvor bundet Alfred er til søsteren, og at sønnen er et substitutt for Asta. Som Dines Johansen skriver er denne avsløringen graverende fordi:

[...] den annullerer forskelle som skulle have været opretholdt. For det første nævnes det navn, der oprindeligt blev anvendt for at udviske kønsforskellen, i en situation hvor denne forskel i eminent grad er nærværende og påtrængende. At afsløre Astas andet navn i dette øjeblik er næsten som at bringe hende med i seng, og deres elskov bliver således farvet af Allmers` incestuøse ønsker. (Dines Johansen 2004: 47)

At Alfred røper seg kan fortolkes som hevn overfor Rita. Men hvorfor ønsker Alfred å hevne seg på Rita? Svaret er muligens å finne i Alfreds problematiske og fornektende forhold til seksualiteten. Som han nettopp har innrømmet overfor Rita, følte han fra begynnelsen av en blanding av ”skrekk” og sterk tiltrekning. Skrekken er knyttet til at hun gjennom sin erotiske

tiltrekning får makt over ham, og lokker ham til seksuell samkvem med seg, noe det for ham er koblet sterk avsky og skam til. Alfred er moralfilosof, men kroppen og seksualiteten har sannsynligvis ingen plass innenfor hans moralske univers. Leken med Asta viser at angsten for seksualiteten har vært et trekk hos ham fra før han traff Rita. Den ulykkelige sammenhengen mellom elskovsstunden og Eyolfs skade, har altså ikke skapt, bare forsterket, en grunnleggende angst for kvinners (og egen) seksualitet.

Hvorfor har Alfred et slikt angstfylt forhold til seksualitet, og søker å unnsnippe den? Skuespillet gir oss ikke noe tydelig svar på dette, men et saksforhold virker å være betydningsfylt. Alfred har mistet sin mor tidlig, hun utgjør en ”tom plass” i teksten ved at hun aldri nevnes. Tapet av moren tidlig i livet deler for øvrig Alfred Allmers med Johannes Rosmer i *Rosmersholm*. De har i tillegg begge to hatt strenge og autoritære fedre. I lys av at Allmers og Rosmer er beslektede karakterer, fordi begge ligger under for fantasier om sjelelig forening, språkskepsis og angst for seksualiteten, er disse likhetspunktene i deres historie interessante. Kanskje kan deres fantasier om en symbiotisk og begjærløs relasjon med en kvinne forstås med bakgrunn i at de tidlige tapene av mødrene aldri har blitt ordentlig bearbeidet? Det ville forklare at de idealiserer og demoniserer kvinnen på en og samme gang (henholdsvis Asta og Rebekka, og Rita og Beate). Det gjør det vanskelig for dem å etablere et likestilt forhold til en kvinne, fordi de aldri egentlig anerkjenner hennes bevissthet som atskilt fra dem selv. I ungdommens forhold til Asta var Alfred den som hadde kontrollen. Han var den sterkeste i kraft av sin alder og søsterens avhengighet, tillit og beundring for ham. Og da forholdet til Rita er ødelagt av Eyolfs død og oppgjøret som nå har fulgt, viser det seg at den infantile fiksering er svært virksom hos Alfred. Når han etter samtalen med Rita vil tale alene med Asta igjen, er det for å be henne om å frelse ham fra Rita: ”Godt. Så kommer jeg til dig, – du kære, kære søster. Jeg må til dig igen. Hjem til dig for at renses og forædles fra samlivet med –”. (12: 248)

Mens Rita og det seksuelle samlivet med henne forstås som noe skittent og urent, knytter Alfred Asta til renhet og hellighet. Igjen ser vi hvordan Alfred er lite i stand til å påta seg ansvar for eget liv, han forstår seg som offer for én kvinne, og trenger frelse av en annen. Asta bekrefter også dette bildet av Alfred når hun sier: ”Men du er ikke skikket til at stå alene!” (12: 247). Men Alfred vil ikke bare tilbake til søsteren, han vil også skru tiden tilbake, stoppe den og sette en strek over hele sitt liv fra han giftet seg med Rita (jf. også Dines Johansen 2004: 124-125 og Helland 2000: 274):

ALLMERS. Ja, så vil vi to leve vort fordums liv om igen.

ASTA (bestemt). Det k a n vi ikke, Alfred.

ALLMERS. Jo, vi kan. For en brors og en søsters kærlighed –

ASTA (spændt). Hvad d e n?

ALLMERS. Det forhold er det eneste, som ikke står under forvandlingens lov.

(12: 248)

Alfred ønsker å leve et liv i en evig gjentakelse av en tid og et forhold, som står for ham som lykkelig og fri for konflikter. ”Forvandlingens lov” har tidligere vært brakt på bane av Alfred i stykket. Han bruker den to steder som en forklaring overfor Rita for hvorfor han ikke lenger er like interessert i et seksuelt samliv med henne som han en gang var.

Etter samtalene i andre akt er Alfreds og Ritas fortvilelse og tomhetsfølelse drevet til et ytterpunkt. De kjenner seg dømt og skyldige. De fantasiene de har søkt tilflukt i for å berge seg, viser seg å være falske. Den kjærligheten Rita trodde hun hadde erfart med Alfred, var aldri oppriktig fra hans side. Og det sjelelige fellesskapet Alfred opplevde med søsteren var bygget på en fortrenning av begjæret, som med avsløringen av at de likevel ikke er søsken blir vanskelig å se bort fra. Ved utgangen av andre akt har håpløsheten og desperasjonen hos hovedpersonene nådd et høydepunkt. Der befinner de seg ved overgangen til tredje akt.

### **2.1.3 Konsolidering - åndenes seier over materien**

I tredje akt er det tre beslutninger som gjør at skuespillet avrundes og får en avslutning. Det første er Aastas beslutning om å slå følge med Borgheim (vi må forstå det slik at det innebærer et giftemål), og forlate Alfred og Rita. Det andre er at Rita bestemmer seg for å ta til seg de fattige barna i området, som en sonings- og barmhjertighetshandling. Det tredje er Alfreds beslutning om å bli værende hos Rita og hjelpe henne med å virkeliggjøre den nyvakte visjonen.

#### Alfreds tap av Asta

Vi vet at Alfred ligger under for fantasien om at Asta er en forlengelse av ham selv, og at de er ett i et sjelelig, ikke-seksuelt forhold (jf. Rosmers fantasier om Rebekka i *Rosmersholm*, se Moi 2006: 398). At han nå har fått vite at de likevel ikke er søsken, setter ikke en stopper for disse fantasiene, han vil fremdeles reise etter Asta inn til byen (12: 257). Det synes ikke å falle Alfred inn at Asta har et eget liv å leve, og kanskje egne drømmer, planer og lengsler å

forfølge. Til slutt skremmes Asta bort, ved at Rita og Alfred ber henne om å bli værende hos dem som et substitutt for barnet de har mistet. Med det viser Alfred henne at han verken anerkjenner henne som voksen kvinne, eller hennes begjær etter ham. At Asta reiser fra ham, skuffer og sjokkerer Alfred. Kanskje går det for første gang opp for ham at søsteren er en bevissthet atskilt fra ham selv, at hun vil og må gjøre egne valg. Da kan hun ikke lenger fungere som speil for ham, og hun blir truende, slik Rita hele tiden har vært det. Følgene er at Alfred gir slipp på Asta, og innser at han må klare seg uten henne, noe følgende replikkveksling mellom ham og Rita vitner om:

ALLMERS (mørkt, hen for sig). Jeg tror det var bedst for os begge, om vi skiltes.

RITA (ser forskende på ham). Hvor vilde du så ty hen? Kanskje til Asta alligevel?

ALLMERS. Nej. Aldrig til Asta herefter.

(12: 262)

Selv om Alfred på dette tidspunktet antyder at han vil reise fra Rita, er det at han må gi slipp på Asta, et grunnlag for at han kan bli værende og knytter seg til Ritas prosjekt.

### Gir Rita opp seksualiteten?

Den andre avgjørelsen som blir tatt i tredje akt, er at Rita bestemmer seg for å ta på seg et filantropisk prosjekt. Ritas tilstand i tredje akt er i forandring. Hennes raseri, hensynsløshet, krav og begjær er trengt i bakgrunnen. Hun nærmer seg en psykoselignende tilstand, hvor grensene mellom realitet og fantasi har brutt sammen. Hun har syns - og hørselshallusjoner hvor hun ser store, åpne øyne som stirrer på henne, og hun mener dampbåtklokken ringer ”Kry – ken fly – der”, ”Kry – ken fly – der” (12: 260). Dette viser at Rita er i ferd med ”å gå i oppløsning”. Hun forlater den ytre virkeligheten til fordel for en indre, privat verden av syner og forestillinger. Vi skal se at dette også innebærer at hun er i ferd med å gi opp kroppen og erotikken, og at det nettopp er derfor Alfred til slutt kan bli værende hos henne. Når Rita ikke spiller ut sitt (seksuelle) begjær etter ham, er hun ikke lenger truende for Alfred.

*Lille Eyolf* slutter altså med en forsoning mellom de to ektefellene, som kan virke overraskende på bakgrunn av alt som har kommet opp. Men hva representerer egentlig løsningen Rita og Alfred har kommet fram til? Jeg har tidligere i analysen trukket inn *Rosmersholm* og Mois lesning av dette skuespillet, og ment at skeptisismeproblematikken er relevant for *Lille Eyolf*. Siden skuespillene omhandler så mange av de samme spørsmålene, er

det interessant å sammenligne de ulike utgangene de får. I *Rosmersholm* velger, som kjent, Rosmer og Rebekka dobbeltselv-mord ved å kaste seg sammen i Møllefossen. I *Lille Eyolf* er løsningen mindre drastisk, protagonistene overlever og forsøker å gi samlivet et nytt grunnlag i felles barmhjertighetsgjerninger.

Moi leser avslutningen i *Rosmersholm* som Rosmers og Rebekkas endelige avvisning av menneskekroppens væremåte: ”Ved å velge å dø avviser de atskillelsen, begrensningen, det hverdagslige, verden”, de ofrer ”livet for en drøm om absolutt renhet”. (Moi 2006: 407) Allmers og Rita velger å leve videre. Betyr det at de, i motsetning til Rosmer og Rebekka, er i ferd med å ta et steg i retning av å forsone seg med livets vilkår, uten å søke tilflukt i fantasier om sjelelig forening og symbiotisk kjærlighet? Viser det at Rita bestemmer seg for å ta til seg de fattige barna, at hun nå er i stand til å se og ta ansvar for andre? Det ville innebære at hun anerkjenner egen og andres atskilte menneskelighet, og gir opp forsøkene på å leve helt og fullt i symbiose med et annet menneske. Eller er det tvert imot slik at Rita nå fornekter kroppen? Går hennes psykiske utvikling i en ytterligere regressiv retning, hvor hun adopterer Alfreds syn på seksualitet og kropp som noe mindreverdige i forhold til sjel, ånd og intellekt?

Igjen kan vi se på parallellene til *Rosmersholm*. Faktisk er det slik at Rebekka og Rita i det store og hele gjennomgår samme utvikling. De har begge to i skuespillenes begynnelse et vilt seksuelt begjær etter en spesiell mann, og setter alt inn på å nå sine mål, det vil si å vinne mannen for seg selv. Rebekka har gått så langt at hun har manipulert Rosmers kone, Beate, til å ta sitt liv, og Rita er villig til å ofre sitt eget barn.<sup>19</sup> I løpet av tiden skuespillene utspiller seg, gjennomgår de en utvikling som ender med at de gir opp sitt begjær, til fordel for en ”ren, forsakende kjærlighet”, i tråd med de idealer deres menn har talt for (jf. Moi om Rebekka, Ibid: 391). Men både for Rebekka og Rita står det klart, at forandringen innebærer et ”forlis av hele, hele livets lykke” (12: 261). Betegnende nok bruker de begge uttrykket ”å nøje sig” om den forandring som har skjedd med dem:

---

<sup>19</sup> Dines Johansen peker imidlertid på en viktig forskjell i handlingsutviklingen. Mens Rebekka på handlingsplanet er skyldig i Beates selvmord, er det Rottejomfruen, ikke Rita, som fører Eyolf i døden. Dermed er ikke skyldbyrden like tung for Rita som for Rebekka, og gjør at hun er i stand til ”at igangsette forsøget på at realisere den ansvarlighet som Allmers opgav at formulere”. (Dines Johansen 2004: 45)

REBEKKA. ”Alt dette andet, – dette stygge, sansedrukne begær, det kom så langt bort fra mig. [...] Så kom der kærlighed op i mig. Den store, forsagende kærlighed, som nøjer sig med samlivet, slig, som det har været mellem oss to”. (10: 428)

RITA. ”Jeg er ble’t nøjsum nu. Jeg er villig til at dele dig med bogen” (12: 261).

Moi skriver om Rebekkas forvandling at ”[l]ivet på Rosmersholm har forvandlet Rebekka fra en amoralsk nietzscheaner til en skyldbetyngt, post-kristen idealist. Også hun har begynt å se på seksualiteten som et fall, som annenrangs sammenlignet med den inderlige renheten Rosmer dyrker”. (Moi 2006: 391) Er ikke det dette som skjer med Rita også? Hensynsløsheten hun bekjente seg til og nærmest satt fram som et ideal i en kjærlighetsrelasjon,<sup>20</sup> erstattes av en altomfattende skyldfølelse, hvor Eyolfs øyne hviler på henne med sine anklager dag og natt. Først nå når Rita er villig til å gi slipp på sitt kroppslige begjær, og vende seg mot ånden sammen med Alfred, kan han bli hos henne. Botsgangsprosjektet er noe Alfred kan slutte seg til. Det har et idealistisk skjær som må appellere til ham, og han har ikke noe mindre behov enn Rita for å ha noe å fylle tomheten inne i seg med. Til slutt er det Alfred som staker ut retningen:

RITA. Hvor hen skal vi sé, Alfred – ?

ALLMERS (fæster øjnene på hende). Opad.

RITA (nikker bifaldende). Ja, ja, – opad.

ALLMERS. Opad, – imod tinderne. Mod stjernerne. Og imod den store stillhed.

RITA (rækker ham hånden). Tak!

(12: 268)

Det er gode grunner for å lese både skuespillet som helhet, og ikke minst avslutningen hvor Alfred og Rita sammen velger å oppgi kroppslig begjær, og dermed atskillelse, til fordel for det indre sjelelige, som en kritikk av idealismen og det bildet av forholdet mellom kropp og sjel som er innbakt i et slikt livssyn (jf. også Helland 2003: 143). Moi utdyper det slik med henblikk til *Rosmersholm*:

---

<sup>20</sup> Jamfør at hun i første akt sier at hun ikke tror Asta holder av Borgheim lengre, og at hun begrunner det på følgende måte: ”Ikke alvorligt. Ikke helt og holdent. Hensynsløst. Det tror jeg ikke”. (12: 218)

For den ene typen skeptiker – la oss kalle henne den romantiske typen – *skjuler* kroppen sjelen.<sup>21</sup> Fordi kroppen (bokstavelig) er legemliggjøringen av menneskelig begrensethet (atskillelse og død) ser romantikeren på kroppen som et hinder, som det som forhindrer oss i å kjenne andre mennesker. Romantikeren tror at sann menneskelig kommunikasjon må overvinne vår begrensethet; slik får vi fantasier om sjeler i forening, om fullkommen, ordløs kommunikasjon, og om tvillingsjeler som har vært bestemt for hverandre fra tidenes morgen. (Moi 2006: 337)

Fordi avslutningen i *Lille Eyolf* vitner om at begge hovedpersonene nå avviser kroppslig begjær, og kroppens atskilte, kjønnede og dødelige eksistensform, er det vanskelig å se den ytre forsoningen mellom ektefellene som et skritt på veien mot en reell forsoning med menneskelivets grunnvilkår. Det alene kunne ha dannet grunnlaget for fellesskap mellom Rita og Alfred, hvor de kunne se den andre, og ikke bare seg selv i den andre. Dette skjer ikke, og det virker derfor lite overbevisende å lese Rita og Alfreds psykiske konsolidering som et resultat av noen egentlig erkjennelse. Snarere må den forstås som en redningsplanke, i en situasjon hvor de begge har tapt illusjonen av det som skulle gi dem fylde: Alfred har gitt opp troen på et sjelelig, ikke-seksuelt forhold til Asta, og Rita fantasien om et erotisk, stormende kjærlighetsforhold til Alfred.

*Lille Eyolf* gjør bevisst om kroppen som en grunnleggende menneskelig situasjon, fordi stykket beskriver hvilke konsekvenser det har for menneskene å måtte forholde seg til kroppens væremåte som atskilt, kjønnet og dødelig. Skuespillet handler om menneskenes forhold til seg selv og til andre. Personenes forhistorie er av vesentlig betydning for de problemene som utspiller seg mellom dem på scenen. Dette inkluderer forholdet til seksualitet og død. Det som har skjedd i fortiden og det subjektive indre i de dramatiske personene kan imidlertid ikke framstilles åpent i dramaet, det må fortelles. I kapittel tre kommer jeg tilbake til hvordan den analytiske teknikken må forstås som en løsning på formproblemet Ibsen får fordi han jobber med en psykologisk og moderne problematikk knyttet til subjektets ensomhet og tap av mening i livet.

---

<sup>21</sup> Moi gjør samme sted også rede for en annen skeptikertype, som hun kaller ”den postmoderne skeptikeren”. Denne er imidlertid ikke relevant her (se Moi 2006: 337).



## ***2. 2 Dødsvariasjonar – kroppstematikken i lys av melankoliteori***

Jeg har innledningsvis hevdet at kroppen kommer i fokus i både *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar*. Jeg har påpekt at det hos Ibsen først og fremst skyldes beskrivelsen av hovedpersonenes narsissisme, og i den forbindelse trakk jeg inn teorier om narsissisme i forlengelsen av Freud. I forholdet til hvordan kroppen som tema inngår i *Dødsvariasjonar*, har jeg funnet det åpne å i tillegg trekke inn Julia Kristevas melankoliforståelse, slik hun presenterer denne i *Svart Sol – Depresjon og melankoli* fra 1987 (norsk utgave 1994). Jeg mener at *Dødsvariasjonar* langt på vei framstiller den melankolske livsfølelsen, som Kristeva i sin bok presenterer en teori om. Kristevas psykoanalytiske begrepsapparat gir oss et språk til å beskrive noe av det som skjer i Fosses skuespill. Jeg vil derfor innledningsvis, før vi tar fatt på selve analysen, gi en kort presentasjon av Kristevas forståelse av melankoli og depresjon.<sup>22</sup> Presentasjonen pretenderer på ingen måte å være uttømmende, men skal danne bakgrunn for videre utdypning i analysen.

### **2.2.1 Svart Sol – Kristevas melankoliforståelse<sup>23</sup>**

Kristevas forståelse av melankoli henger uløselig sammen med hennes syn på subjektet og språket, og jeg skal derfor begynne med å si noe om det. For Kristeva er subjektet ikke en fastlagt størrelse, men alltid et ”subjekt i prosess”, alltid i forandring (jf. Granaas 2007: 4). Selve subjektdannelsen skjer ved at barnet kommer ut av symbiosen med moren, og trer inn i språket og symbolenes verden. Atskillelse og identifikasjon er to stikkord for denne prosessen:

I utgangspunktet er det lille barnet ”ennå-ikke-subjekt” og befinner seg i en kroppslig, ikke-språklig sfære (i det semiotiske). Subjektdannelsen dreier seg om a) atskillelse fra morskroppen slik at subjektet oppfatter seg selv som avgrenset og hel, og b) identifikasjon med den andre i møte med objektet – først gjennom blikket, dernest gjennom talen (språket). Atskillelsen fører til en språkliggjøring, og språket har en *symbolsk funksjon* fordi det skal bygge bro over atskillelsen. Gjennom språket søker subjektet så å si å ”reparere” den tapte enheten med morskroppen – begjæret i språket er et begjær etter å gjenopprette en (tapt) helhet, en mening. (Granaas 2007: 5)

---

<sup>22</sup> Kristeva bruker begrepene melankoli og depresjon langt på vei om hverandre, og det vil jeg også gjøre her.

<sup>23</sup> Foruten primært teksten *Svart Sol*, baserer jeg framstillingen på Mois (1994), Bales (1999) og Granaas' (2007) formidling av Kristevas tanker.

Subjektet er altså konstituert ved å anerkjenne kroppens væremåte som atskilt. Hvis subjektdannelsen har skjedd på en tilfredsstillende måte, vil personen ha opplevelsen av at han eller hun gjennom språket, i det store og hele evner å formidle sine tanker og følelser til andre. Alle bærer vi imidlertid spor etter atskillelsen i oss, og en sorg over mangelen den har etterlatt (jf. Ibid:8). Men hos noen vil tap (i en eller annen form) i kombinasjon med en prenarsissistisk sårbarhet føre til at denne sorgen kan bli helt overveldende og altomfattende (jf. Ibid:8). Da kan vi snakke om en melankolsk eller depressiv tilstand.

Et av Kristevas poenger er at den melankolske faller psykisk tilbake til et stadium som minner om den preødipale fasen. Denne tilstanden fremmes av at melankolikeren ikke har fått sørget over tapet av noe som representerer den oseaniske, imaginære ”morssubstansen”. Denne blokkeringen drar veksler på noe som har skjedd allerede i barnets første levemåneder, og tristheten er det ”språket” som den ubearbeidede sorgen uttrykker seg i:

Tristheten er her snarere det mest arkaiske uttrykk for en narsissistisk, ikke-symboliserbar, ujevnelig skade, som har skjedd så tidlig at det ikke kan refereres tilbake til noen ytre agent (subjekt eller objekt). For denne typen narsissistisk depresjon er tristheten egentlig det eneste objektet: den er, mer presist, en objektserstatning som den deprimerte knytter seg til, blir fortrolig med og holder av, i mangel av noe annet. (Kristeva 1994: 28)

Tristheten har med andre ord en funksjon. Den hjelper subjektet til å få en følelse av å henge sammen, noe den deprimerte er avskåret ifra i og med at hun mistror språket (Ibid: 33-34). Den manglende tilliten til språket kommer av at for melankolikeren har språket og affektene skilt lag, slik at han eller hun ikke opplever å kunne formidle seg selv til andre (jf. Ibid: 30 og Moi 1994: 15). Det fører til tilbaketrekning, passivitet og en sterk følelse av ensomhet.

Hva er det så som gjør at sorgen ikke har blitt bearbeidet? Kristeva skriver at årsaken til at melankolikeren ikke får bearbeidet sorgen over atskillelsen, og dermed er fanget av tristheten, har å gjøre med en faderlig svikt. Muligheten til å knytte seg til et farsobjekt, har av en eller annen grunn vært blokkert. Det får negative konsekvenser, fordi det bare er gjennom idealisering av og identifikasjon med faren at barnet sakte men sikkert kan bearbeide tapet av mor(skroppen) og akseptere språket som en meningsfull representasjon av henne:

”Den primære identifikasjonen” med ”den personlige forhistoriens far” ville kunne være det middelet, det bindeleddet som gjør den depressive i stand til å sørge over sin Ting. Den primære identifikasjonen

realiserer kompensasjonen for Tingen samtidig med at subjektet plasseres i en annen dimensjon, nemlig den imaginære tilknytningens bånd, som nettopp går i stykker hos den depressive. (Kristeva 1994: 29)

Mangelen på tilknytning innebærer at meningen med livet går i oppløsning. Den deprimerte befinner seg i en grensetilstand, hvor han eller hun dras mot døden, noe som i ytterste konsekvens kan føre til selvmord. Kristeva forstår det slik at selvmordet for den melankolske representerer et forsøk på å vinne tilbake det tapte. Selvmordet er for melankolikeren ”en gjenforening med tristheten og, hinsides denne, med kjærligheten som aldri nås, alltid et annet sted, som løftene om intet og døden” (Ibid: 28-29). I selvmordet avviser den deprimerte språket, seksualiteten og atskiltheten, og søker å igjen forene seg med det ”u-bestemte, u-adskilte, u-gripbare” (Ibid: 44).

I tråd med det som her er sagt, og med Kristevas forståelse, er det i båndene til andre at meningen finnes (Ibid: 37). Hos den melankolske er disse båndene skjøre og truede, og derfor er livet selv i fare. I *Dødsvariasjonar* presenteres vi for en liten familie hvor nettopp avstand og brudd preger forholdene. Melankolien synes å være stemningsmodusen som preger alle personene, både Kvinna, Mannen og Dottera. Særlig er Dotteras historie betegnende i så måte. Skuespillet lar oss rekonstruere et livsløp fra hun er en kul på morens mave til hun som voksen tar livet sitt ved å drukne seg i sjøen. At hennes død i vannet så tydelig peker tilbake til utgangspunktet i fostervannet, inviterer sammen med andre elementet i teksten, til å forstå selvmordet hennes som en gjenforening med ”morssubstansen”, jf. Kristevas forståelse. Vi skal komme tilbake til Dottera, Vennen og selvmordet senere i analysen. Men først skal vi undersøke nærmere hvordan melankolien kommer til uttrykk hos foreldrene i skuespillet, både hos Det unge- og Det eldre paret. Vi skal se på hvordan språket, tidsopplevelsen og relasjonene vitner om en gjennomgående opplevelse av tap, sorg og smerte.

### **2.2.2 ”Å leve på grensen” – den melankolske posisjonen**

#### *Det eldre paret – kroppen og språket vitner om tapet*

Vi presenteres innledningsvis for en situasjon der et fraskilt eldre par møtes igjen etter at deres felles datter har begått selvmord. Det er med andre ord et stort tap og en krise som nå har ført dem sammen. Som vi var inne på ovenfor, kan nettopp et konkret tap, og særlig tapet av en nær person, utløse en regresjon til en tidligere tilstand og framkalle melankoli. Vi skal se på tekstlige innholdselementer som peker i retning av det melankolske som livsmodus, og

ikke minst hvordan tidskonsepsjonen Det eldre paret er fanget i, vitner om en altomfattende melankoli.

At eksistensen for dem er tom og tappet for liv, uttrykkes virkningsfylt gjennom måten Det eldre paret referer til hverandres kropper på. For begge to synes den andres kropp å framtre som livløs og stivnet. Slik persiperer Den eldre mannen Den eldre kvinns ansikt: ”Eg veit ikkje kva det er/ med andletet ditt/ *Kort pause/* Eg klarer ikkje å sjå det/ *Kort pause/* Du er ikkje lenger/ i andletet ditt/ Auga dine/ er ikkje lenger dine auge/ dei er/ *bryt seg av*”. (Fosse 2002: 46) Ved at Den eldre kvinna omtaler Dotteras døde ansikt på lignende vis, skapes det en parallell mellom Dotteras og Den eldre kvinns ansikt. Det understreker at Kvinns ansikt for Mannen er dødt og livløst, liksom det ansiktet Kvinna har sett av Dottera: ”Og håret hennar/ Og andletet/ Andletet hennar/ Ho var der ikkje lenger/ Ho var ikkje lenger i andletet sitt”. (Ibid: 24) Fellestrekket for de to ansiktene er fraværet; sjelen, ånden eller personen er borte. Ordene gir uttrykk for en splittelse mellom ”ho”/”du” og ”andletet hennar”/”andletet ditt”. I Mannens beskrivelse av Kvinna framtrer hun som sjelløs kropp med ubebodde øyne. Men Kvinna skildrer og oppfatter også Mannen på lignende vis. Flere ganger uttrykker hun fortvilelse over hans ubevegelighet og stivhet, som når hun sier: ”Ikkje stå slik/ du står jo heilt roleg/ urørleg/ nesten/ du må ikkje stå slik”. (Ibid: 60) Mens Mannen skildrer Kvinna som et tomt skall, framtrer han for henne som en stiv statue. Stivheten og ubevegeligheten understrekes også av det at de er på scenen gjennom hele stykket, og ikke beveger seg ut og inn som de andre personene. Poenget for meg er at beskrivelsene av Det eldre parets kropper peker imot en melankolsk tilstand av stivnet liv. I tråd med Kristevas beskrivelse, er melankolien altomfattende, i den forstand at den viser seg i kroppen, i språket og gjenspeiles i hele personens liv og væremåte (Kristeva 1994: 35). Det eldre parets kropper vitner i likhet med deres måte å snakke på, om tapet de har lidd.

Det eldre parets språk vitner om fortvilelsen og rådløsheten de er kastet ut i. Det uttrykkes virkningsfylt i deres få og enkle ord og avbrutte setninger: ”Vi må gjere noko”// ”Vi kan ikkje gjere noko”// ”Kvifor gjorde ho det”// ”Eg forstår det ikkje”// ”Ho kan ikkje vere død”// ”Ho er død”// ”Og at ho kunne gjere det”. (Fosse 2002: 9-10) Paret er fanget i en repetisjonstvang, som kommer til uttrykk når de gjentar hverandres replikker i et vekslende spill. Denne repetisjonstvangen kan nettopp forstås, som et uttrykk for det sjokket og den sorgen datterens død har etterlatt dem i. Repetisjon av det samme er et tegn på at det har skjedd noe

katastrofalt, noe man ikke kan akseptere. Kristeva påpeker at den deprimertes diskurs er repetitiv og monoton, og at den ikke klarer å skape sammenheng:

Fordi det er umulig å sammenføre setningen, avbrytes den, den tømmes eller stanses. Selv syntagmene er ute av stand til å formulere seg. En repetitiv rytme, en monoton melodi, dominerer de brutte logiske sekvensene og omformer dem til gjentatte, besettende litanier. (Kristeva 1994: 47)

Kristevas tekst kan sies å inneholde en god beskrivelse av Det eldre parets dialoger, som i lange sekvenser framstår som en slags felles monolog, eller et felles litani.

### Den melankolske temporaliteten

Under overskriften ”En svunnen tid som ikke forsvinner”, skriver Kristeva i *Svart Sol* om forholdet til tid og erindring som den melankolske lever i:

Den tiden vi lever i er en diskursens tid, og den fremmede, retarderte eller spredte talen til den melankolske gjør at han lever i en desentralisert temporalitet. Denne temporaliteten forflytter ikke, den er ikke styrt av begreper som før og etter, eller dirigert fra en fortid mot et mål. Massiv, tyngende og utvilsomt traumatisk fordi det er fylt av for mye smerte eller for mye glede, er det *øyeblikket* som stenger for temporalitetens horisont, eller snarere fjerner all horisont og alt perspektiv. Bundet til det forgangne, tilbaketrukket i en paradisi- eller helvetesopplevelse, er den melankolske en forunderlig erindring: han ser ut til å si at ”alt er over, men jeg er trofast mot dette forgangne. Jeg er naglet til det, og det finnes ingen mulig endring, ingen framtid...”. (Kristeva 1994: 69)

Utdraget gir en god beskrivelse av hva som er Det eldre parets situasjon i skuespillet. Deres samtale bringer dem ikke videre, og fører ikke til erkjennelse, innsikt eller forsoning. Når stykket slutter befinner paret seg på samme psykologiske sted og i det samme motsetningsforhold, som når stykket begynte. Tiden har stivnet, og beveger seg ikke framover mot noe mål eller endring. Jeg tror det er mulig å lese tidsopplevelsen Det eldre paret formidler som et uttrykk for deres psykiske tilstand. Paret er fanget i en sorg som fratrar dem all form for overblikk og retning.

Det andre Kristeva peker på i sitatet ovenfor er bundetheten til det forgangne den melankolske lider under. *Dødsvariasjonar* inviterer oss til å lese de representasjonene vi får av Den unge kvinne, Den unge mannen og Dottera nettopp som Det eldre parets erindring. I overgangen til første fortidssekvens er dette tydelig markert når Den eldre kvinne ser mot Den unge gravide kvinne og sier til Den eldre mannen:

Alt er så lenge sidan/ Eg hugsar meg sjølv/ då eg gjekk med henne/ *Kort pause*/ Men det kjennest ut/ ja nesten som om/ *kort pause*/ det aldri har skjedd [...] Og eg vil ikkje meir/ *kort pause*/ for alt er ei forsvinning/ *Kort pause*/ Eg har ikkje lenger nokon grunn”. (Fosse 2002: 12)

Det eldre paret er, for å låne ordene fra Kristeva, trofaste mot det forgangne, til tross for at alt er over. Erindringen de er fanget i vitner i større grad om en helvetesopplevelse enn en paradisosplevelse (jf. sitatet forrige side). Erindringsbildene vi presenteres for i Det unge parets og Dotteras gestaltning, er gjennomgående hendelser som peker mot brudd og overganger (kanskje til og med traumer).

Så langt har vi sett at både kropp, språk og tidskonsepsjon peker imot, og kan sies å vitne om tapet. I lys av at datteren nettopp har tatt livet av seg, kan vi forstå depresjonen som et resultat av denne rystelsen. Det fortidssekvensene imidlertid gjør tydelig for oss er at tapet av datteren fører seg inn i en rekke av tap for Kvinna og Mannen. Det dreier seg om tap av uskyld, tap av kjærlighet og fellesskap, og tap av liv og helse (alderdom). Alle disse tapene må ses i forbindelse med menneskekroppen. Vi skal se nærmere på dette i fortsettelsen.

#### *Det unge paret – symbiosen som løsning*

Passivitet, tilbaketrukkethet og isolasjon er stikkord for Det unge paret. Første gang vi møter dem er de nyinnflyttet i en kald og råttne kjellerleilighet. De har trukket seg tilbake fra verden, ingen av dem har arbeid, og selv om de har mottatt noe pengestøtte fra Den unge mannens foreldre, virker det ikke som de er en del av noe større fellesskap enn den tosomheten de har etablert sammen. Avstand og brudd med foreldregenerasjonen og avsondering fra et større fellesskap er for øvrig noe vi kjenner igjen fra andre par i Fosses skuespill.<sup>24</sup> Likeså forsøket på å etablere et beskyttende hjem, og uroen og rastløsheten som stadig truer med å undergrave dette prosjektet. Kjellerleiligheten er bare det siste av mange steder Det unge paret har bodd: ”Vi har jo budd/ ja kor mange plassar/ har vi budd/ Det er ikkje få/ i alle fall”, sier Den unge mannen. (Fosse 2002: 13) I *Dødsvariasjonar* er prosjektets skjøre status understreket av det utrivelige ved leiligheten de har funnet (”berre ein kjellar”, ”rått og kaldt”, Ibid: 13 og 14), og ved trusselen husverten utgjør som en mulig inntrenger, og kanskje rival.

---

<sup>24</sup> Vi møter dette motivet i *Namnet* (1994), *Barnet* (1995) og *Natta syng sine songar* (1997).

Men hva er Det unge parets prosjekt, hva søker de og hva håper de på? Den unge mannen forsøker å formulere det på følgende måte i ordene til Den unge kvinna: ”No/ etter at eg treffe deg/ kan eg kvile/ kan eg sove/ No/ ja/ ja alt er betre no/ så ikkje vere redd for noko/ du/ ikkje vere redd”. (Ibid: 27) Vi kan merke oss at hos Fosse er det å finne hvile alltid knyttet til et annet menneske. Å ”kvile” er et kroppsorientert ord, som peker imot en horisontal kroppsstilling. Det å legge seg ned for å hvile, betyr gjerne å trekke seg tilbake, inn i seg selv, og det er preget av passivitet og avkobling. Den positive vektleggingen av hvile kan leses som en regresjonslengsel, det vil si en lengsel etter å være det lille barnet som hviler helt og fullt, slik fosteret hviler i morens kropp, omsluttet av henne. Mannens utsagn vitner om et forsøk på å reetablere noe av den tapte enheten med moren i og gjennom et symbiotisk forhold til en kvinne. Kanskje forklarer det også at han er den som senere forlater Kvinna, fordi prosjektet nødvendigvis er dømt til å ende i skuffelse? Han kan bare fastholde troen på det ved å finne stadig nye kvinner som han for en stund kan finne hvile hos.

### Angsten for det erotiske objekt

Det er betegnende at seksualiteten og vitaliteten er så undertematisert i forholdet mellom Den unge kvinna og Den unge mannen. Men graviditeten er et bevis for at de har hatt samleie, og når de i samtalen kommer inn på barnet de venter, merker vi misstemning hos paret. Barnet er ikke planlagt, og Den unge mannen mener de egentlig er altfor unge til å få barn. Den unge kvinna på sin side, anklager Den unge mannen for å ha gjort henne gravid, og lar ”bestemor” få stå som representant for den rådende moralen, som det unge paret kanskje har forbrutt seg imot:

DEN UNGE MANNEN/ Vi er jo altfor unge/ ja til å få barn/ DEN UNGE KVINNA/Altfor unge/ Kort pause/ Men når vi er så dumme/ og ikkje passar oss/ så/ ser litt trøystande mot han/ Ja/ Liksom anklagandel Ja når du ikkje veit å passe deg/ så/ Kort pause/ Eg er sikker på at bestemor mi/ hadde hatt eit eller anna klokt å seie til det/ Det var noko ho sa/ noko om å passe seg/ eit uttrykk/ DEN UNGE MANNEN/ Men du kjem ikkje på det/ DEN UNGE KVINNA/ Nei det er borte/ DEN UNGE MANNEN/ Noko om at eit eller anna straffar seg/ DEN UNGE KVINNA/ Kanskje/ ja sikkert noko der. (Fosse 2002: 16-17)

Kanskje har Det unge paret levd sammen og blitt gravide uten å være gifte? Vi får i hvert fall ikke vite om et bryllup. Det kan forstås som et brudd med de gitte samfunnsmessige normene, fordi Det unge parets ungdomstid sannsynligvis ligger tretti til førti år tilbake i tid, altså rundt 1960. Dette understøttes av at Det unge paret ikke har telefon (Ibid: 34). Bruddet

med de normgivende rammene for seksualitet og reproduksjon synes imidlertid ikke være den primære kilden til skyldfølelse. Heller synes det som om skyldfølelsen peker imot en dypereliggende angst for seksualdriften i seg selv, og dens rolle i skapelsen av nytt liv. Dottera er beviset på at de har gjennomført et samleie. En kan spørre seg om det er slik at Dottera må dø, fordi hun er et konkret resultat av den skyldbetyngede seksualiteten? Må barnet forsvinne fordi foreldrene ikke klarer å akseptere det som har skjedd?

Hvorfor er seksualiteten så problematisk? I likhet med språket er seksuelt samliv et uttrykk for et forsøk på å bygge bro over splittelsen som subjektet er konstituert av (jf. Granaas 2007: 6). Dersom subjektet har en noenlunde opplevelse av å være hel og ha feste i verden, vil språket og seksualiteten oppleves som brobyggere, som bekrefter subjektets tilhørighet i et fellesskap av mennesker. Men når subjektet sitter fast i en ”umulig sorg” over atskillelsen (fra moren), slik melankolikeren gjør, fungerer ikke språket og seksualiteten som hjelpemidler, de bare vitner om at en er atskilt, stengt ute fra den opprinnelige fylde med moren. Og aldri er den kroppslige atskiltheten så nærværende som i seksualakten. Kanskje kan vi forstå Det unge parets angstfylte og vanskelige forhold til seksualiteten i forlengelse av det Kristeva skriver om at den melankolske kjenner seg truet av Eros:

Den depressive forsvarer seg ikke mot døden, men mot angsten som det erotiske objekt provoserer fram. Den depressive tåler ikke Eros, men foretrekker Tingen inntil grensen for den negative narsissisme, som leder i Thanatos armer. Bedrøvelsen er et forsvar mot Eos, men ikke mot Thanatos, fordi han er betingelsesløst knyttet til Tingen. Den melankolske er Thanatos' budbringer, vitne og sammensvorne overfor signifikantens skrøpeligheit og livets uvissheit. (Kristeva 1994: 34)

Den melankolske er altså tiltrukket av Thanatos (døden), men er redd Eros. I *Dødsvariasjonar* er det Dottera, ikke foreldrene, som tiltrekkes av døden, representert som Vennen. Likevel har også Den eldre kvinna dragningen mot døden i seg. Det er ikke urimelig å lese det at Vennen tar kontakt med henne, før han tar kontakt med Dottera, som et tegn på hennes dødslengsel: ”Den unge kvinna kjem inn, no er magen borte, ho er ein del eldre, ho står og ser seg rundt, og Vennen ser mot henne / VENNEN/ Kjekt/ å sjå deg/ Den unge kvinna ser seg rundt”. (Fosse 2002: 38) Men Den unge kvinna makter å avvise Vennen som ”banker på” hos henne, noe som tyder på at hun tross alt ikke befinner seg like langt inne i depresjonen som Dottera. Også det at den Den eldre kvinna kommer med gjentatte advarsler til Dottera når hun går inn i et ”forhold” til Vennen, peker mot at hun kjenner denne dragningen i seg selv, og derfor kan gjenkjenne den hos datteren sin.



### ”Jenta i sofaen” – Dotteras melankoli

Dottera beskrives av Det eldre paret som et uvanlig snilt og medgjørlig barn:

Ho var ei så god jente/ fin [...] Og ho var så snill// Alltid/ Ho var så kravlaus/ bad aldri om noko/ og var glad for det ho fekk/ *Kort pause*/ Og så likte ho mat/ så godt/ Ja då ho var lita/ Alt ho fekk/ likte ho/ åt og lo/ og åt igjen/ Og då ho blei eldre sat ho der/ med føtene trekte opp i stolen/ sat der og las/ *Kort pause*/ Time etter time/ sat ho der og las [...] Ho likte ikkje så godt å leike/ med dei andre ungene// Ho blei fort redd/ Når dei bråka og herja/ ville ho berre gå heim igjen. (Fosse 2002: 37-39)

Kommentaren om at Dottera likte så godt mat da hun var liten, kan fortolkes slik at hun senere i livet ikke likte mat. Jeg mener at det innebærer en antydning om at Dottera har utviklet en spiseforstyrrelse. Spisevegring er nettopp en av flere ”symptomer” som Kristeva (og før henne Freud) peker på som vanlige uttrykk for en depressiv tilstand. Ved siden av at Dottera gjennomgående både skildres og representeres som tilbaketrukket, isolert og passiv, på grensen til det selvutslettende (som i scenen hvor faren skal flytte, og hun vil hjelpe ham med å pakke), vitner spiseforstyrrelsen om en depresjon. Hun lider også av skolevegring, noe som kommer fram av morens bekymring: ”Eg vil deg ikkje noko vondt/ Eg vil deg berre godt/ *Kort pause*/ Du må ha ei framtid/ du òg/ og då/ ja du må gå på skolen/ du som dei andre”. (Fosse 2002: 40) Nettopp ordet framtid, eller her avvisningen av det å ha en framtid, er viktig. Liksom vi allerede har sett det i tilfellet Det eldre paret, viser Dottera seg også å leve i en ”desentralisert tid”. Øyeblikkets smerte tar all plass, og noe annet finnes ikke. Dottera formidler dette til Vennen slik: ”Etter alle mine år/ *Kort pause*/ Nei kva meiner eg med det/ Alle mine år/ *kort pause*/ ja kanskje at det må ha vart lenge”. (Fosse 2002: 74)

### Fars-pilaren

I presentasjonen av Kristevas teori har jeg forsøkt å legge vekt på betydningen en prenasissistisk sårbarhet har for utviklingen av melankoli. Hun påpeker også fars-pilarens nødvendighet for at sorgen over atskillelsen fra det som representerer morskroppen, skal bli løst opp gjennom bearbeidelse. For at barnet eller jeget skal gi opp identifikasjonen med det tapte objekt, må et annet objekt settes i stedet. Dette objektet er fars-pilaren:

[...] det som gjør en slik triumf over tristheten mulig, er jeg’ets evne til ikke lenger å identifisere seg med det tapte objektet, men med en tredje instans, far, form, skjema. [...] Denne identifikasjonen som

man kan kalle fallisk eller symbolsk, garanterer subjektets inntreden i tegnenes og de skapendes prosessenes univers. (Kristeva: 1994: 37)

Det er dette båndet som danner grunnlaget for og sikrer ”en mulighet for å oppnå en levende mening i båndene til andre mennesker” (Ibid: 37). I *Dødsvariasjonar* ser vi hvordan båndene mellom personene i stor grad har brutt sammen. At kontakten mellom mor og datter har vært minimal, forteller følgende utsagn fra Den eldre kvinna: ”og så flytta ho/ Og eg såg henne nesten aldri”. (Fosse 2002: 45)

Her er det imidlertid tomrommet etter faren som interesserer oss. Faren er fraværende fordi han er på reise (jf. Ibid: 58), og fordi han skiller seg fra Den unge kvinna og reiser fra kone og barn. Dottera blir boende sammen med moren. Poenget mitt her er ikke å lese Dotteras depresjon og selvmord som et resultat av foreldrenes skilsmisse eller farens fysiske fravær. Heller spør jeg meg om ikke farens flyktige tilstedeværelse kan leses som et bilde på at Dotteras primære identifikasjon med faren er skjør. Dette kan underbygges ved å trekke paralleller til to andre skuespill av Jon Fosse, *Besøk* fra 1999 og *Jenta i sofaen* fra 2001. Begge stykkene er altså tidsmessig skrevet tett opp til *Dødsvariasjonar*. I disse to skuespillene møter vi også unge jenter som holder seg alene på rommet sitt, går turer for seg selv, og mangler venner. Det interessante her er at også i disse to stykkene er fedrene representert gjennom fravær. Tydeligst er det i *Besøk*, hvor faren til jenta (Siv) aldri er representert på scenen, men bare omtales. I *Jenta i sofaen* er faren gjennom store deler av jentas barndom borte på sjøen. Jenta venter og venter på at faren skal komme hjem. Når han til slutt kommer, oppdager han bare at jentas mor har innledet et forhold til hans egen bror.

Alle de tre tekstene ser ut til å etablere en sammenheng mellom tapet, fraværet av fedrene og tilstanden av depresjon og tilbaketrekning som døtrene som unge og voksne befinner seg i. I tillegg er det et fellestrekk at alle tre jentene har eller har hatt en følelsesmessig nær tilknytning til fedrene. Det er vanskelig å vite hvordan denne forbindelsen skal fortolkes, fordi tekstene skjuler hva traumet egentlig består i, og om det i det hele tatt har skjedd noe traumatisk. Men en mulighet er å lese tomrommet fedrene utgjør, samtidig som de åpenbart har vært betydningsfulle i døtrenes liv, som et tegn på en faderlig svikt i jentenes utvikling. Mulighet for identifikasjon og idealisering av ”en tredje instans, far form, skjema” (jf. sitatet ovenfor) har av en eller annen grunn vært mangelfull. Dermed har ikke jentene fått bearbeidet

sorgen over det arkaiske før-objektet, og er fanget i tristheten. Det medfører at de vender seg bort fra andre, fra objektene og fra språket (jf. Bale 1997: 204).

### 2.2.3 Selvmordet som ”oseanisk” gjenforening

Så langt har vi sett på hvordan melankoli og depresjon gjør seg gjeldende hos Det eldre paret, Det unge paret og Dottera, og hvordan det hos Dottera kan se ut til å være knyttet sammen med en faderlig svikt. Det vi ikke har berørt så langt er Vennens funksjon i skuespillet. Relasjonen mellom ham og Dottera kulminerer i selvmordet. Jeg vil også stille spørsmålet: Hvordan skal vi forstå at forfatteren har valgt å la Dottera, etter sin død, si at hun angret på å ha tatt livet sitt?

#### *Døden som venn og elsker*

Vennen er en mystisk og udefinerbar skikkelse i skuespillet. Han befinner seg i utkanten av de øvrige personene, og utgjør et fremmedelement i teksten. Hans uklare virkelighetsforankring kommer særlig fram gjennom at han ikke er underlagt noen form for temporalitet, slik de øvrige personene er. Mens det understrekes hvordan Kvinna, Mannen og Dottera eldes i løpet av skuespillet, forblir Vennen den samme. Mer enn å være forankret i realitetene, er Vennen forankret i andre tekster og en tradisjon (jf. også Rottejomfruen i *Lille Eyolf*, selv om hun i større grad enn Vennen også fungerer som en realistisk figur). Det finnes en lang litterær- og kulturhistorisk tradisjon for å framstille døden som hjelper, venn og elsker. Fra gresk mytologi kjenner vi ynglingen Thanatos (døden), som er bror til søvnen og sønn av natten. Død, søvn og natt henger også sammen i *Dødsvariasjonar*. Dotteras selvmord skjer i mørket, om kvelden eller natten, hun søker hvile og søvn ved å forene seg med døden. I tråd med den romantiske tradisjonen, er det ikke uvanlig å framstille døden som en elsker og forfører. En populær versjon av dette motivet er ”Piken og døden”, som *Dødsvariasjonar* på sitt vis repeterer og spiller på.<sup>25</sup> Det er elementer i teksten som peker i retning av å lese Vennen som en forfører. Han driver en form for oppsøkende virksomhet. Han tar to ganger kontakt med kvinner som befinner seg i vanskelige livssituasjoner med ordene ”Kjekt å sjå deg” (Fosse 2002: 38 og 41). Men det forføreriske er bare en side av ham, og kanskje ikke den dominerende. Etter hvert som Dottera knytter seg mer og mer til ham, advarer han henne faktisk en rekke ganger mot

---

<sup>25</sup> En berømt framstilling av dette motivet er den tyske dikteren Matthias Claudius’ dikt *Der Tod uns das Mädchen* (1824), som Schubert har satt musikk til.

seg selv, for eksempel slik: ”Men du må ikkje vere saman med meg/ Det er ikkje bra for deg”. (Ibid: 73)

Vennen har en form for skyggeeksistens i skuespillet. De øvrige karakterene forholder seg til ham både som synlig og usynlig. I de fleste sekvensene eksisterer han ikke for dem, men i noen sammenhenger reagerer de på ham. For Dottera er han imidlertid mer og mer en realitet. Alt dette gjør Vennen til en paradoksal karakter i skuespillet, noe som skyldes hans tilstedeværelse som kropp. For mens Vennen er kropp gjennom skuespilleren på scenen, representerer han samtidig det som overskrider kroppen. Dottera sin søkning mot Vennen kan forstås i lys av at han representerer det overskridende, ubegrensede og formløse. I stykkets sluttsekvenser kobles han eksplisitt til vann og himmel, elementer som nettopp representerer det ugripbare og flytende. Vi var ovenfor inne på hvordan Kristeva knytter sammen den førsymbiotiske morsvirkeligheten med døden, når hun skriver at ”Thanatos’ [...] er betingelsesløst knyttet til Tingen” (Kristeva 1994: 34). Liksom Tingen representerer Thanatos en tilstand uten grenser og uten andre. Forholdet Dottera har til Vennen minner mye om hvordan Kristeva beskriver den deprimertes forhold til Thanatos, til døden (jf. sitatet s. 46 ovenfor).

### Dotteras selvmord – ”oseanisk” gjenforening

Selv mordet blir skildret fra to perspektiv, et ytre og et indre. Vi får Den eldre kvinns beretning om hva som konkret skjedde: Dottera har gått alene langs kaiene i kveldsmørke og til slutt kastet seg i sjøen. Neste morgen blir hun funnet flytende i vannet, druknet. I kontrast til, og i samspill med morens fortelling får vi Dotteras egen versjon. I hennes beretning blir selvmordet til en forening med noe godt, et kjærlighetsmøte. Selv om Kvinns hendelsesorienterte beretning skiller seg fra Dotteras opplevelsesorienterte versjon, knyttes de to sammen ved at de gjentar mange av de samme elementene, som ”regnet”, ”mørkret” og ”natten”:

DEN ELDRE KVINNA/ Ho gjekk langs kaiane/ i regnet og vinden/ i mørkret/ i det svarte mørkret [...]  
Ho gjekk der langs kaiane/ i mørkret/ åleine/ i natta [...] Om natta gjekk ho der/ langs kaiane/ i mørkret/  
i vinden/ ho gjekk der åleine/ i regnet [...] Og bølghene/ slo og slo mot kaiane. (Fosse 2002: 103-104 og 107)

DOTTERA/ Og han kjem gåande imot meg/ med regn i håret sitt/ ein kveld/ kjem han gåande imot meg/  
kort pause/ i sitt så eige lys/ kjem han gåande/ korp pause/ i den musikk/ som er hans eigen/ kjem han

gåande/ Og regnet i håret hans/ skal alltid vere der/ Håret hans i regnet/ ein kveld/ nett der/ nett då. (Ibid: 102)

Kvinnas fortelling har den utenforståendes distanse, jamfør at hun forteller det i preteritum. Dotteras skildring er en ”her-og nå” opplevelse i presens. I monologform gir hun (riktignok rettet mot Vennen) en metaforisk framstilling av sitt eget selvmord som et kjærlighetsmøte, samtidig som vi får se det utspille seg på scenen. Hun gjentar og gjentar hvordan Vennen kommer gående imot henne: ”imot meg og imot meg” (Ibid: 92), på en måte som minner om Kvinnas skildring av bølgenes som slår og slår, noe som eksplisitt knytter Vennen metaforisk til vannet. Bølgenes bevegelse fram og tilbake iscenesettes i måten Dottera og Vennen beveger seg mot og fra hverandre på scenen på (jf. at den første omfavnelsen bygger opp til den andre), fram til den endelige og siste foreningen.

I skildringen av Vennen er det håret og hendene Dottera fokuserer på. Håret knytter dem sammen, fordi Dotteras lange, svarte, fine hår flere steder nevnes som et kjennetegn ved henne. Men enda mer framtrædende er kanskje vektleggingen av hendene. I dialogen mellom Det eldre paret har vi sett at det dveles ved ansiktet, her er det hendene som fokuseres. Ansikt og hender har det til felles at de er de mest nakne og avslørende deler av kroppen, og vi dekker dem vanligvis ikke til. De er midler vi har til å kommunisere med, og de er våre sosiale emblem. I Dotteras skildring er hendenes berøring viktig, og representerer noe godt: ”Og handa di som stryk gjennom håret mitt [...] Eg kjenner handa di i håret mitt”. (Ibid: 109)

Vi så ovenfor at det i teksten skjer en kobling mellom Vennen og bølgenes bevegelse, altså vannet. Denne koblingen bygges videre opp i og med at vannet, som legger seg over og rundt henne i det hun forsvinner i sjøen, blir ett med hånden som på uhyggelig vis trekker henne under. Vannet og Vennen, nå ett og det samme, kjærtegnr henne:

Og eg går ut på kanten/ og blir ståande der/ og sjå utover sjøen/ heilt til handa di/ legg seg ned over meg/ og tar meg i håret/ umerkeleg/ som ei mørk natt/ Og handa di stryk gjennom håret mitt [...] Og aldri har handa di stroke gjennom håret mitt/ og likevel gjer den det/ så ofte/ Eg kjenner handa di i håret mitt/ Og eg står der på kanten/ Eg ser handa di/ Eg ser handa di/ Eg ser at den mørke himmelen/ og regnet/ er handa di/ *Pause*/ Eg vil halde handa di. (Ibid: 109)

Det siste utsagnet sitert ovenfor, ”Eg vil halde handa di”, leder over til iscenesettelsen av selvmordet som en omfavnelse på scenen. Setningen forstår vi som Dotteras endelige

beslutning, hvor hun bestemmer seg for å ta skrittet ”over kanten” (jf. replikken ”eg går ut på kanten”, Ibid: 109):

*Vennen rekker handa ut mot henne, og ho står der, ganske langt ifrå han, og han ser på handa si, så ser han mot henne og dei går imot kvarandre og dei rekker hendene mot kvarandre og blir ståande og halde kvarandre i hendene, dei flettar fingrane saman og løyser dei frå kvarandre igjen, fortel kvarandre sine historier med fingrane og etter ei stund tar dei rundt kvarandre og blir ståande og halde rundt kvarandre og dei held kvarandre roleg inntil kvarandre, slepper kvarandre. Dei omfamnar kvarandre, kysser kvarandre. Lang pause. (Ibid:110)*

I denne metaforiske framstillingen av Dotteras selvmord merker vi oss hvordan ordet ”kvarandre” gjentas og gjentas nærmest som en besvergelse. Det er et godt eksempel på hvordan sideteksten spiller sammen med dialogen, og gjør mer enn å gi informasjon om hvordan personen skal bevege seg og se ut.<sup>26</sup>

I presentasjonen av *Svart Sol* var vi inne på hvordan Kristeva forstår melankolikerens selvmord som en tilbakevending til den førspråklige ”tingen”. Den deprimerte ser selvmordet ”som en gjenforening med den arkaiske ikke-integrasjonen – like dødelig som frydefull, ’oseanisk’”(Kristeva 1994: 34). Selvmordet representerer for henne et forsøk på å ”finne igjen det ikke-integrerte jeg’ets tapte paradisi, uten andre, uten grenser, en fantasi om uoppnåelig fylde” (Ibid: 34). Dottera skildrer nettopp møtet med Vennen denne kvelden som frydefull, som en kulminasjon av noe hun har savnet og lengtet etter: ”Og der inne/ i den store lysande søvnen/ i mørkret der/ i det lysande mørkret der/ finn vi/ *kort pause*/ vi finn den store lysta/ den store søvnens lyst”. (Fosse 1994: 104) Samtidig ser vi at en av betingelsene for melankoli, ambivalensen, følger henne også helt inn mot dødens terskel, når hun et øyeblikk avviser Vennen: ”VENNEN/ *til Dottera*/ Eg kan komme til deg/ Eg er hos deg/ vi skal vere saman// DOTTERA/ Eg må vere åleine”. (Ibid: 105-106) Melankoli innebærer en avvisning av de bånd som knytter jeget til andre og til objekter utenfor det selv (jf. Bale 1999: 204). I *Dødsvariasjonar* kommer dette fram ved at Dotteras intensiverte kontakt med Vennen løper parallelt med hennes stadig større avstand til foreldrene, og avvisningen av dem siste kvelden.

---

<sup>26</sup> Det viser også at Fosse, som Ibsen, utarbeider tekstene sine med tanke på at de skal kunne leses. Det skaper en særegen opplevelse av deres stykker som tekster.

I sitatet ovenfor bruker Kristeva metaforen ”oseanisk”, og peker på at melankolikeren søker bort fra det begrensede og det atskilte, mot det ubegrensede og forskjellsløse. Vannet er et godt bilde på dette, fordi vannet nettopp er ubegrenset, flytende og umulig å holde fast. Dessuten kan vann også være fostervann, og i *Dødsvariasjonar* inviteres vi til å etablere en forbindelse mellom Dottera som foster i Den unge kvinnas mage, og drukningsdøden i havnebassenget. Bølgebevegelsene på havet kan minne om tryggheten i morens mave, slik også Oftedal Andersen antyder i en kommentar til et annet stykke av Fosse, nemlig *Ein sommars dag* fra 1997. Også det handler om en mann som dras imot og forsvinner på havet, sannsynligvis i et selvmord:

Og det er nok ikkje for ingenting at mannen knytter opplevinga av balanse til å gå opp i bølgerørslene på havet. For i vatnet sine rørsler ligg det som kjent minningar om den grunnleggande opplevinga av tryggleik i mora sin mage. Og det å gå opp i bølgjene sine rørsler har såleis noko å gjera med å søka tilbake til den opphavlege tryggleiken. Denne søkinga mot det som kan danna forsvar mot verda, mot det som bryt inn i tilværet og skaper uro, finn me tematisert fleire gonger i desse skodespela. Og vatnet utgjer, saman med huset, den grunnleggande oppstillinga av medvite forsvar på eine sida, i huset, og det å gjeva seg over til krefter utanfor seg sjølv på den andre, i havet sine rørsler. (Oftedal Andersen 2004: 59)

Når Dottera til slutt velger døden i sjøen, kan vi lese det som en retrett til den tapte symbiosen med morssubstansen/tingen som Kristeva diskuterer i *Svart Sol*. Det innebærer en avvisning av atskiltheten, seksualiteten, språket og temporaliteten, det vil si: Hele den kroppslige eksistensformen.

### Negasjonen - angeren

Med Dottera og Vennen sin omfavelse og hennes død, fullføres det som skuespillet hele veien har bygget opp til. Men så gir Dottera uttrykk for at hun angrer på selvmordet:

Eg skulle ikkje ha gjort det/ Eg vil leve/ Eg vil sjå sjøen/ Eg vil sjå bølgjene på sjøen/ Eg vil gå i regnet/ i vinden/ i mørkret/ Eg vil vere hos dykk/ Eg ville ikkje gjere det [...] Eg angrar/ Eg vil tilbake/ Eg vil vere åleine igjen/ Eg skulle ikkje/ *bryt seg av*. (Fosse 2002: 111 og 112)

Hvordan skal vi forstå det at Dottera angrer? Hva er det uttrykk for, og hva gjør det med stykket som helhet? Fosse kommenterer selv slutten på skuespillet i et intervju med Therese Bjørneboe:

– Jeg tenkte at hun sa det, ikke fordi hun mente det, men for å trøste foreldrene...(stille latter): Og jeg syntes det var fint å gjøre noe med slutten, fordi – skitt au; kunstner kan jeg være resten av tida.

– Så du ”slutter” å være kunstner når du beskjefriger deg med moral?

Fosse smiler; kanskje, ja.

(Bjørneboe 2002: 47)

Jeg vil her gi en fortolkning som står i sammenheng med det jeg så langt har kommet fram til. I mine øyne angrer Dottera fordi døden nå virkelig blir en realitet for henne. Når hun erkjenner at det ikke lenger er noen vei tilbake, erfarer hun døden som noe virkelig, og reelt, og som en absolutt grense. Da framstår ikke lengre døden som så mystisk og dragende. Vi kan trekke en parallell til Alfred Allmers og hvordan han opplever at ”kammeraten” forandrer seg i det Eyolf dør: ”Så stod der gru af ham” (12: 264). Døden framstår ikke som noen løsning på begrensningens problem. Dette synliggjøres ved at Dottera fremdeles etter sin død er kropp på scenen, hun er fanget i det begrensende, selv om hun er ”død”. Og kanskje har forfatteren benyttet seg av grepet med å la Dottera angre for å unngå en romantisering av død og selvmord?

Vi har i analysen sett at også Fosse kaster lys på eksistensielle problemstillinger forbundet med kroppen, først og fremst representert ved problemstillinger knyttet til forholdet mellom seksualitet og død. Tematisk er altså *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* svært like, men Fosse lar den melankolske tilstanden beherske alle stykkets personer (bortsett fra kanskje Vennen). Som allerede antydnet kan denne tematikken fortolkes som episk, i den forstand at den vanligvis krever en forteller. Vi skal i det følgende analysere hvordan Ibsen og Fosse har valgt å bearbeide det jeg kaller for et episk stoff dramatisk, og hvordan de to skuespillene representerer to svært ulike løsninger på utfordringen som består i å finne en dramatisk form som kan gi uttrykk til en tematikk som dreier seg om ensomhet, seksualitet og død.



## KAP. 3 DEN DRAMATISKE FORMEN

Jeg har i forrige kapittel kretset inn en felles tematikk i *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar*. Vi har sett hvordan kroppen blir sentral gjennom skuespillenes fokusering på indre menneskelige tilstander, seksualitet, temporalitet og forholdet til andre. I analysen av *Lille Eyolf* har jeg vist at kroppen kan knyttes opp mot en narsissistisk tematikk, mens jeg i *Dødsvariasjonar* har analysert hvordan melankolien som tilstand spilles ut på den. I begge tilfeller dreier det seg om smerten og problemer knyttet til opplevelse av ensomhet og atskilthet. Det er et fellestrekk at psykiske problemer på det tematiske planet settes inn i et (livs)historisk perspektiv, ved at vi presenteres for lange linjer av personenes livsløp. Men måten Ibsen og Fosse har valgt å gestalte fortidsdimensjonen på er, som vi skal drøfte nærmere i det følgende, svært ulik.

Med Peter Szondis terminologi kan vi betegne stykkene som ”udramatiske”, fordi den tematikken de tar opp ikke lar seg gestalte innenfor den klassiske dramaformen. Utfordringen for både Ibsen og Fosse kan sies å bestå i det å gi form til et stoff og et innhold som egentlig er episk. For å kunne diskutere dette nærmere, trenger vi å klargjøre hva som ligger i begrepene ”dramatisk” og ”episk”. Szondi har i sin bok *Det moderne dramaets teori* en definisjon av disse begrepene, som jeg kort presenterte i innledningen. Szondi gjør her greie for det klassiske dramaets kjennetegn, og viser hvordan det moderne dramaet bryter med dette på alle vesentlige punkter, og med det sprenger den gamle formen (Szondi 1972: 64). Han viser at dette har å gjøre med at tematikken i det moderne dramaet blir episk, slik vi har sett hos Ibsen og Fosse. Jeg har valgt å flette presentasjonen av Szondi inn i drøftelsen av Ibsens formproblem. Men forståelsen av det dramatiske og episke er helt vesentlig også for analysen av formspråket i *Dødsvariasjonar*, nettopp fordi Fosse står overfor den samme utfordringen som Ibsen: Hvordan framstille scenisk en tematikk som ikke lar seg gestalte direkte?

### 3.1 *Lille Eyolf*

#### 3.1.1 Ibsens formproblem - det episke og det dramatiske

Det klassiske dramaet etableres fra renessansen av og når et høydepunkt i det franske klassiske dramaet. I tråd med Szondis historiserende og dialektiske formbegrep, springer dramaets form ut av denne periodens forståelse av den menneskelige tilværelse (”den nye tid”). Da Ibsen skrev sine skuespill, var enda det klassiske dramaets normer gjeldene for hva som ble ansett som god og mulig dramatikk. Utfordringen for Ibsen, og flere av hans

samtidige og etterfølgere, var at de problematikene og det virkelighetsbilde de ville bearbeide kunstnerisk, ikke samsvarte med den dramatiske formen de hadde fått overlevert, fordi den ikke var egnet til å uttrykke innholdet. Men først: Hva er det klassiske dramaets kjennetegn, og hvorfor bød det på problemer for Ibsen å overta dets formspråk?

### *Fra det mellommenneskelige til det indremenneskelige*

Dramaets tre forutsetninger er ”stedets, tidens og handlingens enhet”. Det er konsentrert om øyeblikket (det nærværende), det mellommenneskelige (dialogen) og det framviser et hendelsesforløp (handling) (Szondi 1972: 59). Den dramatiske formen egner seg til å framstille mennesket i handling og relasjon til andre mennesker. Dette forutsetter at dialog og (sam)handling er mulig, at menneskene kan forstå hverandre og snakke sammen, og at framtiden utgjør et åpent handlingsrom:

Den nya tidens drama uppstod under renässansen. När medeltidens värdsbild fallit samman, hade människan blivit hänvist till sig själv. Och denna människan var andligen nog djärv att bygga upp den verklighet som skulle definera och spegla henna i dramat enbart på människornas inbördes relationer. Människan trädde in i dramaet som medmänniska. Det verkningsfält som uppstår mellan människor, i deras relationer till varandra, hade blivit det väsentliga i tillvaron, frihet och binding, vilja och beslut blev de viktigaste bestämmningarna. (Szondi 1972: 12)

Ved overgangen til det nittende århundre har denne forståelsen av menneskets virkelighet mistet sin selvfølgelighet. Og kunsten er kanskje det stedet hvor dette tidligst fanges opp, gjenspeiles og blir gitt form. Noe Henrik Ibsens verker er gode eksempler på, og som gjør hans forfatterskap til et viktig vitnesbyrd om hvilke konflikter som utspant seg i den tidlige moderne utvikling. Jeg kan ikke her gå nærmere inn på de idéhistoriske og samfunnsmessige brytningene i moderniteten. Jeg nøyer meg med å konstantere at mentalitetsendringene gjenspeiles i kunstens innhold, hos Szondi definert som ”utsagn om den menneskelige tilværelse” (Ibid: 10), og at det får formmessige konsekvenser for de litterære sjangrene.

Szondi påpeker at det moderne dramaet vender seg bort fra det mellommenneskelige og mot det indremenneskelige og ikke-kommunikasjon. Det fører til at dramaets form, som nettopp er basert på kommunikasjon mellom mennesker, kommer i krise:

Den kris dramaet som litterär form hamnade i mot slutet av 1800-talet har sin grund i den förändrade tematiken. Dramaet framställer ett händelsesforløp som utspelar sig mellan några människor 'här' og

'nu'. De tre leden i definitionen av dramabegreppet – det närvarande (1), mellanmänskliga (2) händelsesförloppet (3) – ersattes av sina motsatser. Hos Ibsen dominerar det förflutna i stället för det närvarande. Men temat är inte ett händelseförlopp som ägt rum utan själva det förflutna så som det lever vidare i minnet och återverkar på personernas inre. (Szondi 1972: 59)

Vi kan si at det mellommenneskelige forflyttes inn i enkeltmennesket, og gestalter seg som intersubjektive relasjoner. Vi har i *Lille Eyolf* sett hvordan hovedpersonene tenderer imot å forstå andre mennesker som deler av seg selv, og hvordan egne fantasier og behov gjør dem blinde for andres eksistens og særegne perspektiv på tilværelsen. Vendingen innover, mot drømmer, minner, fantasier, er et uttrykk for at personene har blitt fremmede for hverandre. De deler ikke en felles virkelighet, men er i sin egen private og subjektive. Det er symptomatisk at da Alfred Allmers befinner seg i en eksistensiell krise, grunnet tvilen på eget kall og evne til å skrive ferdig boken, søker han ikke hjelp i samtale med andre mennesker. Tvert imot reiser han til fjells for å tenke over sakene helt alene, og finner til slutt svaret inne i seg selv. Dette vitner om en grunnleggende tvil på muligheten for å dele, og ta del i, andre menneskers tanker og følelser. Det klassiske dramaet ble ikke skapt for å behandle denne type tematikk. Psykologisk dybdeboring og kretsing omkring fortiden lar seg ikke gestalte i en form som er skapt for å vise mennesker i relasjon til hverandre. Det klassiske dramaet er vendt imot framtiden, hvor hvert øyeblikk må ”bära på fröet till det som skall komma” (Szondi 1972: 15). Fortiden er noe tilbakelagt i dramaet: ”nuet passeras och blir något förflutet, som inte längre är närvarande” (Ibid: 15). Slik er det ikke hos Ibsen. Der er fortiden stadig nærværende i personenes indre, og gjennom analysen synliggjøres personenes sterke bindinger til det som har vært. Særlig i Ibsens sene skuespill gjør det framtiden til et lukket land.

### Det dramatiske og det episke

Poenget hos Szondi er at den endrede tematikken gjør den klassiske dramatiske formen utdatert: ”På det sättet förnekar dramat från slutet av 1800-talet i sitt innehåll vad det alltjämt, troget traditionen, ville utsäga med sin form: ett nu i inbördes mänskliga relationer” (Ibid: 60). For å klargjøre hva som skjer med dramaets innhold fra slutten av 1800-tallet, introduserer Szondi begrepet episk som et motbegrep til dramatisk (Ibid: 11). Szondis poeng er at den tematikken Ibsen og andre dramatikere behandler i sine stykker, egentlig er episk og hører hjemme i romanen. At forhold i nåtiden framstår som resultat av begivenheter i fortiden, lar seg ikke formidle uten gjennom en forteller, et episk jeg. Det samsvarer med Manfred Pfisters

utsagn om at kontrasten mellom dramatisk og episk tilsvarer motsetningen mellom rapport og representasjon:

The third definition of the contrast between epic and dramatic is based on the speech criterion – the contrast between report and representation – that was formulated by Plato and Aristotle. Within the framework of our dramatic communication model, we described this speech criterion as the presence of a mediating communication system in narrative texts and its absence in dramatic texts. In contrast to normative theories of genre, we should like to regard this definition as a heuristic rather than a normative model. (Pfister 1988: 70)

Ibsens problem er at han arbeider med en episk tematikk, som det formspråket han hadde fått overlevert var lite egnet til å framstille. Det fører til at han må finne en løsning på det problemet som forholdet mellom innhold og form skaper. Rønning formulerer det slik:

Ibsens dramatiske utfordring bestod i hvordan han med en tematikk som dreier seg om mellommenneskelige forhold som er resultat av fortidige begivenheter, skulle formå framstille dette på en slik måte at dramaets samtidighet ble bevart [...] Fordi hans utgangspunkt var episk, måtte han vinne fram til en løsning som kombinerte romanens tematiske utfordring med dramaets oppbygning. (Rønning 2005: 82)

Her blir den analytiske teknikken en løsningen for Ibsen. Gjennom å forkle analysen til handling, kan den framstilles:

Hos Ibsen är det fråga om en inre sanning. I den vilar motiven för de beslut som träder i dagen, där gömmer sig den traumatiska effekten som överlever alla förändringar. Ibsens tematikk saknar både den tidsmässiga och den rumsliga närvaro dramaet kräver. Den bygger visserligen helt och hållet på människornas inbördes relationer, men de reflekteras bara djupt inne i människor som blivit enstöringar och främlingar för varandra. Detta betyder, att det är alldeles omöjligt att ge tematiken en direkt dramatisk gestaltning. Det är inte i första hand för att nå större koncentration den behöver den analytiska tekniken. Eftersom den egentligen är ett romanstoff, måste den analytiska tekniken till för att det skall kunna gestaltas på scenen. (Szondi 1972: 24)

Vi skal se litt på hva som generelt kjennetegner den analytiske teknikken hos Ibsen, før vi går over til å studere hvordan denne teknikken er brukt i *Lille Eyolf*.

### **3.1.2 Ibsens løsning – det analytiske drama**

Den analytiske teknikken er, som sagt, en løsning på det problemet Ibsen får, når han skal behandle et episk stoff innenfor en form som krever scenisk nærvær. Ibsen benytter seg av

dette konstruksjonsprinsippet i alle sine tolv samtidsdramaer, fra *Samfundets støtter* (1877) til *Når vi døde vågner* (1899) (jf. Szondi 1972: 20). Ibsens analytiske dramaer har tre komponenter. For det første etableres det en intrige, en aktuell dramatisk handling, som er det stykket vi får se, det gestaltes scenisk og er skuespillets nåtid. Det er det planet som sikrer dramaenes samtidighet, ved at handlingen er relativt begrenset i tid og rom. I *Lille Eyolf* går det to dager og en natt fra stykket begynner til det avsluttes. Det hele utspiller seg også innenfor et ganske begrenset område, alt foregår på familien Allmers' eiendom.

Det er fra nåtidens utkikkspunkt at fortidige hendelser og skjulte motiver betraktes og analyseres. For at det skal komme i stand, trengs det en tilstrekkelig motivasjon og det må bygges inn i intrigen. Det er den andre komponenten. Ibsen løser i flere av skuespillene dette ved å introdusere en person fra hovedpersonens fortid, som blir en katalysator for opprullingen. Siden det forgagne lever videre i personene som noe traumatisk, må det en krisesituasjon til for å mane det fram. I *Lille Eyolf* er kriseaspektet ekstra betont, ved at et barn dør innenfor den dramatiske handlingen. Den tredje, og siste, komponenten er den opprullingen av fortiden som flettes inn i det sceniske forløpet. Denne gestaltes ikke scenisk, men fortelles, gjennom karakterens bekjennelser i dialogen. Fortidsbegivenheter gjøres til objekt for undersøkelse, noe som forutsetter at personene har en avstand til sin fortid (jf. Pfister 1988: 81). Ibsen bygger dette inn ved å la det være en relativt stor tidsavstand mellom de sceniske hendelsene og de skjebnesvangre førsceniske hendelsene. I *Lille Eyolf* blir det for eksempel sagt eksplisitt at det er ti år siden Alfred og Rita giftet seg, og ut ifra blant annet den informasjonen vi får om alderen på personene, kan vi slutte oss til at det må være omtrent tjue år siden Asta og Alfred ble foreldreløse. Alt dette viser oss det episke lengdesnittets grunnlag for Ibsens dramatik (jf. også Rønning 2005: 82). Siden det er episk, kan den ikke representeres, men må rapporteres i samtalene. Det er i personenes bekjennelser at stykkets egentlige handling ligger (jf. Szondi 1972: 123). Siden hovedinteressen ligger i det førsceniske, innskrenkes det sceniske forløpet til et minimum (jf. Brandell 1993: 33). I *Lille Eyolf* skjer det svært lite etter at Eyolf har druknet i første akt. De ytre begivenhetene er innskrenket til at Asta drar med Borgheim og Alfred blir værende hos Rita (jf. Aarseth 1999: 294). Det spenningsskapende i stykket ligger således ikke i de sceniske hendelsene, men i opprullingen av fortiden.

Spenningsskapning er nettopp et stikkord for måten Ibsen lar det som lever videre i karakterenes minner tre fram for oss. Helge Rønning sammenligner måten Ibsen avdekker

fortiden på med detektivromanenes forhold mellom kronologien til det som skal oppklares og selve oppklaringsforløpet. Ifølge Rønning ”framtrer fortidshandlingen hos Ibsen, ikke som en kronologi fra et utgangspunkt fram mot et sluttunkt, men som hint som kommer fram på ukronologisk måte i løpet av dramaets nåtidshandling”(Rønning 2006: 86-87). Leseren eller tilskueren får biter på biter av informasjon, som til slutt kan settes sammen til et helt bilde. Publikum gjøres på denne måten til aktive tilskuere og inviteres til intellektuelt å involvere seg i oppklaringsprosessen. I *Lille Eyolf* er oppgjøret og konfrontasjonene i andre akt den mest intense og spennende delen av stykket. Tredje akt, hvor intrigen får en form for løsning, representerer, på konvensjonelt vis, et fall i spenningen. Vi skal nå se mer grundig og systematisk på det analytiske konstruksjonsprinsippet i *Lille Eyolf*.

### 3.1.3 Lille Eyolf som analytisk drama

#### Eablering av intrigen – dramaets samtidighet

Første akt i *Lille Eyolf* etablerer intrigen i stykket, samtidig som den gir antydninger og frampek om de elementene som er vesentlige i opprullingene i andre akt. Intrigen tar form av et sjalusidrama. Rita er martret av sjalusi på svigerinnen Asta, mannens arbeid og sønnen Eyolf. Det siste objektet for sjalusi framprovoseres hos henne innenfor første akt, fordi ektemannen har bestemt seg for heretter å vie all sin oppmerksomhet til sønnen. Dette får imidlertid en brå slutt, da sønnen drukner akkurat i det konfliktnivået mellom foreldrene er på sitt høyeste. Eyolfs død markerer et vendepunkt i skuespillet, og fungerer, som en katalysator for konfrontasjoner og (selv)oppgjør, hvor karakterenes fortid er vesentlig.

Den sceniske intrigen foregår i løpet av et forholdsvis kort tidsrom. Det er omtrent ett og et halvt døgn mellom Aastas ankomst og hennes og Borgheims avskjed med Rita og Alfred. På denne måten skaper Ibsen en tidsmessig konsentrasjon i stykket. De ulike scenene foregår på ulike steder, inne og ute på Allmers' eiendom, altså på steder så nært hverandre at det realistisk sett er mulig å forflytte seg mellom dem i løpet av de tidsintervallene som er mellom aktene. Tidsintervallene markeres tydelig i stykket, ved hjelp av informasjon i sideteksten og i replikkform. Første akt foregår om morgenen første dag, mens andre og tredje akt foregår henholdsvis om formiddagen og kvelden andre dag. Tidlig i andre scene lar forfatteren Allmers regne ut hvor lenge det er siden Eyolfs død: ”otteogtyve – niogtyve timer – ” (12: 228). Dette er i dialogen rettet mot Asta, og det motiveres av at Allmers lurte på hvor langt

Eyolf kan ha blitt dratt utover av havstrømmene. Men den egentlige mottakeren for denne informasjonen er publikumet, Asta vet jo hvor lenge det er siden Eyolf druknet. Ved å markere tidsavstanden så tydelig, kan Ibsen ivareta dramaets krav om samtidighet. Det er videre viktig at vi som lesere vet at vi befinner oss rett etter katastrofen, og at karakterene derfor er i et følelsesmessig vakuum og kaos. Ibsen har også sørget for å markere både nærheten i tid og lammelsen sorgen gir opphav til, når han lar Allmers være ”klædt som før” (12: 227). Mens informasjon om bekledning, sammen med informasjon om endringer i lokalitet, værtype, tidspunkt på døgnet og rekvisitter, kan gis i sideteksten, fordi det lar seg visualisere på scenen, gjelder dette ikke for tidssprang. Det er bevisstheten om at dramateksten skal la seg framføre, som tvinger Ibsen til å gi oss denne informasjonen i personenes replikker.

Ved hjelp av sidetekst og dialog skaper Ibsen en illusjon av at skuespillet foregår i løpet av to dager. Men selv forholdsvis små sprang i tid, som her, bryter med dramaets absolutte karakter, for slike sprang peker alltid, som Pfister skriver, imot en instans som binder det hele sammen for oss:

Each shift of locale and each jump in time actually undermines the absolute autonomy of the fiction presented because they cannot be related to an expressive subject in the internal communication system of the fiction. Instead, they are **related to a mediating communication system** through which a series of contrasting or corresponding scenes with different time-space deixis is introduced to provide a sort of explanation of and commentaries on these scenes [...] the discontinuity of time and space in drama, **implies a 'narrative function'** to which this discontinuous arrangement of scenes must be related. (Pfister 1988: 253-54, mine uthevinger)

### Episke kommunikasjonteknikker

Vi skal se litt mer konkret på hvordan Ibsen nyttiggjør seg episke teknikker i dramateksten. Pfister systematiserer episke kommunikasjonteknikker i dramaet i fire typer, hvorav punkt en og tre på hans liste er relevant i forhold til Ibsen. Det dreier seg om ”forfatteren som epiker” og ”introduksjon av episke elementer av personer innenfor handlingen”(Ibid: 71-84).<sup>27</sup> Det første punktet gjør seg gjeldene gjennom den utstrakte bruken av sidetekst hos Ibsen. Hver av de tre aktene innledes med utførlige beskrivelser av omgivelsene (møblering, natur, utsikten),

---

<sup>27</sup> De to andre episke kommunikasjonteknikkene gjør greie for er 1) Introduksjon av episke elementer av figurer utenfor handlingen, og 2) Ikke-verbale episke tendenser (Pfister 1988: 74-76 og 83-84).

tidspunkt på døgnet og værforhold. Alle de seks personenes utseende, klær, alder og øyne (det siste gjelder ikke for Rita og Borgheim) blir også beskrevet i det de trer inn på scenen. Men sideteksten har også funksjoner utover det å gi en beskrivelse av hvordan scenerommet skal se ut. Ved hjelp av sideteksten styrer Ibsen lesningen vår i bestemte retninger, slik Pfister peker på er en vesentlig funksjon ved sceneanvisninger:

They are [the stage-directions] themselves part of a literary construction – a narrative and descriptive text which **predisposes an interpretative perspective on the dramatic presentation that follows it**. As an element in the mediating communication system, this perspective is superordinate to the figure-perspectives and approaches the **authorially intended reception-perspective**. Indicative factors are the references to time ('still', 'just') in which the dramatic locale has already been placed. It is exactly because they are left unexplained that they direct the audience's attention along a particular channel [...] By drawing attention to essentially external phenomena in this way, the author succeeds in creating a mediating communication system in the secondary text which can **guide the receiver's attention in a particular direction** and suggest a meaningful interpretation of the internal dramatic level. (Ibid: 72, mine uthevninger)

Ibsen bruker sceneanvisningene på denne måten i *Lille Eyolf*. Gjennom informasjonen vi får om figurene, før de selv presenterer seg i dialogen, inviteres vi til å legge vekt på spesielle trekk ved dem. Vi får informasjon om alder, hårfarge og hva slags klær de har på seg, men også mer vurderende karakteristikker. Rita skildres innledningsvis som "smuk" og "yppig", mens Asta har "dybe, alvorlige øjne". (12:199) Med slike vurderinger av karakterene, før vi har fått mulighet til å gjøre oss opp noen egen mening om dem, styrer forfatteren vår fortolkning i bestemte retninger. Når de så åpner munnen, opplever vi at det de sier og måten de framtrer på "stemmer" overens med den informasjonen vi fikk i sideteksten. Den "yppige" er seksuelt utfordrende, og den "alvorlige" er tilbakeholden. På denne måten tegner og tydeliggjør forfatteren figurene for oss, og styrer lesningen vår i "riktig retning". Det samme gjelder for bruken av rekvisitter. I første akt er det to gjenstander vi skal legge merke til, og som derfor nevnes i sideteksten. Det er den åpne håndkofferten og den låste mappen, som Asta bærer med seg. Årsaken til at kofferten er der, får vi straks greie på, mens den låste mappen påpekes flere ganger, i sidetekst og dialog, før den endelige betydningen av dens innhold først avsløres helt til slutt i 2.akt. Ved å introdusere mappen på denne måten, og ikke minst ved å understreke at den er låst, men uten å gi noen forklaring på hvorfor den er viktig, aktiviseres vi som fortolkere. Gjennom at vi blir gjort oppmerksomme på dens nærvær,



skapes det en forventning i oss om at den skal inneholde noe viktig. Det gir opphav til spørsmål som ”Hva inneholder mappen?” og ”Skjuler den noe hemmelig, siden den er låst?”.

Den andre teknikken som Ibsen benytter seg av er å la personer innenfor handlingen introdusere episke element. Hoveddelen i Ibsens samtidsdramatikk er konstruert på denne måten. Personene forteller og bekjenner fortidige hendelser og motiver for hverandre. Store deler av første akt, og nesten hele andre akt i *Lille Eyolf*, består av slike ”fortelling-i-dialog” sekvenser. At personene er i stand til å fortelle om fortiden på denne måten, forutsetter at de har en avstand til det de forteller om:

This assumes that the dramatic figure is able to distance itself from the dramatic action and comment on it ‘from the outside’. The criterion of epic quality is the degree to which the speaker is abstracted from the situation and its time-space *deixis*. (Pfister 1988: 81)

Som Szondi påpeker, har Ibsens personer en avstand til sin fortid som er episk (Szondi 1972: 114). Vi har allerede vært inne på hvordan dette i *Lille Eyolf* markeres ved en forholdsvis stor tidsavstand mellom den sceniske intrigen og de før-sceniske hendelsene som er viktige for personenes nåværende relasjoner. Siden Ibsen ønsker å skape inntrykk av illusjon og realisme er det viktig for ham å motivere at personene ”plutselig” begynner å snakke om noe som ligger langt tilbake i tid. Krisesituasjonen som Eyolfs død skaper, gir et psykologisk motiv for å søke sammen med andre og snakke ut med hverandre. Men vendingen mot fortidshendelser må også konkret motiveres i dialogen.

En måte å gjøre det på er å introdusere gjenstander, hendelser eller gjøremål, som minner personene om noe de har opplevd før. Ibsen bruker denne teknikken i andre akt for å motivere at Alfred begynner å minnes barndommen med Asta. Asta har fått beskjed av Rita om å sy sort sørgeflor på Alfreds hatt og venstre arm, og Alfred husker at dette har han opplevd før:

ALLMERS (*med et halvt smil*). Dette her er ligesom i gamle dage.

ASTA. Ja, synes du ikke det?

ALLMERS. Dengang du var en liden pige sad du også sådan og stelled med mit tøj.

ASTA. Så godt jeg kunde, ja.

ALLMERS. Det første, du syde for mig, – det var også sort flor.

ASTA. Så?

ALLMERS. Om studenterhuen. Dengang far døde fra os

(12: 231).

Slik skaper Ibsen en motivert overgang til det som egentlig er viktig her, nemlig samtalen som avslører at Alfred har manipulert Asta til å kle seg i gutteklær for å ”dekke over” kjønnsforskjellen. Og med det forstår leseren at det er bindinger mellom Asta og Alfred, som har konsekvenser for deres voksenliv – for Alfreds relasjon til kone og barn og for Astas evne til å binde seg til andre menn.

### Spredning av ekspansjonen

Jeg var tidligere inne på hvordan Ibsen skaper spenning ved å la den historien som ligger forut for det som utspiller seg på scenen, avsløres ukronologisk. Det skjer ved at Ibsen sprer ekspansjonen over hele stykket. Dette bryter med det klassiske dramaets krav om at ekspansjonen skal konsentreres til stykkets begynnelse (jf. Brandell 1993: 32). I tråd med det tradisjonelle dramaets form, skal de førsceniske hendelsene som har betydning for den sceniske intrigen, klargjøres før den fremadrettede handlingen skyter fart. I det klassiske dramaet eksisterer det et klart skille mellom fortid/førscenisk og nåtid/scenisk, og handlingene i dramaet er framtidsrettet, ikke orientert imot fortiden. Men siden Ibsen er opptatt av fortiden, kan han ikke konstruere sine dramaer på denne måten. Fortiden hos ham utgjør ikke bare en bakgrunn for det som skal utspille seg på scenen, avsløringen av fortiden er selve dramaets handling. Derfor tvinges Ibsen til å spre ekspansjonen ut over stykket, og skillet mellom før-scenisk forløp og scenisk forløp brytes derfor ned i hans stykker (Ibid: 33).

Vi skal se nærmere på hvordan Ibsen har løst dette i *Lille Eyolf*. På konvensjonelt vis begynner stykket med en dialog mellom to personer som etablerer situasjonen i stykket. Gjennom deres dialog introduseres vi for den mannlige hovedpersonen, og får vite at han nettopp er kommet overraskende hjem fra en lengre fjelltur. Vi introduseres også kort for de andre personene i stykket, bortsett fra Rottejomfruen, men hun utgjør som kjent et overraskelsesmotiv i stykket. Borgheim nevnes ikke ved navn, men omtales som ”en eller anden god ven” og ”vor vejbygger”. (12: 199 og 200) Eyolf nevnes helt til slutt i den innledende samtalen, og da ved at hans funksjonshemming framheves. I løpet av første akt blir alle personene presentert scenisk, og alle de ”overraskelsene” som kommer i andre akt, er nøye antydnet og forberedt i første akt. Det gjelder alle de fire vesentlige momentene i avsløringen; Asta og Alfreds incestuøse søskenforhold (1), bakgrunnen for hvordan Eyolf ble skadet (2), det falske grunnlaget for Ritas og Alfreds ekteskap (3) og avsløringen av at Asta og Alfred ikke er søsken (4). Det første punktet antydes gjennom at forfatteren i første akt har

vært påpasselig med å understreke det nære og idealiserende forholdet som eksisterer mellom søster og bror, og hvordan Rita oppfatter Asta som en rival. Forfatteren har også sørget for at Alfred avslører seg gjennom misnøyen tanken om at Asta skulle gifte seg, vekker i ham. Situasjonen rundt Eyolfs fall fra bordet er forberedt på lignende vis. Helt fra han introduseres på scenen er det skaden i foten som vektlegges og definerer ham, formidlet både i sideteksten, dialogene og spillet på scenen. Vi får videre vite at han ikke alltid har vært skadet, men ble det etter ”det ulykkelige fald fra bordet” (12: 213). Den oppmerksomme leser aner at det er noe med omstendighetene som holdes skjult for oss.

I andre akt får vi motivet for Alfreds giftemål med Rita; det var hennes fysiske tiltrekning og hennes rikdom som lokket. Dette er forberedt i første akt gjennom at motivet ”guldet og de grønne skoge” til Ritas misnøye bringes på banen. (jf. hennes reaksjon når Alfred tar dette opp i 1. akt, se 12: 213). Og det forberedes ikke minst gjennom at forholdet deres fra første stund presenteres som et forhold mellom en kvinne som kjenner seg forsmådd og en mann som ikke virker særlig interessert i henne. Den siste avsløringen, nemlig at Alfred og Asta ikke er søsken, er forberedt gjennom mappen og brevene fra Aastas mor. Det hadde ikke vært noe poeng å ha dem med, om de ikke skulle inneholde noe av betydning. Ikke minst vekkes vår nysgjerrighet av at Asta, uten noen nærmere forklaring, ikke har tatt med seg nøklene til mappen. At de ikke er søsken er dessuten også antydning i første scene i andre akt, ved at ulikheten i utseende mellom dem påpekes:

ALLMERS. [...] Og alle slægtningerne, – alle er de lige fattige. Og alle har vi samme slags øjne.

ASTA. Synes du jeg også har –?

ALLMERS. Nej, du slægter jo så aldeles på din mor, du. Ligner slet ikke os andre. Ikke far engang.  
(12: 234)

Ved andre akts avslutning er alle bitene vi trenger for å sette historien sammen falt på plass. Slik sett kan en si at skuespillet, om vi betrakter avsløringen av fortiden som dens hovedhandling, egentlig er ferdig etter andre akt. Men den sceniske handlingen, konflikten mellom paret som har mistet barnet sitt, krever å få en avslutning. Oppgjøret og selverkjennelsen Rita og Alfred gjennomlever i andre akt motiverer at det har skjedd en forandring med dem til tredje akt. Særlig gjelder dette for Rita. Alfreds manglende erkjennelse av ”søskenforholdets” nye karakter, motiverer Aastas beslutning om likevel å reise med Borgheim, og de forsvinner fra scenen. Dette er igjen med på å motivere at Alfred blir

værende hos Rita, fordi han nå ikke kan flykte til Asta. Slik kan stykket få en avslutning, hvor ektefellene beslutter seg for å sone det de har forbrutt, gjennom et forsett om å gjøre gode gjerninger. Det er likevel påfallende hvordan Ibsen må bygge inn en ytre motivering, for å få dette til. Det er ropene og bråket fra stranden som bringer Rita på ideen om å ta til seg de fattige barna. Dette gir hennes beslutning et preg av å være en impulsiv idé, noe som underminerer troverdigheten av om hun virkelig vil og kan sette det ut i live.

### 3.1.4 Symboler og ledemotiv

Den sterke frekvensen av symboler og ledemotiv i Ibsens skuespill, og måten han bruker dem på, er en svært viktig del av det dikteriske og dramatiske formspråket han utvikler i samtidsskuespillene. Dette gjelder selvfølgelig også for *Lille Eyolf*. Vi kan dele symbolene i de som både representeres visuelt og verbalt, og de som bare representeres verbalt. Krykken, vannliljene og flaggstangen er eksempler på det første. Mens Eyolfs åpne øyne, reisekameraten, navnebruken og etableringen av et mystisk landskap er de viktigste ikke-visualiserte motivene. Dessuten fungerer to av karakterene, Rottejomfruen og Eyolf, direkte som symboler. I den tematiske analysen i forrige kapittel så vi på hva slags betydninger noen av disse symbolene genererer. Her er det først og fremst hvordan de fungerer i stykket som helhet, som er av interesse.

#### Ledemotivenes funksjon – å skape nærvær

Szondi påpeker et sentralt poeng ved Ibsens bruk av ledemotiv når han skriver, at de anvendes for å skape nærvær i dramaet; ”I Ibsens ledmotiv fortlever det förgångna, som frammanas varje gång det nämns” (Szondi 1972: 25). Dette er spesielt relevant i forhold til de to ledemotivene som er knyttet til Eyolf: Krykken og guttens åpne øyne. For Rita og Alfred fungerer de nettopp som smertefulle påminnelser om kjenslgjerninger de helst vil glemme. Krykken er for foreldrene i skuespillet en konstant påminnelse om Eyolfs fall fra bordet, og framkaller skyldfølelse hos dem hver gang den nevnes eller synes. Siden de ikke kan se gutten uten å merke seg krykken, er bare hans blotte nærvær vanskelig for dem å forholde seg til. Allmers’ ønske om å gjøre Eyolf til ”noe stort” kan nettopp forstås som et forsøk på å gjøre krykken usynlig (jf. Helland 2000: 267). Fordi krykken er så smertefull for foreldrene, må den dekkes over. Da sannheten om hvordan de har forholdt seg går opp for dem etter barnets død, erkjenner de hva de har gjort:

ALLMERS [...] I lønlig, feigg anger lod vi os skræmme fra ham mens han leved. Tålte ikke at sé d e n, –  
den, han måtte slæbe på –  
RITA (*sagte*). Krykken.  
ALLMERS. Ja, just den. –  
(12: 242)

Krykken forsvinner ikke med Eyolf, den flyter opp til overflaten og er det som blir værende igjen etter ham, ”Bare krykken blev berget”, sier Rita (12: 259). Ordene ”krykken flyder!” er den koden som gjør at Rita, Allmers og vi som lesere, forstår at det er Eyolf som har druknet (12: 226). Og ordene ”Kryk-ken fly-der” gjentas helt i slutten i form av Ritas auditive hallusinasjoner (12: 260). Krykken symboliserer den innebygde sammenhengen mellom Eyolfs to fall, krykken fikk han fordi han falt fra bordet, og drukne gjorde han fordi han ikke hadde lært å svømme på grunn av krykken/lammelsen. Etter Eyolfs død påminner krykken, som nå ikke lengre er konkret men imaginær, foreldrene om ulykken i fortiden og Eyolfs død. At krykken har blitt imaginær, vil også si at det er umulig for foreldrene å flykte fra den, for Rita er lyden av ”Kry-ken fly-der” allestedsnærværende: ”Hele dagen har jeg hørt det ringe for ørerne” (12: 260).

De ”store, åpne øyne” har samme funksjon i skuespillet. Etter Eyolfs død hjemses Rita av disse øynene som stirrer på henne nede fra vannet. Det går til slutt så langt at dampskipets lykter ”blir til” guttens øyne, som Rita til slutt ikke har noen andre ønsker enn å smigre seg inn hos (12: 267). Eyolfs åpne øyne og Ritas forestilling om dem er, naturlig nok, ikke representert visuelt. Men forfatteren har sørget for å peke fram imot den betydningen de vil få, og hjelpe oss til også å se dem for oss. Det har han gjort ved å så tydelig fortolke Eyolfs øyne for oss, han har ”smukke, kloge øjne” (12: 202). Det uskyldige ved barnet betones her. Dette kontrasteres mot Ritas fortolkning av barnets øyne som ”onde”. Både krykken og de åpne øynene har den funksjonen at de igjen og igjen maner fram et traume hos Allmers og kanskje enda sterkere hos Rita, og viser hvordan de er fanget av det som har skjedd (jf. Szondi).

### Mystifikasjon

Bruken av symboler og ledemotiv er som sagt et kjennetegn for det formspråket Ibsen utvikler i sine samtidsdrama. Det symbolske er viktig i alle skuespillene, men får en noe annen aksentuering i de siste stykkene. Den svenske litteraturforskeren Gunnar Brandell peker på mystifikasjon som et sentralt trekk ved symbolbruken hos den sene Ibsen, og at dette skjer på bekostning av informasjon. Brandell konstanterer ”att Ibsen från och med Vildanden avsiktlig

utnyttjar sine symboler for å skapa og vidmakthålla ett visst dunkel i dramet, samtidig som han på ulike sätt stryker under dem i den dramatiske presentationen” (Brandell 1993: 53). Brandell nevner Rottejomfruen i *Lille Eyolf* som eksempel på et slikt dunkelt symbol. Rottejomfruen fungerer både som en figur med en viss grad av realistisk framtoning, hun er nærværende på scenen og framfører replikker, men hun er samtidig et bilde på de konflikter som utspiller seg i familien (jf. analysen, kap.2.). Det symbolske ved henne understrekes ved at hun streng tatt ikke har noen funksjon i stykkets handling. Men hun er et dunkelt symbol, som krever en omfattende grad av fortolkning for å få mening. Men tross dette forblir hun en gåte, som ikke fullt lar seg ”løse”. Det gåtefulle ved Eyolfs død er knyttet til det gåtefulle ved Rottejomfruen. Vi får aldri full klarhet i hvorfor Eyolf egentlig følger etter henne, hva det er han søker og håper på.

### Semantiseringen av rommet

Romdimensjonen er ufravikelig i et skuespill, hendelser og handlinger må nødvendigvis foregå et sted. Men det betyr ikke at rommet er begrenset til å være en ramme for personenes handlinger, de romlige relasjonene skaper også en rekke semantiske relasjoner. Pfister siterer i den forbindelse J.M. Lotman:

Behind the presentation of things and objects that form the environment in which the figures of the text perform there is a system of spatial relations, namely the structure of the topos. This structure is, on the one hand, the principle governing the way the figures are organised and distributed within the artistic continuum and, on the other, it functions as a language employed to express a number of other non-spatial relations in the text. In this fact resides the special modell-forming role of aesthetic space in the text. (Pfister 1988: 257)

Hos Ibsen brukes romlige relasjoner for å uttrykke personenes psykologiske tilstander og utvikling (jf. også Dines Johansen 2004: 100). Det kommer fram både gjennom det mimetiske rom (scenebilde), det verbale rom, som etableres i personenes dialoger og samspillet mellom disse. Det er ikke her plass til å gi en omfattende analyse av rommets funksjon i *Lille Eyolf*, men vi skal se på tre romlige relasjoner som er betydningsfulle. Det er relasjonen mellom de ulike scenebildene (sceneskiftene), relasjonen mellom scene og rommet utenfor scenen og til slutt, skuespillets vertikale og horisontale baner.

I *Lille Eyolf* har Ibsen benyttet skifte i lokalitet, hvor den vertikale aksene og kontrasten mellom inne- og uterom er viktig. I tillegg bruker han endringer i værtyper for å understreke

handlingsutviklingen. I første scene befinner vi oss innendørs i hagestuen, hvor gjenforeningsscenen og konfliktene mellom ektefellene spilles ut. Eyolfs død driver dem bokstavelig talt ut av hjemmet, og ned til det laveste punktet i landskapet. Den fysiske bevegelsen nedover og endringen i været til tungt regn og tåkeskyer, understreker her melankolien og fortvilelsen hovedpersonene befinner seg i. Når personene så i tredje akt har forflyttet seg opp på en høyde i hagen, og været har klarnet, gir det en forventning om at en eller annen form for løsning vil finne sted, noe som også skjer i og med ektefellenes konsolidering. Slike sprang i rom, som Ibsen her benytter seg av, bryter liksom tidsprang med dramaets absolutte karakter, fordi det peker mot en fortellerinstans, og gjør dramatikerens nærværende i dramaet. Dette er i strid med det klassiske dramaets absolutte karakter, ved at det innfører relasjonen forfatter – verk i dramaets framstilte virkelighet (jf. Szondi 1972: 13).

Den andre viktige relasjonen er forholdet mellom scenen og den fiksjonelle utenverden. Dines Johansen påpeker at et allment trekk ved Ibsens scenerom er at de er omgjerdet: ”I kognitionsvidenskabelig terminologi kan man si at rummene er beholdere. Og meden nogle personer er frie til at bevæge sig ud fra dem og ind i dem, er andre det ikke”. (Dines Johansen 2004: 101) Forholdet mellom scene og off-stage fungerer med andre ord som en semantisering av kontrasten mellom å være stengt inne eller å ha frihet til å flykte (jf. også Pfister 1988: 259). I *Lille Eyolfs* avslutning er det Asta og Borgheim som drar, og Asta sier eksplisitt at det er å forstå som en flukt fra Alfred og sitt eget begjær etter ham. Alfred snakker riktignok om å dra, men da for å søke døden alene i fjellet, noe han til slutt oppgir. Alfred og Ritas manglende fluktmuligheter, der de er alene tilbake, overlatt til hverandres selskap, uttrykker det desperate i deres situasjon. Konsekvensene av de valgene de har gjort og det som har skjedd, kan de ikke flykte fra.

Den tredje romslige relasjonen vi skal se på er de vertikale og horisontale baner som etableres i stykket, og som er tematisk betydningsfulle. Vi har allerede sett på hvordan den vertikale linjen brukes i vekslingen mellom scenebildene. Men her er det først og fremst de linjer som etableres i det verbale rommet, i personenes dialoger, som er av interesse. Dines Johansen viser i sin analyse av de fire siste skuespillene hvordan Ibsen etablerer et mytisk og arketypisk landskap i stykkene, og fyller det med en tradisjonell symbolikk. Fjellet, jorden og underverdenen danner tre komponenter i en vertikal akse av oppstigning, nedstigning og

fastfrossethet.<sup>28</sup> Dette har den funksjonen at det forteller oss noe om hva slags forestillinger personene ligger under for. Alfreds hybris, idealisme og fornektelse av alt som angår kroppen (det begrensede), kommer til uttrykk gjennom at han gjennomgående tilskriver det jordiske noe lavt og negativt, mens himmel, hav, tinder og stjerner – altså det som enten er ubegrenset eller ”opp” – tilskrives positive valører. Da Rita til slutt i stykket gir avkall på sitt kroppslige begjær, uttrykkes dette nettopp ved at hun følger Alfred i å skue oppover: ”Opad, – imod tinderne. Mod stjernerne. Og imod den store stilhed”. (12: 268) I analysen av skuespillets tematikk argumenterte jeg for at denne idealismen, og dualismen som er innbakt i den, nettopp er noe skuespillet som helhet kritiserer og får fram de negative følgene av. Ikke minst for barnet, hvis drukning og fall til havbunnen representerer underverdenen i skuespillets mytiske landskap. Men Alfreds konstituering av verden peker også mot den kroppen han så iherdig fornektet, fordi vår strukturering av verden i horisontale og vertikale dimensjoner er ”basale skemaer der knytter sig til tidlige erfaringer af kropslig og interaktiv art” (Dines Johansen 2004: 117). De sterke følelsene som er knyttet til slike skjema og metaforene de gir opphav til (jf. Ibid: 118), ser vi i hovedpersonenes motstand mot å revurdere sine virkelighetsbilder, også etter at alt har falt i grus rundt dem.

Vi har sett hvordan Ibsen i *Lille Eyolf* benytter seg av en rekke episke grep for å få fortalt den historien han vil fortelle i den dramatiske formen. I sideteksten er forfatteren selv epikeren, når han sørger for å gi oss den informasjonen vi trenger for å fortolke det som skjer på scenen. De dramatiske personene er epikere ved at nesten hele dialogen består i at de forteller hverandre sine historier, minner, tanker og planer. For bortsett fra at Eyolf dør, er det svært lite ytre handling i skuespillet. Gjennom disse to episeringsteknikkene sørger også Ibsen for å semantisere rommet i skuespillet, og gjennom det formidle på det psykologiske planet, kampen og konfliktene som utspiller seg i de dramatiske personene. Vi skal i neste del om *Dødsvariasjonar* se at også Fosse episerer den dramatiske formen, men på en ganske annen måte enn Ibsen.

---

<sup>28</sup> For en utdypning av dette, se Dines Johansen 2004: 110-119.



## 3.2 Dødsvariasjonar

### 3.2.1 Perspektiver på form hos Fosse

Jeg innledet forrige del med å gjøre rede for hvordan Ibsens analytiske teknikk er en formålsløsning på utfordringene det innebærer å formidle et episk stoff i en tekst skrevet for teateret. Dette konstruksjonsprinsippet er felles for alle Ibsens samtidsdramaer. Også for Fosse er spørsmålet hvordan et episk og udramatisk stoff kan gis dramatisk form. Imidlertid er den historiske situasjonen han skriver i en annen. Ibsens dramaer tilhører den tidlige modernistiske dreiningen innenfor dramatikken,<sup>29</sup> og selv om han bryter med det klassiske dramaet, er hans dramatikkk fremdeles sterkt bundet til denne formen. Fosse derimot, har hundre år med ulike formeksperimenter og repertoarer å hente fra. Det er blitt påpekt fra flere hold at Fosses dramatikkk egentlig ikke bringer inn noe absolutt nytt, verken innholdsmessig eller formmessig, men at han lager sin egen syntese av lånte elementer. Fosse benytter seg i *Dødsvariasjonar* av flere av nyskapingene innenfor dramasjangeren som Szondi presenterer som redings- og løsningsforsøk for et drama i krise. Lars Sætre argumenterer nettopp for at Fosses dramatiske produksjon må sees i forlengelsen av det kriserammede dramaet Szondi har studert:

Like in his prose fiction of novels and tales, Fosse also in his plays to a grad extent employs the techniques of focus on objective details, repetition and rhythm. At the same time, he selects his dramatic form from Ibsen, Chekhov, Maeterlinck, Strindberg, and from playwrights in the traditions of Constraint and Conversation Plays – from those major figures in the dramatic tradition that Peter Szondi in his classical study *Theory of the Modern Drama* (1956) refers to as writers of "drama in crisis". In other words, Fosse clearly and openly *epicizes* and *perspectivizes* his dramas, and develops further the dramatic forms from before and around 1900. (Sætre 2005: 177-178)

Sætres synspunkt er at Fosses dramatikkk representerer en ytterligere radikaliserings av episeringstendensen i dramaet "in the direction of the *prosaic*" noe som innebærer "increased perspectivism" (Ibid: 179). Dette gjør Fosses dramatikkk, skriver Sætre, til en senmoderne form, som uttrykker den senmoderne tilstanden, som i enda sterkere grad enn på Ibsens tid, er kjennetegnet av et brudd med gitte transcendentale og meningsgivende sammenhenger. Dette uttrykkes formalt i Fosses dramatikkk ved at det tvinger "seg fram både oppsplitting i ulike

---

<sup>29</sup> Moi går i *Ibsens modernisme* så langt som å hevde at han er en av modernismens sentrale grunnleggere.

subjektive utsyn og eit subjektivt komposisjonelt grep, men òg seriar av kvernande repetisjonsstrukturar”<sup>30</sup> (Sætre 2001: 151).

Ved siden av Sætre har den danske litteraturviteren Niels Lehmann levert viktige bidrag til diskusjonen om hva som teoretisk og dramahistorisk er på ferde i Fosses teatertekster. Han påpeker tre estetiske strategier Fosse benytter seg av i sine tekster, og som gjør at vi kjenner igjen et ”Fosse-drama”:

[Fosses karakteristiske stil] synes at bero på anvendelsen af tre gennemgående strategier: 1) den rytmiske gentagelse af replikker, der er så korte, at de hyppig ender som anakolutter, og som befinder sig så tæt på grænsen til det intetsigende, at de paradoksalt nok bliver usædvanlige udtryksfulde, 2) de svag taftegnede og kun delvist individualiserede karakterer, hvis fortid enten er fraværende eller fortoner sig i en tåge af gådefuldhet, og endelig 3) forekomsten af en elementær suspense, hvormed Fosse tilfredsstillert vort *narrative* behov – uden dog af den grund at komme vort *menings*begær i møde. Det forekommer mig, at Fosses genkendelighed snarere beror på disse stiltræk, end den er baseret på en rendyrkning af et bestemt dramaturgisk konstruktionsprincip (som det fx er tilfældet med Ibsen, der som bekendt fortrinsvis holder sig til den analytiske teknik). (Lehmann 2005: 146-47)

Jeg vil ta utgangspunkt i disse tre strategiene og peke på hvordan de er brukt i *Dødsvariasjonar*. Ikke minst vil jeg undersøke deres funksjon. Hva oppnår Fosse ved å bruke disse tre stiltrekkene? Hva er det skuespillet med dette formmessig utsier?

### 3.2.2 Gjentakelsene

I analysen av hvordan gjentakelsene kommer til uttrykk på ulike tekstnivå, har jeg hentet inspirasjon fra Ole Karlsens artikkel ”’Ei uro er kommen over meg’. Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og den repeterende skrivemåten” (2000). Karlsen peker på de mange måtene Fosses tekster er repeterende på:

Og Fosses berømte og beryktede repeterende skrivemåte gjelder ikke bare innad i de enkelte verk på ulike nivåer, men også på tvers av enkeltverk og på tvers av diktarter, over genregrensene [...] Fosses bøker er også repeterende i den forstand at de referer til en annen tekstverden. (Karlsen 2000: 268 og 269)

---

<sup>30</sup> Sitatet er hentet fra en artikkel om *Namnet* (1994), men er relevant for Fosses dramatiske formspråk generelt.

Vi har i analysen sett at motivet med den ensomme jenta går igjen i flere skuespill, og selvmordet er også et motiv Fosse har tatt for seg flere ganger, både i dramatikk og prosa. Tittelen *Dødsvariasjonar* refererer dessuten til en retorisk term og til musikk, og vi har sett hvordan figuren Vennen er forankret i en tekstradisjon. Her skal vi imidlertid konsentrere oss om de repetisjonene som konstituerer *Dødsvariasjonar* som enkeltverk. Karlsen påpeker i sin analyse av *Naustet*, fem tekstnivå hvor den repeterende skrivemåten gjør seg gjeldende: ”det metaforiske, det narratologiske/kompositoriske, det ’personeringsmessige’, det tematiske og det stilistisk-rytmiske” (Ibid: 274). Det tredje og fjerde nivået gjorde jeg greie for i analysen i andre kapittel. Her vil jeg derfor konsentrere meg om de resterende tre, som berører de formale aspektene.

Om gjentakelse og metaforisering skriver Karlsen at ”den repeterende skrivemåten langsomt (og det ordet har med tid å gjøre) i små metaforiserende, forskjellsskapende bevegelser – gjentakelser – gradvis løsriver ordet fra dets referensielle mening og gir den en ny” (Ibid: 275). Fosse bruker et svært konkret, enkelt og metafor- og symbolfattig språk, men skaper gjennom alle gjentakelsene språklige forbindelser som gjør at ordene likevel blir metaforisk ladet. Alvhild Dvergsdal påpeker at vi her er ”inne på et punkt hvor minimalisme og symbolisme møtes” (Dvergsdal 1998: 43). Det enkle og stiliserte gir en uttrykkskraft, og gir ordene en ladning utover sine hverdagslige betydninger. To gode eksempler i *Dødsvariasjonar* er hvordan ”bølgjer” og ”venn” får ny språklig mening.

Bølgene refererer på konkret nivå til de vannmassene som slår mot kaien den kvelden Dottera tar livet sitt. Men gjennom koblinger til Vennens kropp som møter Dotteras kropp, og Vennens hånd som stryker henne gjennom håret, blir bølger ladet med noe godt, trygt og vuggende. Bølger, sjø, hvile og Vennen kobles også eksplisitt i Dotteras tale: ”Og vatnet/ Og bølgiene/ Og bølgiene som slo/ *kort pause*/ og slo/ og så var han så god/ han var ei kvile”. (Fosse 2002: 111) Samtidig er det kort vei mellom det vuggende og det bedøvende, og i teksten får hånden som stryker et uhyggelig preg i det den drar Dottera under vannet: ”og eg går ut på kanten/ og blir ståande der/ og sjå utover sjøen/ heilt til handa di/ legg seg ned over meg/ og tar meg i håret/ umerkeleg”. (Ibid: 109) Bølger kan være ødeleggende, de har krefter i seg til å slå i stykker gjenstander. Og samtidig representerer bølger noe utviskende, de sletter spor og vasker rent, slik Dotteras søking etter kjærlighet i døden gjør at hun er villig til å viske ut seg selv. Alle disse assosiasjonene får spille med i teksten, og det gjør bølgene og bølgebevegelsene til et ambivalent bilde i stykket.

Ordet ”venn” får også en tvetydig ladning i teksten gjennom måten det brukes på, og gjennom at døden i rollelisten har fått navnet Vennen. For Dottera blir Vennen en slags kjæreste, så relasjonen ”venn” får en erotisk ladning. Dette er for så vidt i tråd med dagligspråket, hvor ”venn” kan brukes i betydningen kjæreste. Det bekreftes også i det unge parets dialog, da Den unge mannen sier til Den unge kvinna: ”Eg skal passe på deg/ eg/ alltid/ Eg skal vere vennen din/ eg”. (Ibid: 26) Dermed vekker det en viss uro når Den eldre mannen senere i stykket sier til Dottera: ”Du er den beste vennen min” (Ibid: 66). Her er det en bevegelse fra hva Mannen lover å være for en annen, til hva en annen er for ham. Siden ordet venn andre steder i teksten kobles til et erotisk forhold, blir det påtagelig at faren her bruker dette ordet om sin relasjon til Dottera. Uten at vi nødvendigvis trenger å lese et incestmotiv her, viser det at Mannen kanalisere sitt behov for støtte og hjelp mot barnet, på en måte som sannsynligvis ikke er bra for henne.

På det narratologiske-kompositoriske nivået utgjør alle gjentakelsene et ”konstituerende strukturelement” (Karlsen 2000: 270). *Dødsvariasjonar* er bygget opp ved at motiver, situasjoner, dialoger og personer gjentas, og at de fordobler og speiler hverandre. Alle møtene mellom personene er bygget over formelen ”møtes, og skli fra hverandre, for så å møtes igjen”. Personenes forhold og liv repeterer hverandre. Forholdet mellom Den unge kvinna og Den unge mannen repeteres i Dottera og Vennens forhold, uttrykt for eksempel gjennom hvordan Dotteras og Vennens to omfavnelser gjentar Det unge parets to omfavnelser tidligere i stykket. Dottera gjentar også Kvinna sitt liv, de er begge alene og Det unge og Det eldre paret speiler hverandre gjennom fordoblingen av personene.

#### *Gestaltning av fortiden – episk og dramatisk representasjon*

I analysen av *Lille Eyolf* så vi hvordan fortiden berettes i personenes dialoger, og at dette forutsetter at personene har en avstand til sin fortid som er episk. I *Dødsvariasjonar* har vi ”rester” av denne episke situasjonen i Den eldre kvinnas rolle i skuespillet. Hun har en narrativ funksjon ved at det er hun som setter fortellingen i gang. Hun innleder dialogen med Den eldre mannen, og er på handlingsplanet den som har oppsøkt ham for å snakke om Dotteras selvmord (jf. replikker som ”Eg vil at du skal gå” og ”Eg tenkte berre/ ja eg måtte jo/ ja fortelje det til deg”, Ibid: 10-11). Den eldre kvinnas funksjon som epiker trer også fram ved at det er hennes minner av å gå gravid med Dottera som ”utløser” den første fortidsscenen. Likeledes er det hun som forteller om hvordan Dottera tok livet sitt, og slik forankrer

selvmordet på et realistisk og ytre plan. Hun har dermed funksjonen å binde sammen stykkets ulike tidsplan. I de delene hvor hennes rolle som forteller er framtrædende, har hennes replikker monologform, de er ikke spesielt rettet mot Mannen. Den eldre kvinna i *Dødsvarsjonar* minner således om Den eldre kvinna i *Ein sommars dag* (1997), hvor monologformen er mer rendyrket. Lisbeth P. Wærp påpeker i en analyse av nettopp dette skuespillet noe vesentlig om monologens funksjon:

Gjennom monologen kan den moderne dramaturgien benytte seg av den samme teknikken som modernismens store romanforfattere med "stream of consciousness"-metoden [...] monologen åpner for manipulasjoner med tid, sted og sist, men ikke minst med perspektiv: Den som uttaler monologen får nærmest fortellerfunksjon, og kan dermed sies å konkurrere med dramatikerens som historieforteller. Dette innebærer på den ene siden en episering av dramaet, på den andre siden at den dramatiske perspektivismen midlertidig svekkes eller blir borte. (Wærp 2002: 89)

Men som Wærp videre skriver, ivaretas den dramatiske perspektivismen gjennom den "scenisk-dramatiske framstillingen av det som erindres" (Ibid: 89). Selv om fortidsdimensjonen første gang den gestaltes kobles direkte til Den eldre kvinnas minner, løsrives disse fra å være underordnet hennes perspektiv ved at Den unge kvinna, Den unge mannen og Dottera har egne stemmer på scenen.

Erindringen åpner altså for den sceniske representasjonen av fortiden, som tross alt utgjør størsteparten av skuespillet. Wærp gjør oppmerksom på at Szondi i *Det moderna dramaets teori*, tilskriver Arthur Miller denne dramahistoriske nyvinningen (Ibid: 88). Szondi skriver der at:

Minnesbilderna är ett nytt sätt att föra in det förflutna på en annan väg än dialogen, samma förfaringssätt som vi känner från filmens flash-back [...] Minnesbilderna dyrker upp oförmedlat, utan att förberedas eller kommenteras i den dialog som äger rum i det närvarande. De är alltså en rent formell angelägenhet". (Ibid: 125)

I tråd med Szondis forståelse innebærer dette at "den epik som kommer inn i dramaet på den tematiska nivåen viser seg i formen" (Ibid: 122), og dermed opphever det dramatiske formprinsippet (jf. Ibid: 127). Szondi forstår denne nyvinningen som en løsning for å overkomme det motsetningsforholdet som i Ibsens dramatik er "mellan ett förflutet som repeteras i minnet och den rumsliga och tidsmässiga närvaro som utgör det dramatiska

formpostulatet” (Ibid: 123) og som Ibsen løser ved å forkle analysen til handling, hvor fortiden springer ut av en dramatisk konfrontasjon (jf. Ibid: 124). Selv om minnebildene i *Dødsvariasjonar* springer ut av en krisesituasjon, er ikke konfrontasjon med fortiden det framtreddende, slik det er i *Lille Eyolf*. I stedet for handling og oppgjør presenteres vi for en tilstand, hvor Det eldre paret er tilskuere til sin egen fortid, som, for å bruke Szondis ord, ”får opptræda på samma sätt som i det verkliga livet, det kommer av sig självt” (Ibid: 124). I *Dødsvariasjonar* kommer dette fram i de flytende overgangene som er mellom Det eldre parets dialog og scenene fra fortiden, de går friksjonsløst over i hverandre, og uten at overgangene markeres. Slik kan vi si at bølgemetaforikken som gjentas på mange plan i stykket, også uttrykkes i de flytende overgangene mellom tidsplanene. Et eksempel er en av de tidlige tidsskiftene, hvor blikket skaper en overgang og viser at det eldre paret ser seg selv som unge: ”DEN ELDRE MANNEN/ til Den eldre kvinna/ Men kan du ikkje/ det er som/ ja eg kan ikkje lenger/ bryt seg av. Han ser mot Den unge mannen/ DEN UNGE MANNEN/ til Den unge kvinnan/ Ikkje vere redd du [...] Eg skal passe på deg/ eg/ alltid”. (Fosse 2002: 26) Dette er også et godt eksempel på hvordan overgangene mellom tidsplanene tematisk bindes sammen. Den eldre mannens avvisning av Den eldre kvinna (jf. at sitatet ovenfor viser til at han ber henne gå), kontrasteres mot at han som ung trøster Kvinna og lover å alltid være der for henne.

Szondi skriver i avsnittet om Miller at den formale representasjonen av to tidsplan opphever dramaets tre enheter:

Minnet innebär inte bara mångfald i fråga om tid och rum, utan de förlorar helt enkelt sin identitet. Rummet och tiden för handlingen är helt upplöst. Det närvarande är inte bara relaterat till andra rum och tider, det är dessutom relativt i sig självt. Därför förekommer det inte heller någon scenbildsväxling i stycket. Däremot skiftar den ständigt. (Ibid: 126)

Vi kan knytte dette til hvordan rommet og tiden framtrer i *Dødsvariasjonar*. Ved at skuespillet ikke har noen sceneanvisninger, og at vi derfor kan forestille oss at det foregår på en naken scene, har forfatteren lagt til rette for de flytende og raskt skiftende overgangene i tid og sted. Informasjon om hvor vi befinner oss – hjemme hos Den eldre mannen, hjemme hos Det unge paret og så videre – formidles verbalt i personenes replikker. Stedsdimensjonen synes i *Dødsvariasjonar* å være underordnet tidsdimensjonen, som spiller en langt viktigere

rolle.<sup>31</sup> Det finnes imidlertid ingen nøyaktige tidsangivelser i stykket, kroppene som aldres blir de eneste tegnene på tiden som går. Slik synliggjør skuespillet hvordan kroppen alltid er innskrevet i tiden, og motsatt: Hvordan tiden ubønnhørlig skriver seg inn i kroppen.

Parallelliseringen og relativiseringen av tiden i *Dødsvariasjonar*, blir særlig tydelig i skuespillets avslutning, etter Dotteras selvmord. Der sidestilles personer og tidsplan helt konkret i teksten, når Det unge parets dialog som viser til tiden før Dotteras fødsel, sidestilles med det eldre parets dialog:

DEN ELDRE KVINNA/ Dei fann henne om morgonen/ flytande i sjøen/ *Kort pause*/ Ho låg og flaut i sjøen/ *Lang pause*// DEN UNGE MANNEN/ til *Den unge kvinna*/ Vi skal klare oss/ Det blir fint/ skal du sjå/ *Pause*// DEN UNGE KVINNA/ Ja/ *Pause*// VENNEN/ Eg kjem aldri tilbake/ Eg kjem alltid tilbake/ *Pause*// DEN ELDRE MANNEN/ til *Den eldre kvinna*/ Og no må du gå/ Eg vil ikkje sjå deg/ Eg vil aldri sjå deg att/ *Lang pause*. (Fosse 2002: 110-111)

Her sidestilles tidsplanene på en måte som undergraver at en av dem skulle være et primært og privilegert utkikkspunkt. Så lenge vi leser scenene med Det unge paret og Dottera som retrospeksjon, framstår Det eldre parets utkikkspunkt som privilegert. Vi inviteres da til å lese Det eldre paret som fordoblinger av Det unge paret, de er hva dette paret av ulike årsaker har blitt til. Men på den annen side gjør sidestillingen av tidsplanene at vi også kan lese det unge paret som fordoblinger av det eldre paret, siden de kan forstås som sprunget ut av deres minnebilder og projiseringer. Forholdet mellom original og kopi, mellom kjerne og gjentakelse blir værende uavklart og gåtefullt.

### 3.2.3 De svakt avtegnede karakterene

I *Dødsvariasjonar* har personene ikke navn, og den informasjonen vi får om dem er begrenset til alder (ung, eldre), kjønn og relasjoner, jamfør rollelisten. Det er samtidig egenskaper som lar seg visualisere på scenen (jf. Dvergsdal 1998: 43). Personene har ikke karakteriserende egenskaper, som kontrasterer dem mot hverandre. De framstår som mer like enn forskjellige, for eksempel i måten Dottera gjentar Den unge kvinnas liv på. Dette er i samsvar med den andre stilistiske strategien Lehmann påpekte hos Fosse: De svakt avtegnede karakterene (jf. ovenfor s. 71). Det klassiske dramaets subjekt, som inngår i relasjoner med andre, er her blitt

<sup>31</sup> Det at tid er viktigere enn sted i *Dødsvariasjonar* kan knyttes til melankolitematikken vi har diskutert. Kristeva skriver at depresjonen er "mer avhengig av *tid* enn av *sted*" og at dette går tilbake til Kant: "Idet han reflekterer over den spesifikke varianten av depresjon som er nostalgien, fastslår Kant at den nostalgiske ikke begjærer sitt ungdoms sted, men selve ungdommen. Begjæret er en søken etter *tiden* og ikke *tingen*. (Kristeva 1994: 69)

kraftig skrevet ned. Vi står igjen med personer som riktignok inngår i relasjoner i den forstand at de er utleverte til hverandre, men området mellom personene har forsvunnet som område hvor reelle konflikter kan utspille seg. Personene formidler sin smerte til hverandre, men møter ikke svar og respons hos de andre, bare et ekko av egen smerte og egne ord.

At vi får lite informasjon om karakterene, betyr imidlertid ikke at skuespillene ikke inviterer til innlevelse i personene. Lehmann påpeker at det heller er tvert imot:

I mine auge står Fosses figurar ein stad mellom figurane til Beckett og Ibsen – meir individualpsykologisk innretta enn figurane til Beckett, men utan å vere utstyrt med individualpsykologiske forklaringar som figurane til Ibsen. For meg verkar det likevel som nettopp denne figurtypen eggjar til langt større innleving enn dei ”djupe” karakterane til naturalismen. Mens forklarte figurar svært lett talar til forstanden, fordi lesaren først og fremst blir oppfordra til å følgje med på oppklaringsarbeidet til dramatikaren, vil uforklara figurar (som likevel er så individualiserte at vi kjenner dei igjen som karakterar meir enn som typar) frita lesaren for å skulle gjennomskode figurane intellektuelt, og dei opnar dermed for ei meir direkte medleving. Derfor verkar Fosses fenomenologisk orienterte atterhald med å forklare figurane sine snarare som ei forsterking enn som ei nedtoning av den klassiske innlevingspatosen. (Lehmann 2004: 86)

Lehmann gir her en god beskrivelse av forskjellen på Ibsens og Fosses figurer. Vi skal utdype dette ved å se nærmere på forholdet mellom språket og figurene i *Dødsvariasjonar*, med *Lille Eyolf* som sammenligningsgrunnlag.

I *Lille Eyolf* trer personene fram og blir tydelige for oss gjennom måten de bruker språket på. I samtalene trer personene i stykket også fram for hverandre, og får en endret forståelse av seg selv og av andre. Det finnes med andre ord en sammenheng mellom ytringene og personene som ytrer dem, språket er forankret i personene og avslører det som rører seg i dem. I *Dødsvariasjonar* er forholdet mellom språk og personer et annet. Her differensierer ikke måten personene bruker språket på mellom dem, fordi personene gjentar og repeterer hverandres replikker slik at skillene mellom dem viskes ut. Spesielt er dette framtreddende i enkelte sekvenser mellom Det eldre paret, hvor dialogen tenderer mot å bli korisk, som her:

DEN ELDRE KVINNA/ *fortvila*/ Vi må gjere noko/ DEN ELDRE MANNEN/ Vi kan ikkje gjere noko/  
DEN ELDRE KVINNA/ Er det for seint/ DEN ELDRE MANNEN/ Alt er for seint/ DEN ELDRE  
KVINNA/ Kvifor gjorde ho det/ DEN ELDRE MANNEN/ Eg forstår det ikkje. (Fosse 2002: 9)



Det forfatteren oppnår med dette er å få fram den stemningen, rådløsheten og fortvilelsen, som behersker de gjenlevende foreldrene. Vi kan trekke en parallell til det Szondi skriver om Maeterlincks dramatikk, som har det til felles med Fosses tekster, at de ikke framstiller en handlingsgang, men gestalter en tilstand og en stemning som behersker alle personene. Dette uttrykkes i at språk og individ skiller lag:

Språket gör sig oberoende och förlorar sin dramatiska förankring: det är inte längre uttryck för en individ som väntar på svar utan återger en stämning som behärskar alla. Uppdelning i olika 'repliker' motsvarar inte något samtal som i det äkta dramat utan återspeglar bara den nervöst-flimrande ovissheten. Man kan läsa eller lyssna till språket utan att bry sig om vem det är som just talar: huvudsaken är att det återkommer med vissa avbrott, inte att det hänför sig till någon viss person. Det beror ytterst på att de uppträdande personerna inte ger upphov till någon handling – de fungerar inte som subjekt - utan utsätts bara för en handling – dvs. de är dess objekt. Att människan är räddningslöst utlämnad till sitt öde är hela temat i Maeterlincks tidliga dramatik, ock det kräver sin speciella form. (Szondi 1972: 48)

Fosse går ikke like langt som Maeterlinck i å avindividualisere personene i *Dødsvariasjonar*, men samme tendensen gjør seg gjeldende. Nettopp det at språket blir en kraft overordnet det enkelte subjektet, er også noe Sætre er opptatt av i en lesning av *Namnet* (1994), hvor han påpeker at språket tenderer mot å gå for egen maskin:

Repetisjonsstrukturane som sjel og psykologi, hugliv og kropp hos karakterane er vovne inn i, går over deira medvit. Repetisjonane skil meiningsfull eigentanke og *sjølvkjensle frå* deira i utgangspunktet berande karakterar. Langs denne tematikken styrer dramaet i heilt anna lei. Det rettar seg mot si eiga tingleggjerande oppløysning, bl.a. ved at språket som karakterane talar sitt indre og personlege i, er blitt framandt for dei og overstyrer dei gjennom det *tinglege* preget det har. (Sætre 2001: 164)

I en forklarende fotnote til dette utdraget skriver Sætre; ”Dvs. at språkets gjenstandspreg dominerer over funksjonen av å vere teikn som – meir eller mindre ”transparent” – kunne vise til eit menneskeleg meiningsfullt innhald” (Ibid: 177). Sætre peker vidare på at disse språkhandlingene, som bygger på et åpent brudd mellom ytring og menneskeindivid, truer med å gjøre det av med subjektet:

I den type dramaskrift [...] dei spiralprega repetisjonane hos Fosse representerer, har det inntruffe noko *katastrofalt*, som er blitt *uutseieleg* og berre på ein utilstrekkeleg måte kan *minnast*. [...] Men det katastrofale *blir ikkje utsagt*, fordi språk og mening ikkje heng fullt i hop lenger. *Subjektet*, som heilskapsintenderande i ein meiningsfull samanheng, er blitt ”*likvidert*”, som Adorno seier det.

Subjektets ontologi er blitt redusert *ad absurdum*, dvs. til *repetert språk*, som går på tomgang. (Ibid: 165)

Dialogen mellom Den eldre kvinne og Den eldre mannen i *Dødsvariasjonar* har et slikt spirallignende preg, som Sætre her beskriver det for *Namnet*. De samme motivene og replikkene gjentas igjen og igjen uten at det bringer samtalen videre. Ved skuespillets avslutning befinner det eldre paret seg i samme situasjon og motsetningsforhold, som de gjorde da skuespillet begynte. Deres siste ordveksling er:

DEN ELDRE MANNEN/ *til den eldre kvinna/* Og no må du gå/ Eg vil ikkje sjå deg/ Eg vil aldri sjå deg att/ *Lang pause [...]* DEN ELDRE KVINNA/ *til den eldre mannen/* Eg skal gå// DEN ELDRE MANNEN/ Eg klarer ikkje/ å sjå andlete ditt". (Fosse 2002: 111 og 112)

Fordi tidens sykliske dimensjon så sterkt framheves i verket, tenderer tiden mot å overta hovedrollen på bekostning av personene, det vil si: Tiden oppløser subjektet.

### 3.2.4 Elementær suspens

Det tredje stiltrekket Lehmann mente kjennetegner Fosses dramatik, er "forekomsten af en elementær suspense, hvormed Fosse tilfredsstiller vort *narrative* behov – uten dog af den grund at komme vort *meningsbegær* i møde" (Lehmann 2005: 146). I *Dødsvariasjonar* presenteres vi også for en historie, som følger en lineær, kronologisk utvikling: Et barn blir født, vokser opp, foreldrene skiller seg, barnet flytter hjemmefra og ender til slutt livet i selvmord. Retrospeksjonen som uttrykksform, slik vi kjenner den fra Ibsen, og som Fosse her delvis gjenbraker, legger opp til at vi skal forstå personene og nåtidens konflikter med bakgrunn i det vi etter hvert får vite om deres fortid. I *Dødsvariasjonar* antydes noen slike sammenhenger. Vi kan for eksempel forstå Dotteras selvmord i lys av foreldrenes manglende kommunikasjon og avstanden mellom personene. Men det forblir bare antydninger, som aldri klargjøres nok til at vi kan etablere en årsaks- og virkningskjede. Det unge parets skilsmisse er et motiv i stykket, men det er ingen åpenbar sammenheng mellom foreldrenes skilsmisse og Dotteras død.<sup>32</sup> Vi merker fort at det er ufruktbart og reduserende å forsøke å etablere forklaringer skuespillet ikke selv vil gi oss. Det synes snarere å være et poeng at slike sammenhenger er skjulte, og ikke tilgjengelige verken for personene i skuespillet eller for oss

<sup>32</sup> Jf. også følgende utsagn fra Jon Fosse i et intervju i programhefte til urpremierer på *Dødsvariasjonar* på Nationaltheatret i 2001: "Men jeg tror personene i stykket gjør så godt de kan. Og det de gjør er ikke så ille. Både mor og far er så kjærlige som de bare kan klare å være. At det var feil at faren reiser fra mor og datter er jeg heller ikke sikker på, de kunne blitt like ulykkelige om han hadde blitt".(Fosse 2001: 2)

som lesere. Barndommens betydning tematiseres riktignok i Mannen og Dotteras dialog siste kvelden, i farens spørsmål: ”ja eg kom til å tenkje på/ ja då du var barn/ er det noko du hugsar [...] ja noko som er der/ og held fram i deg”. (Fosse 2002: 100) Men hva barndommen eventuelt skjuler, får vi aldri vite. Den eldre kvinna uttrykker eksplisitt problemet med å forstå, når hun ikke finner noen forklaring på Dotteras situasjon: ”Ho er for sjenert/ eller kva det no er”. (Ibid: 82).

Den manglende tilfredsstillende av vårt meningsbegjær, har sin bakgrunn i at slike forklarende sammenhenger ikke etableres. I motsetning til *Lille Eyolf*, kan vi i Fosses tilfelle ikke snakke om et ”motivert forhold mellom fortid(ige) hendinger og nåtid”, som kan overbevise ”om ein fenomenal, menneskeleg røyndom” (Sætre 2001: 158-59). Sætre påpeker at Fosses drama på dette punktet representerer et brudd med Ibsens eksistensielt forankrede verden:

Såleis er det *ikkje*, som i Ibsens samtidsdrama, ei verd som kan heilast eksistensielt og mellom-menneskeleg som møter oss, der det transcendentale taket og rommet på ny kunne oppstå straks menneska makta å bevisstgjere seg om fortida, straks skjeletta ramla ut av skapa og livsløgnene og fortrengingane vart avslørte og slik kunne få lækja sjelas sår. Fosses verd *kan* ikkje heilast og givast forankring i ein slik mellom-menneskeleg eksistens. Så trass i dramaets tendens til motiverande å forankre karakteranes kår i fortidig fenomenverd, kan verda hos Fosse berre subjektivt og episerande skapast på ny og på ny [...] Hos Fosse er difor spørsmålet om sanning, i dette høvet i relasjon til fortida, *utan* svar, for det finst berre sporadiske høve til fenomenal forankring av karakterane. Difor finst det òg berre sanningar, utsyn, optikkar, som ikkje kan bli forsonte under éin himmel – eller eitt (familiært) tak. (Sætre 2001: 160)

Slik Sætre ser det er det dette bortfallet av eksistensiell mening, som gjør at Fosses tekster gir uttrykk for en senmoderne tilstand. Sætre påpeker at episering og subjektivering i dramaet nettopp har med det moderne menneskets ensomhet å gjøre (Ibid: 150).

I framstillingen av den senmoderne ensomheten må Fosse, som Ibsen, episere sine dramaer. Vi har i analysen sett hvordan Den eldre kvinna har en episk funksjon i teksten, hun forteller oss for eksempel det som vanskelig lar seg visualisere på scenen; nemlig Dotteras drukningsdød. Vi får riktignok en metaforisk iscenesettelse av selvmordet i omfavnelsen mellom Dottera og Vennen, men den må på en eller annen måte ”forklares” for oss, for at vi skal forstå det som en framstilling av Dotteras død. Tidssprangene mellom fortidssekvensene

og presentasjonen av noen utvalgte fragmenter av det som framstår som et langt tidsforløp, peker mot en fortellerinstans. Også de avbrutte anakoluttene, som er så karakteristiske for Fosses dialoger, kan sees som et episk trekk. De avbrutte setningene antyder nemlig at ikke alt er sagt, og at personene skjuler noen historier for oss.

## KAP. 4 SAMMENLIGNENDE REFLEKSJONER

I de to forrige kapitlene har vi sett på hvordan en tematikk med mange berøringspunkter blir svært ulikt bearbeidet i stykkene *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar*, til tross for at i begge episeres den dramatiske teksten. I denne siste delen skal jeg sammenligne noen av de funnene jeg har gjort, med særlig henblikk på kroppstematikken. Til slutt skal vi også berøre to spørsmål som utkrystalliserer seg på bakgrunn av det som så langt er sagt, nemlig: Hvorfor blir tematikken så ulikt behandlet hos Ibsen og Fosse? Hvilke endringer, for eksempel i tids- og språkforståelse, fra det moderne til det senmoderne, kan vi forstå det i forhold til? Og til slutt: Hvorfor velger Ibsen og Fosse i det hele tatt å skrive dramatik, når tematikken de arbeider med – de psykiske tilstandene, eksistensielle vilkår og fortidens betydninger for nåtiden – er episk, og således kanskje kunne være mer egnet som roman- eller novellestoff?

### 4.1 Kroppen

#### 4.1.1 Ensomheten – den atskilte kroppen

Psykoanalysen lærer oss at oppdagelsen av det faktum at det finnes andre mennesker til i den verden vi lever i, og at de er kroppslig atskilte fra oss selv, kan ses som et traume vi på ulike måter og med varierende hell forsøker å komme til rette med i livet (jf. Moi 2004: 871-75). Erfaringen av vår kroppslige og eksistensielle separasjon fra andre mennesker, generer psykisk smerte som vi søker å kompensere for. To fantasier vi alle i en eller annen grad tyr til, er fantasien om sammensmelting og/eller selvtilstrekkelighet. Vi klamrer oss til tanken om å være ett med andre mennesker, eller vi beskytter oss selv ved å innbille oss at vi ikke trenger andre enn oss selv. Fantasier tjener samme formål: De hjelper oss å håndtere den smerten det er å være kroppslig avgrenset og alene. I tråd med dette er det en livslang utfordring for oss alle å forsone oss med atskilthetens faktum, og på det grunnlaget bidra til å skape virkelige menneskelige fellesskap, hvor ”den andre” verken oppslukes i meg eller ignoreres av meg.

I *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* iscenesettes personer og tilstander, som vesentlig er preget av mangelen på forsoning med de kroppslige livsvilkårene. Kjærligheten og det menneskelige fellesskap er i begge stykkene i krise, fordi forutsetningen for reell kommunikasjon mangler: Anerkjennelsen av de andres særegne perspektiv på tilværelsen, følelser og synspunkter. I stedet ligger personene under for fantasier som skaper problemer i forholdet til dem selv og andre. Den mannlige hovedpersonene i *Lille Eyolf*, Alfred Allmers, har problemer med å

akseptere vilkårene som hans menneskekropp representerer. Han har mistet sin mor i tidlig alder, og søker i barne- og ungdomsårene tilflukt i fantasier om et åndelig, sjelelig og aseksuelt felleskap med søsteren Asta, en fantasi som innebærer motstand mot å anerkjenne søsterens annethet. Alfred skaper søsteren om til et speilbilde av seg selv: ”Ja, jeg tror, at samlivet alligevel har præget os begge to efter hinandens billede. I sindet, mener jeg”. (12: 234) Gjennom forestillingen om å være ett med søsteren, fortrenger han smerten ved å være atskilt og alene. Det virker ikke urimelig å forstå det slik at Asta fungerer som morserstatning for Alfred, og objekt for hans arkaiske lengsler etter å være ett med morskroppen (jf. Kristeva).

Ritas fantasier går i en noe annen retning, men er like umulige og destruktive. Hun drømmer om (konstant) seksuell forening med mannen. For henne er det sjelelige og åndelige uinteressant, hun er for eksempel overhode ikke interessert i mannen som person, hans ideer og arbeid. Disse representerer kun en trussel, fordi hun tror de drar ham bort fra henne. Ritas tvangspregete begjær etter ”evig” og gjentatt kroppslig forening, samvirker med en sterk redsel for døden og den endelige atskillelsen. Som vern og glemsel mot dette, gjelder det for henne ”å leve livet” så intenst som overhode mulig. *Lille Eyolf* viser hvordan Alfreds og Ritas håndtering av kroppens begrensethet får destruktive følger for dem selv og personene rundt dem, ikke minst for barnet de har sammen. Den manglende evnen hos foreldrene til å forsones seg med menneskekroppens væremåte og slik bli voksne, framstår som hovedårsaken til tragediene i stykket.

Hva så med tematiseringen av kroppens atskilthet i *Dødsvariasjonar*? I Kvinna, Mannen og Dotteras tale er smerten det framtrædende, noe som eksplisitt handler om å kjenne seg redd og alene. Ordet ”kvile” går som et ekko gjennom teksten, og rommer lengselen etter smertens opphør. Men dette kan aldri bli noe annet enn en lengsel og en drøm innenfor det universet skuespillet tegner opp. I analysen har jeg lagt vekt på den melankolske tilstanden, som de dramatiske personene kan sies å befinne seg i. Melankolien henger i Kristevas forståelse nettopp sammen med en manglende sorg, eller forsoning med, den kroppslige atskillelsen fra moren. Mannen, Kvinna og Dottera har ulike strategier for å håndtere smerten. Mannen søker sammensmelting og ny kjærlighet med nye kvinner. Kvinna forskanser seg i seg selv, og velger å beskytte seg mot nye skuffelser. Dottera velger selvmordet, og i tråd med Kristeva, har jeg lest det som uttrykk for en avvisning av den begrensede og atskilte kroppslige eksistensen. I *Dødsvariasjonar* tematiseres den kroppslige atskiltheten vel så mye i formen

som i innholdet. Det minimalistiske formspråket, med den nakne scenen uten rekvisitter, setter et uvanlig sterkt fokus på skuespillerne og deres kropper; kropper som beveger seg mot og fra hverandre, som omfavner hverandre for så å gå bort fra hverandre igjen. Lengselen, smerten og grensenes absolutte karakter blir ekstra sterkt betont i stykkets form, slik at form og innhold virker sammen.

#### **4.1.2 Seksualiteten – den kjønnete kroppen**

Barnets oppdagelse av at det finnes to kjønn, og at det selv bare besitter et av dem, er det andre universelle traumat (jf. McDougall 1996: 19). Våre vanskeligheter med å forsone oss med mono-seksualiteten gjør at vi fristes til å fornekte kjønnsforskjellen og seksualiteten. Vi drømmer om å være alle kjønn eller overhode ikke ha kjønn (jf. Moi 2004: 872). I *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* er kjønnsdualiteten framhevet i personkonstellasjonene, siden begge stykkene er bygget opp rundt tre par. I *Lille Eyolf* har vi sett hvordan Alfred Allmers fornekte forskjellen mellom kjønnene og det seksuelle begjæret. Han fornekte at søsteren har et annet kjønn enn ham selv, og manipulerer henne til å kle seg i gutteklær for å skjule kjønnsforskjellen. Seksualiteten fyller Allmers med avsky, og er for ham forbundet med noe ”lavt” og ”skittent. Dette skaper som kjent problemer i forhold til hustruen Rita, som på sin side har anerkjent og gledet seg over det seksuelle samlivet. Men seksualiteten er hos henne ikke knyttet til noe reelt fellesskap med ektefellen. Seksualiteten uttrykker ikke kjærlighet, men fungerer kompenserende. Den skal dekke over en mangel, og får dermed en tvangspregnet og altopplukende karakter hos Rita. Skuespillet avslutning kan forstås slik at Rita adopterer Alfreds ”løsning”, og gir avkall på sitt kroppslige begjær etter ham. Det er det offer hun tror hun må bringe, siden barnets død henger sammen med deres seksuelle samliv. Det er også hva hun må gi avkall på for at Alfred skal bli værende hos henne.

I *Dødsvariasjonar* er det på lignende vis knyttet skyld og skam til kroppens kjønnethet og til seksualdriften. Graviditeten og barnet de får er beviset for at Det unge paret har gjennomført et samleie. En kan spørre seg om det er slik at Dottera må dø, fordi hun er det konkrete resultatet av den skyldbetyngede seksualiteten? Slik kanskje Eyolf må dø, fordi han med sin skadde fot er en konstant påminnelse for foreldrene om hva deres begjær påførte ham? Forstått slik, har Eyolf og Dotteras tragedie og død sammenheng med foreldrenes vanskeligheter med å integrere seksualiteten og kjønnetheten i voksenlivet. Dermed skyver de resultatet av seksualiteten, barna, fra seg og makter ikke å gi dem plass i en familie. Som en

følge av det lokkes barna til å søke tilbake til der hvor kroppen opphører – i havet og vannet, kanskje med håpet om å bli helbredet fra fysisk og psykisk lyte?

#### **4.1.3 Døden - den endelige kroppen**

Et ikke mindre dyptgripende traume, sammen med atskilthet og kjønnet, er vissheten om kroppens endelighet, at vi en dag skal miste oss selv, og at kroppen vår vil bli til intet, til jord. Med til dette traumet hører også frykten for andres død, spesielt for at de vi er glade i og avhengige av, skal bli tatt fra oss. I boken *Eksistentiel psykoterapi* (1980), tar den amerikanske psykoanalytikeren Irvin D. Yalom for seg dødsbegrepets rolle i psykopatologi og psykoterapi. Han viser hvordan vi tyr til to hovedstrategier for å skape oss et forsvar mot dødsangsten (Yalom 1980: 127-29). De står tilsynelatende i et motsetningsforhold, men hos de fleste mennesker er strategiene sammenvevde. Det ene er forestillingen om vår særegenhet, utvalghet og allmektighet – vår personlige usårlighet. Det andre er forestillingen om å være under beskyttelse av ”den endelige frelser” (Ibid: 141). Mens den første strategien søker å bekrefte egen uavhengighet og individualitet, retter den andre strategien seg mot sammensmelting. Begge strategiene innebærer imidlertid en sterk ambivalens og et stort potensial for angst. Uavhengighetens bakside er den totale isolasjon, og sammensmeltingens offer er tapet av egen individualitet (Ibid: 154-55).

I *Lille Eyolf* er dødsangsten til stede fra første side, og personene har sine strategier for å fortrenge denne angsten. Alfreds bokprosjekt om ”Det menneskelige ansvar” springer ut av en forestilling om å være spesielt utvalgt, og av kallet til å si noe til menneskeheten. Alfred stiller seg med andre ord utenfor og over det menneskelige fellesskap, som han ser det som sin livsoppgave å gi en moralsk lærebok. På mange vis inntar han en gudelignende posisjon, og nettopp derfor blir fallet så høyt når han begynner å tvile på sine egne evner. Da overdrar han posisjonen til sønnen, som han sammenligner med den inkarnerte Gud: ”Men tro du mig, – der kommer en bagefter, som vil gjøre det bedre” (12: 203). Da Alfred mister troen på arbeidet sitt, søker han opp på fjellet for å være alene, og han har der en opplevelse av å møte døden som en god kamerat. Døden blir nærværende for ham, når det vernet han har hatt ikke lenger hjelper ham. Men han håndterer angsten ved å mytologisere døden til en venn. Angsten gjør seg imidlertid straks gjeldende i det døden blir konkret og kroppslig for ham i det Eyolf dør.



Alfred Allmers søker ikke bare særegenhet, han drømmer også om sammensmelting med søsteren. Forholdet til søsteren er for ham ikke under forvandlingens lov, og er dermed hevet over tidens gang som ubunnhørlig leder til døden. Alfred ligger under for en mystisk forestilling om at søsteren kan frelse ham fra død og forandring, og at han hos henne er sikret evig ro og beskyttelse. Derfor er han, selv om han ikke innrømmer det for seg selv, så avhengig av å ha henne i nærheten, og at hun er tilgjengelig for ham. Når Asta til slutt reiser fra ham, fabler han straks om å ta sitt eget liv. Jeg har i analysen pekt på at Alfreds klamring til Asta, peker mot morstapet som Alfred har lidd i ung alder, og hvordan Alfred nettopp griper til Asta i et forsøk på å lege tapet og tomrommet inne i seg. Han oppgir ikke sin egen identitet i forholdet til Asta, men søker å la sin egen og hennes identitet flyte sammen, de skal være ett, sjelelig og åndelig. Det er på dette plan det incestuøse i deres forhold ligger.

Rita er den personen i *Lille Eyolf* som mest eksplisitt har dødsangst. For eksempel er hennes umiddelbare reaksjon når Alfred forteller om "reisekameraten", at han forestiller seg. Hun tror ikke noe på at Alfred virkelig kan ha opplevd døden som vennlig og fredelig. Det kan godt hende hun har rett i at Alfred lyver for seg selv når han sier dette, men det sier også mye om Ritas forhold til døden: Den er "grufull" og må holdes på avstand ved å "leve livet". Som vi var inne på ovenfor, inngår seksualiteten i det som for en stund kan hjelpe henne med å glemme døden. Alfred og Rita diskuterer på et tidspunkt om de ville oppgi livet hvis de fikk møte Eyolf og "finde ham igen, – kende ham, – forstå ham –?".(12: 243) Men konklusjonen er negativ for dem begge, de kunne ikke gjøre det:

RITA. (stønner sagte). Jeg kunde det ikke, – det føler jeg. Nej, nej; jeg kunde det sletikke! Ikke for al himlens herlighed!

ALLMERS. Ikke jeg heller.

RITA. Nej, ikke sandt, Alfred! Du kunde det ikke, du, heller!

ALLMERS. Nej. For her, i jordlivet, hører vi levende hjemme.

RITA. Ja, her er den slags lykke, som vi forstår.

(12: 244)

Dødsangst, angsten for utslettelse og oppløsning, er sentralt også i *Dødsvariasjonar*. Det bekreftes også av en kommentar Jon Fosse kommer med i programheftet til urpremieren på *Dødsvariasjonar* ved Nationaltheatret i 2001:

Hvis du bare vil leve, og ikke tar døden med inn i livet, må du få dødsangst. Alle personene i stykket har dødsangst men de turnerer det på ulike måter. Faren søker ny kjærlighet hele tiden og skal snart gifte seg for tredje gang. Datteren klarer ikke å finne seg en kjæreste og ensomheten blir for tung å bære. Moren forskanser seg i seg selv, stenger helt av og vil være alene. (Fosse 2001: 2)

Fosse peker i sitatet på utfordringene kroppens væremåte representerer. Vanskelighetene med å forsone seg med tiden som går kommer blant annet til uttrykk i Den eldre mannens avvisning av Den eldre kvinnens ansikt. Han møter en kvinne som han sannsynligvis ikke har sett på mange år, og som må ha eldes en god del siden sist han så henne (jf. også sideteksten). Ekskonas ansikt konfronterer Mannen med at også han er blitt eldre, at deres tilmålte tid er i ferd med å renne ut og at det å ha ”ein ganske så ny kjærast” (Fosse 2002: 95) ikke verner han mot egen aldring og død.

Til forskjell fra *Lille Eyolf* er temporaliteten tematisert like mye gjennom formen som i skuespillets innhold. *Dødsvariasjonar* iscenesetter utsnitt av et tidsforløp som strekker seg over flere tiår (kanskje 30-40 år). Tidens gang skrives inn i kroppene, som blir de eneste tydelige tegnene på at tiden går, og livet framstår i dette skuespillet som en kontinuerlig aldringsprosess. Mens tidens forvandling i *Lille Eyolf* er et innholdselement, uttrykkes tidens vesen gjennom formen i *Dødsvariasjonar*, jamfør Szondi:

Men att uttrycka tidens väsen, dess rymd, förlopp och förvandlingar misslyckades Ibsen med som dramatiker, eftersom det bara är möjligt i en litterär form, som kan låta två tidpunkter sammanfalla i formen och innta bara som tema. Den kvalitativa och kvantitativa skillnaden mellan de två momenten är nämligen det enda vittnesbörd tiden lämnar kvar om sin alt förändrande flykt. (Szondi 1972: 116)

Fosse ser ut til å ha tatt konsekvensen av dette og gått inn for å løse opp enheten i tid, sted og handling, som de fleste av hans tidligste skuespill var basert på. Det peker på en bevegelse både fra Ibsen til Fosse, og innad i Fosses verk, nemlig hvordan tiden tenderer mot å overta hovedrollen på bekostning av individet. Tiden ser med andre ord ut til å oppløse subjektet i Fosses senere dramatik.

Hvordan skal vi så tolke den selvmordstruedes forhold til døden, dødsangst og dødslengsel i *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar*? Vi har i disse skuespillene i hvert fall tre karakterer som berører en selvmordstematikk, hvorav Dottera er det klareste eksempelet. Men også Eyolf og Alfred Allmers er karakterer som i en eller annen forstand trekkes mot døden. I barnet Eyolfs tilfelle er det neppe riktig å snakke om selvmord, i så fall må man betegne det som et

symbolsk selvmord.<sup>33</sup> Men gjennom Eyolfs historie viser Ibsen hvor sårbare barn er for sine mytiske forestillinger om døden, når det ikke er noen voksne som beskytter dem.

For Alfreds del blir det å ta livet sitt aldri noe annet enn en tanke han søker trøst og tilflukt i. I *Eksistentiel psykoterapi* skriver Yalom at det finnes en sammenheng mellom selvmord og dødsangst:

Hvor paradoksalt det end virker, at noen skulle begå selvmord på grund af dødsangst, er det ikke ualmindeligt. Mange mennesker har mere eller mindre direkte givet udtryk for, at ”jeg er så bange for døden, at jeg er drevet til at begå selvmord”. Tanken om at begå selvmord dulmer noget af rædslen. Det er en aktiv handling; den giver en vis magt over det, i hvis magt man er. Dertil kommer [...] at mange selvmordere har en magisk opfattelse af døden og betragter den som midlertidig og reversibel. (Yalom 1998: 134)

Kan Alfred Allmers forstås på bakgrunn av dødsangst? Er hans antydninger om at han vil ta livet sitt, et uttrykk for et forsøk på å håndtere en slik underliggende frykt for døden? Det som i hvert fall er tydelig er at Allmers, som Dottera, mystifiserer døden til å være en venn og hjelper som forbindes med nytelse (jf. ”rejssekammerat” metaforen og ”nød dødsfornemmelsens fred og velbehag”, 12:263). For Alfred gjør erfaringen med sønnens død at døden mister sitt vennlige preg, og framstår som gruffull og meningsløs: ”Og da så – kammeraten kom og tog ham –. Så stod der gru af ham. Af det hele”. (12: 264) Selv om Eyolfs kropp aldri blir funnet, innebærer hans død for foreldrene et møte med dødens konkrete og fysiske konsekvenser. For Dottera i *Dødsvariasjonar* forsvinner det mystiske sløret hun har kledd døden i etter at hun selv har tatt livet sitt: ”Eg skulle ikkje ha gjort det/ Eg vil leve”. (Fosse 2002: 111) Det forteller oss at i møte med konkrete erfaringer av døden, tvinges vi til å ta døden innover oss som en reell og uformildende realitet.

#### ***4.2 Hvorfor blir tematikken så ulikt behandlet?***

Vi har sett at Szondis forståelse av innhold og form innebærer at begge deler betraktes som utsagn om den menneskelige tilværelse, og at disse kan komme i konflikt med hverandre (jf. Szondi 1972: 9). Samspillet mellom innhold og form er med andre ord avgjørende for kunstverkets samlende uttrykk. I *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* har vi sett eksempler på to

---

<sup>33</sup> Eyolf er bare ni år ved det tidspunktet han drukner, og å snakke om selvmord i forbindelse med så små barn, mener jeg det er grunn til å være skeptisk til.

ganske ulike dramatiske uttrykk, som springer ut av to dramatikers ulike og delvis historisk pregede poetikker. I det følgende vil jeg forsøke å gi noen antydninger til svar på hvorfor formspråket blir så ulikt hos Ibsen og Fosse. Utgangspunktet mitt er at dette har å gjøre, med endringer i synet på tid og på språk fra det moderne til det senmoderne (eller postmoderne).

#### 4.2.1 Tidskonsepsjonen i det moderne og senmoderne

Noe forenklet kan vi si at mens vi i *Lille Eyolf* finner en tidskonsepsjon preget av progresjon og linearitet, er tidskonsepsjonen i *Dødsvariasjonar* dominert av det statiske og sykliske. Selvfølgelig finner vi også i *Lille Eyolf* stillstanden uttrykt, på samme måte som tiden som bevegelse (tidsstrømmen) også kommer fram i *Dødsvariasjonar*. Det er heller ikke mulig å tenke seg et skuespill hvor en ikke skulle finne både sykliske og lineære bevegelser: “Linear and cyclical developments always occur simultaneously, however, and so it all depends on the author’s intention and the audience’s perspective as to which of them is seen to predominate” (Pfister 1988: 290). For teaterpublikummet på Ibsens tid kan *Lille Eyolf* ha framstått som ganske stillestående (jf. at det ytre sett skjer svært lite i de to siste aktene), men sammenlignet med *Dødsvariasjonar* blir det lineære og framskridende likevel ganske framtrædende. Noe forenklet kan vi hevde at vi i *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* møter to ulike konsepsjoner av tid. Kan det muligens henge sammen med endringer i synet på tiden fra Ibsens tid til vår egen tid? Hva kan vi si om den moderne versus den postmoderne tidsoppfattelsen?

Det har etter hvert blitt vanlig å mene at det moderne og det postmoderne representerer to perspektiver som er virksomme samtidig, og som ikke kan skilles tydelig fra hverandre (jf. Oftedal Andersen 2005: 67 og 270). I boken *Kroppsmøderne* (2005) analyserer Hadle Oftedal Andersen kroppen som tema i noen sentrale nordiske forfatterskap fra 1980- og 90-tallet, og presenterer i den forbindelse noen synspunkter på forskjellen mellom modernismens og postmodernismens forhold til tid. Han setter det opp som en kontrast mellom ”tid” og ”ettertid”:

Ein kan sette modernisme likt med tid, sidan grunnførestenaden for å oppfatta noko som nytt, altså moderne, er at ting endrar seg over tid. Den moderne verda er verda som forandrar seg, og modernismen er forandringa sin kunst. På motsett side er det postmoderne kjenneteikna av at ein ikkje lenger ser denne kontinuerlege forandringa, at ein lever etter forandringa si tid. (Oftedal Andersen 2005: 59)

I fortsettelsen påpeker Oftedal Andersen at tidskonsepsjonen får følger for, eller henger sammen med, om forsoning er mulig: ”Der modernismen ser kriser, og forsøker å løyse dei, ser postmodernismen menneskelege vilkår ein bare må ta for det dei er” (Ibid: 67). Vi ser straks at tekstene vi har for oss ikke lar seg plassere slik at *Lille Eyolf* ”passer” med det Oftedal Andersen sier kjennetegner modernismen, og *Dødsvariasjonar* med postmodernismen. Det er ikke så opplagt at de menneskelige krisene lar seg løse i *Lille Eyolf*. På mange måter vitner stykket om et ganske mørkt syn på muligheten for kriseløsning, i alle fall for de dramatiske personene i skuespillet. Men som vi allerede har vært inne på i kapittel tre, gjør det motiverte forholdet mellom fortidens ”synder” og nåtidens lidelser at skuespillet formalt sett utsier, at forsoning og gjenopprettelse også kan være mulig. Dessuten er det mulig å forstå hovedpersonenes erkjennelse som mer håpefull enn det jeg har gjort i min lesning. Alt i alt må en derfor kunne si at uavhengig av om vi lar oss overbevise eller ikke om at Ritas og Allmers løsning er gjennomførbar, og godt nok fundert, vitner skuespillet om at tanken om erkjennelse og endring gjennom bevisstgjøring av følelser og handlinger, er mulig og ønskelig.

I *Dødsvariasjonar* derimot gjør den serielle tidskonsepsjonen, der slutten vender tilbake til begynnelsen, at skuespillet eksponerer en sterk form for stillstand. Selv døden setter knapt et skille i dette skuespillet, fordi Dotteras situasjon framstår som uforandret etter at hun er død. *Dødsvariasjonar* er et skuespill mer om tilstand enn om forandring og mennesker i handling, og for å uttrykke tilstander er en syklisk og statisk tidsframstilling godt egnet.

Tidskonsepsjonen hos Fosse vitner om at han er ute i et noe annet ærend enn Ibsen. Vi har tidligere vært inne på at *Dødsvariasjonar* kjennetegnes av avindividualisering og at personene ikke kommer til ny erkjennelse. Dette skal selvfølgelig tjene et formål, og jeg tror von der Fehr er inne på noe vesentlig når hun legger vekten på den rituelle effekten ved Fosses dramatik:

I *Dødsvariasjonar* kan vi si at det dramatiske oppstår når stemmens intensitet og liv-død-ambivalens blir opplevd og fortolket av en mottager. Det dramatiske er ikke noe som skjer på scenen, men heller noe som skjer mellom teateruttrykket og den enkelte tilskueren. Et slikt drama vil hver gang dets emosjonalitet blir opplevd, på nytt utfordre tilskuerens forståelse [...] Kunstens rolle er ikke å avbilde virkeligheten, men å ritualisere visse grunnleggende betingelser som tilskueren gjennom ritualiseringen kan gjenoppleve som viktige for eget liv. Riten aktualiserer eksistensen for den enkelte, samtidig som den, som i gresk drama, øker fellesskapsfølelsen mellom mennesker. (von der Fehr 2004: 319)

Ritens tid er nettopp sykliske bevegelser, fordi riten representerer noe som gjentar seg på samme måte, og skaper rytme og sammenheng i tilværelsen. Den sykliske tidskonsepsjonen er, som Pfister påpeker, ”based on the natural life-cycle – the cycle of the day, month, seasons and generations” (Pfister 1988: 290). Når noen har ment å se et stigende uttrykk for forsoning med livet i Fosses senere verker, har det nettopp med formen å gjøre, ikke innholdet.

#### 4.2.2 Fra subjekt til språk

Vi har i skuespillene observert en nedskrivning av subjektet fra Ibsen til Fosse. Mens personene hos Ibsen er utstyrt med en rekke individuelle karaktertrekk, er personene hos Fosse bare definert gjennom kjønn og alder, det vil si kroppslige egenskaper. Er dette uttrykk for en endring i oppfattelsen av hva tegnene og språket er forankret i? Er det slik at i *Lille Eyolf* er subjektet siste-instans for språket, mens det i *Dødsvariasjonar* er kroppen som er utgangspunktet for tegnet og språket?<sup>34</sup> Vi har i lesningene sett at personene hos Fosse skiller seg fra Ibsens karakterer, ved at de ikke merker språket på noen personlig måte. Hos Ibsen trer personene fram, blir synlige og avslører hva som rører seg inne i dem gjennom det de verbalt formidler. Oftedal Andersen påpeker at denne bevegelsen fra det indre til det ytre, er et trekk ved overgangen fra det moderne til det postmoderne og at det er her kroppen kommer inn:

Det kroppslege er reelt, på ein annan måte. Som den danske lyrikaren Søren Ulrik Thomsen uttrykker det i 1985: ”Det er alene med og i forhold til kroppen at al konkret væren, således al kunst, sanses, dvs. reflekteres.” Derfor er kroppen paradigme på form. For kroppen markerer det endelege, det biologiske utgangspunktet som avset seg anten ein reknar med simulakret eller ikkje. Fødsel. Død. Forplantning. Dette er ikkje kulturelt bestemte hendingar i språket. Dette er dei transkulturelle, førkulturelle, utanomkulturelle rammene for liva våre. (Oftedal Andersen 2005: 47)

I *Dødsvariasjonar* dreier det seg nettopp om disse transindividuelle og transkulturelle rammene, om forplantning, fødsel og død (jf. sitatet). Oftedal Andersen knytter i fortsettelsen kroppens meningsproduksjon til døden: ”Hos Tor Ulven, som hos Søren Ulrik Thomsen, er det først og fremst gjennom døden at kroppen gjer seg gjeldande som senter i meiningsskapinga” (Ibid: 47). Det samme kan vi si om *Dødsvariasjonar*. Therese Bjørneboe

---

<sup>34</sup> Begrepet ”siste-instanser” har jeg hentet fra Espens Schaannings bok *Modernitetens oppløsning* (2000). Begrepet betegner ”en grunn eller basis som sannheten hviler på”, og som ”man ikke kan gå bakom” (Schaanning 2000: 11).

har pekt på hvordan kroppen blir bæreren av mening i dette skuespillet: ”kroppen (og ”andletet”) ser ut til å være den viktigste – og kanskje eneste – bærer av ’mening’ eller et felles følelses- og erfaringsrom” (Bjørneboe 2002: 77). Men Bjørneboe viser også at det biologiske, slik det framstår i *Dødsvariasjonar*, ikke er nok til å gi livet mening:

Som vi har sett, er den biologiske kjærligheten eller det slektsmessige fellesskapet ikke nok til å gjøre den enkeltes tilværelse meningsfylt. Personene trekkes like mye mot uavhengighet og autonomi. *Dødsvariasjonar* viser ”det absurde” ved å søke en mening i det biologiske fellesskapet, da den biologiske ”situasjonen” den enkelte befinner seg i, relativt til rollene som foreldre og barn, eller (i et stort perspektiv) til menneskeheten overhode; ikke kan besvare og tilfredsstillende den enkeltes ønske om selvbekreftelse. (Ibid: 78-79)

At kroppen hos Fosse blir utgangspunktet for meningsproduksjonen, framfor det indre og ”dype” i mennesket som hos Ibsen, kan nok knyttes til et endret syn på språket fra Ibsens tid til Fosses’. Den desentreringen vi har sett av subjektet hos Fosse, har paralleller til den undersøkelsen av språket som har vært sentral i litteratur og filosofi i de siste tiårene, og som gjerne betegnes som ”den lingvistiske vendingen”. Idehistorikeren Espen Schaanning sier det slik: ”Samtidig som subjektet faller stiger språket. Språket blir den instans som nå fanger oppmerksomheten. De fleste filosofiske retninger etter 1945 bygger sine posisjoner på språklige argument av et eller annet slag. Kritik og analyse funderes ikke lenger i subjektet, men i språkanalyse”. (Schaanning 2000: 24)

Den lingvistiske vendingen innebærer en endring fra et referensielt til et relasjonelt syn på språket. Poenget hos den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure, som er et sentralt navn her, er at meningen vi finner og produserer i språket er relasjonell, avhengig av kombinasjons- og assosiasjonsprosesser innenfor språkets differensielle system. Tegn er ikke referensielle, de har ikke mening i seg selv, men får mening på grunn av kombinatoriske og assosiative relasjoner til andre tegn (Allen 2000: 8-10). Vi kan se Fosses språkpraksis, hvor ordene lades med ny mening gjennom måten de gjennom alle gjentakelsene kombineres med andre tegn, som en følge av et innreflektert forhold til at språket alltid har både referensielle og selvframstillende funksjoner. Dermed følger det også at språklig mening aldri er noe som en gang for alle kan slås fast, men alltid vil være i bevegelse.

Oftedal Andersen har noen betraktninger omkring forholdet mellom tegn og kropp i Tor Ulvens lyrikk, som også synes relevant i forhold til Fosse. Oftedal Andersen peker på at Ulven tematiserer kroppen gjennom en tematisering av hvordan tegn oppstår:

Teiknet, altså meininga, spelet med meining, den lingvistiske røyndomen, oppstår i ein overgang mellom det kroppslege nærværet og det kroppslege fråværet, altså døden [...] Skal ein relatera denne koblinga mellom kropp og teikn til noko, må det snarare bli til dekonstruksjonens si påpeiking av at språket er antroporft og såleis kan førast tilbake til vår grunnleggande oppleving av å vera i verda: ikkje som individ, men som menneske med eit menneskesentrert system av teikn til å relatera oss til henne med. (Oftedal Andersen 2005: 247 og 247)

Det virker rimelig å knytte de store endringene i det dramatiske språket fra Ibsens til Fosses dramatik, til forandringene i synet på subjektet og språket fra Ibsens modernisme til vår senmodernistiske tid. Hos en poststrukturalist som Jacques Derrida forankres ikke språket i subjektet. Tvert imot er det subjektet som både konstitueres og dekonstrueres av språket. Det at språket blir en kraft overordnet den enkelte språkbruker, har vi sett kjennetegner Fosses dramatiske formspråk. Derrida mener at nettopp alle gjentakelsene i språket, at det kan brukes i mange ulike situasjoner, gjør at det ikke kan være knyttet opp mot bare en referanse.<sup>35</sup> Dermed kan man heller aldri en gang for alle fastslå hva ordene referer til. På grunn av den uendelige forskyvningen som finner sted i språket (gjennom alle gjentakelsene) vil mening aldri stabiliseres. Dette synet på språket synes Fosse å ha tatt konsekvensene av i sin skriftpraksis, og det fører til at hans teatertekster må få enn ganske annen utforming enn hos Ibsen.

#### ***4.4 Hvorfor dramaformen?***

Innledningsvis stilte jeg spørsmålet om hvorfor Ibsen og Fosse velger å holde fast på dramaformen, til tross for at tematikken krever episering. Før jeg vil gi et forslag til svar på dette, skal vi kort repetere hvilke problematikker forfatterne er opptatt av i de to skuespillene. Vi har sett at *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* tematiseres grunnleggende menneskelige betingelser – ensomhet, seksualitet og endelighet. Alt dette samles i kroppen, fordi det er kroppen som er atskilt, kjønnnet og dødelig. Vi har sett på narsissisme og melankoli som uttrykk for strategier de dramatiske personene utvikler i et forsøk på å hankses med kroppens

---

<sup>35</sup> For en utdypning, se Derrida (1988).



ontologiske væremåte. Det viser at de ikke har maktet å forsone seg med menneskelivets grunnvilkår. Manglende anerkjennelse av egen begrensethet virker ødeleggende for muligheten til å anerkjenne andre og bygge fellesskap.

Toril Moi peker i *Ibsens modernisme* på at det er en forbindelse mellom en tematikk knyttet til våre problemer med å forsone oss med vår egen begrensning og teateret som kunstform, fordi teateret nettopp er begrensningens kunst: ”Teateret er begrensningens kunst, den kunstform som i sterke grad er basert på menneskers atskillelse fra hverandre; det er også den mest ytre av kunstformene, den som utfordrer oss mest til å anerkjenne menneskelige uttrykk”. (Moi 2006: 380) I kapittelet om modernitet og teater i *Kejsers og Galilæer* (1873) analyserer Moi dette forholdet nærmere. Her peker hun på at anerkjennelsen av menneskelig atskilthet er innbakt i selve dramaformen, i forholdet mellom skuespillere og publikum:

Teater forutsetter at to grupper av mennesker – skuespillere og publikum – deler et visst rom for en viss tidsperiode, samtidig som de to gruppene må erkjenne at de er atskilte, og at de har forskjellige forpliktelser overfor hverandre. Det at teater – en hvilken som helst form for teater, til og med gateteater og improvisasjonsteater – forutsetter en slik atskillelse, kommer til syne i forhold til rollefigurer: ”En rollefigur er ikke, og kan ikke bli, oppmerksom på oss”, skriver Cavell”.<sup>36</sup> (Moi 2006: 292)

Av dette følger, skriver Moi videre, at ”uansett hva rollefiguren gjør, kan de ikke overskride skillet mellom publikum og seg selv”, men som publikum utfordres vi til å ta rollefiguren innover oss og anerkjenne han eller henne (Ibid: 293). På denne måten utsier teateret som form noe grunnleggende om det å være menneske i verden, og utfordrer oss til å erkjenne ”at vi er atskilte fra andre og andre fra oss” (Ibid: 307).

Mois påpekning av at teaterets styrke nettopp er dens grunnleggende måte å speile og konfrontere oss med vår menneskelige situasjon på, forklarer også hvorfor teateret opp igjennom historien har møtt motstand og fordømmelse. Dette er også det sentrale poenget i Jonas Barishs bok om teaterfientlighet: *The Antitheatrical Prejudice* fra 1981. Barish viser hvordan det finnes en universell motstand imot teater, på tvers av tid og sted. Hans utgangspunkt er at fordømmenes universalitet peker mot at de er mer enn ”fordommer” og derfor fortjener å bli tatt alvorlig:

---

<sup>36</sup> Moi siterer og bygger her på Stanley Cavells essay ”The Avoidance of Love” (1969).

The fact that the prejudice turns out to be of such nearly universal dimension, that it has infiltrated the spirits not only of insignificant criticasters and village explainers but of giants like Plato, Saint Augustine, Rousseau, and Nietzsche, suggest that it is worth looking at more closely – that it is, indeed, more than a prejudice. If it is an aberration, it is one to which virtually our whole species seems in some measure prone. Looked at more attentively, it comes to appear a kind of ontological malaise, a condition inseparable from our beings, which we can no more discard than we can shed our skins. It would seem to reflect something permanent about the way we think of ourselves and our lives. (Barish 1981: 2)

Hva er det teateret reflekterer om livene våre? Det viser oss at siden vi er atskilte, er vi avhengighet av å uttrykke oss, av å være i stand til å formidle våre følelser og tanker til andre. Vi er avhengige av at andre er villige til å anerkjenne oss og det vi forsøker å formidle. Samtidig viser teateret at når vi forsøker å formidle oss, står vi alltid i fare for å bli oppfattet som teatraliske, og dermed ikke som verdt å ta alvorlige. Men det viser også at det å ikke formidle seg kan få katastrofale konsekvenser. Når andre ikke får vite hva vi føler og tenker, fratar vi dem også muligheten for å forstå oss og handle riktig i forhold til oss. Poenget til Barish er at vårt ambivalente forhold til teateret reflekterer vårt ambivalente forhold til disse vilkårene som våre liv utspiller seg i. Teateret er dermed en figur for vår relasjon med resten av verden (jf. Ibid: 476):

Antitheatricalism opposes itself, rather, to an institution, and, even more fundamentally, to a mode of experience and a form of life, to certain characteristics shared by all men. It has its roots in a universal distrust of an aspect of ourselves which we would be rash to dismiss as mere prejudice. We do wish for men to be what they seem, except when at play. We do cling to a belief in ourselves as distinct beings, with stable identities, however much latitude we wish to extend to self-experimentation. (Ibid: 469)

Det er med andre ord en innebygd sammenheng mellom temaene som har utkrystallisert seg i *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* og teateret som kunstform. Vi kan tenke oss at Ibsen og Fosse nettopp holder fast på den dramatiske formen, fordi den er spesielt egnet til å uttrykke, til å få fram og bearbeide vår eksistensielle grunnsituasjon (jf. også Moi ovenfor). Gjennom det dramatiske kan en vise fram kroppen på scenen, og kroppstematikken er derfor særlig egnet for dramaformen. Skildringen av de psykiske problemene personene i *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* strever med, krever kanskje episering, men den dramatiske formen kan gjøre oss bevisst om årsaken til problemene: Nemlig menneskekroppens væremåte.

Teateret gjør oss oppmerksomme på at vi er ensomme, og at vi har behov for å formidle oss selv til hverandre. Derfor er det altså de eksistensielle problemene knyttet til kroppen som

tvinger fram teaterformen. For også hos Fosse står nå en gang figurene der på scenen og forsøker å formidle seg til hverandre. Figurene virker ugjennomtrengelige og gåtefulle, men de bærer likevel på noen historier, som de kjemper med å få fortalt oss.<sup>37</sup> Fosse selv uttrykker lignende tanker i et lite essay om teateret med den talende tittelen ”Menneskets kunst”:

Men når så skrivinga mi først førte meg inn i teateret, så slo det meg, og slår det meg, korleis teaterets kunst skil seg frå dei andre kunstformer eg har vore borti, både frå lydens, språkets og biletes kunst, ja visst har teatret i seg trekk frå dei alle tre, og ikkje minst frå språkets kunst, men først og sist er det mennesket teatret prøver, prøver og feilar, på å forvandle til kunst, teatret er, kan ein kanskje seie, verken lydens, språkets eller biletes kunst, det er rett og slett menneskets kunst. (Fosse 1999: 265)

Det kan i forlengelsen av dette passe å avslutte med noen ord om teaterets virkning på tilskueren. Hva kan det gjøre med oss som publikum å se skuespill av Ibsen eller Fosse oppført på scenen? I et annet essay fra essaysamlingen *Gnostiske essays* skriver Fosse noe om dette. Han viser til et ungarsk uttrykk som sier at når teateret er på sitt beste, så ”går ein engel gjennom scenen” (Ibid: 241). Metaforen forteller oss, at når teateret virkelig er bra, har det en sterk evne til å berøre. Hva er det som skjer når teateret får dette til, spør Fosse, og forsøker seg på et svar:

Kva engel er det snakk om? Kan ein jo spørje og skal eg prøve å seie noko om kva som skjer i dei magiske glimta, i dei privilegerte augneblinkane då eit eller anna uforklarleg oppstår i møte mellom scene og sal, så ser det for meg ut til at enkle ord i enkle menneskelege gjerne tarvelege situasjonar, noko svært konkret, då blir så enkelt, ja så materielt, at det opphevar sin eigen materialitet og blir til ei slags brå djup ny innsikt som ikkje er omgrepsleg, men emosjonell. Ei innsikt som faktisk, innanfor teatrets ritualitet, ikkje er individuell, men kollektiv, det oppstår eit slags sårt menneskeleg fellesskap som lar seg merke. (Ibid:242)

Fosse målbærer her en enkelthetens poetikk, slik vi ser det uttrykt i *Dødsvariasjonar*. Her er vi imidlertid mest interessert i effekten Fosse peker på. Det slår meg at Fosses utsagn ikke er så fjernt fra Aristoteles begrep om katharsis, renselse. I *Om diktetkunsten* skriver Aristoteles om tragediens rensende virkning på betrakteren, som er en sentral del av hans tragedie definisjon:

---

<sup>37</sup> Jf. hva Barish skriver om figurene hos Brecht og Pirandello (Barish 1981: 457).

En tragedie er altså en efterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang, i et forskjønnet sprog, forskjønnet på forskjellige måter i efterligningens forskjellige deler, en efterligning av mennesker i handling, ikke en fortellende efterligning, og gjennom frykt og medlidenhet fører den til den renselse som hører slike sinnsstemninger til. (Eide m.fl. (red.) 1987: 26)

Fosse og Aristoteles peker begge på det dramatiske som noe som oppstår i møte mellom scene og publikum, og teaterets evne til å berøre og ritualisere grunnleggende menneskelige erfaringer.

### *Dramaet likevel ikke i krise?*

En følge av det som her er sagt er at det kan bli problematisk å følge Szondi i at det moderne dramaet befinner seg i en krise. Szondi ser krisen i dramaet som et resultat av at dramatikerer behandler et stoff som krever episering. Men analysene av *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* har vist at de psykiske problemene og de indre konfliktene som tematiseres, har sin bakgrunn i menneskekroppens vilkår. Og dramaformen er, siden den er basert på å framvise kropp på scenen, spesielt egnet til å få fram kroppens odontologiske væremåte, og utfordringene som springer ut av dette. Så selv om en del av tematikken i *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* krever episering, viser analysene av skuespillene at denne tematikken – de psykiske problemene og bundetheten til fortiden – har springer ut av en annen tematikk som er velegnet for dramatisk framstilling – nemlig menneskekroppens begrensethet. Ut fra dette perspektiv framstår således Szondis påstand om at dramaet er i krise, som noe problematisk. For kanskje kan vi heller se det slik, at det nettopp i spenningen mellom det dramatiske og det episke, ligger muligheter for dramatikerer for å få fram problematikker som skriver seg fra menneskekroppens eksistensielle væremåte. *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* må slik sett betraktes som er to gode, og ulike, eksempler på skuespill hvor dette har lyktes.

## Litteratur

Allen, Graham 2000. *Intertextuality*. London and New York, Routledge Taylor & Francis Group.

Alnæs, Nina S. 2003. *Varulv om natten. Folketro og folkediktning hos Ibsen*. Gyldendal Norsk Forlag AS.

Andersen, Hadle Oftedal 2004. *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik*. Helsingfors, Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet.

Andersen, Hadle Oftedal 2005. *Kroppsmoedernisme*. Helsingfors, Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet.

Bale, Kjersti 1997. *Om melankoli*. Oslo, Pax Forlag A/S.

Barish, Jonas 1981. *The Antitheatrical prejudice*. Berkeley, University of California Press.

Beauvoir, Simone de 2000. *Det annet kjønn*. Oslo, Pax Forlag A/S.

Bjørneboe, Therese 2002. "Absurd teater og pasjonsspill. Om Jon Fosses *Dødsvariasjonar*". *Bøyggen* 1-2/2002, s. 72-79.

Bjørneboe, Therese 2002. "Theatrets gjennomsluktighet". Intervju med Jon Fosse i *Norsk Shakespeare tidsskrift*, 1/2002, s. 46-50.

Brandell, Gunnar 1993. *Nordiskt drama – studier och belysningar*. Uppsala, Svenska Litteratursällskapet.

Derrida, Jacques 1988. *Limited Inc*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press.

Dvergsdal, Alvhild 1998. "Å skrive for scenen: Å skrive om scenen. Jon Fosses sceneskript i hans tre tidligste drama", *Nordica Bergensia* nr.17 1998.

Eide, Eiliv, Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn 1987. *Europeisk litteraturteori. Fra antikken til 1900*. Oslo, Universitetsforlaget AS.

Fehr, Drude von der 2004. "Dramaet uten karakter og uten erkjennelsesbehov". Fehr, Drude von der & Hareide, Jorunn red; *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo, Det Norske Samlaget, 314-330.

Fosse, Jon 1999. *Gnostiske essay*. Oslo, Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 2001. "Livet er et stort savn". Intervju med Jon Fosse i programhefte til *Dødsvariasjonar*, Nationaltheatret 2001, s. 2-3. Olav Torbjørn Skare, red.

Fosse, Jon 2001. *Ein sommars dag*. I *Teaterstykket 2*. Oslo, Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 2001. *Besøk*. I *Teaterstykket 2*. Oslo, Det Norske Samlaget.

- Fosse, Jon 2002. *Dødsvariasjonar*. Oslo, Det Norske Samlaget.
- Fosse, Jon 2005. *Jenta i sofaen*. I *Teaterstykke 3*. Oslo, Det Norske Samlaget.
- Freud, Sigmund 1983 [1914]. "Om indførelsen af begrepet narcissisme". I *Metapsykologi 1* (Andkjær Olsen, Kjær & Kjøppe, red. ). København, Hans Reitzel, s. 83-115.
- Freud, Sigmund 1998. *Det uhyggelige*. København, Forlaget politisk revy.
- Granaas, Rakel Christine 2007. "NO204 Litteratur og sjukdom. Leksjon 10: Kreativitet og sykdom". Høgskolen i Volda.
- Hegel, G.W.F. 1986. *Innledning til estetikken*. Oslo, Det norske Akademi for Sprog og Litteratur.
- Helland, Frode 2000. *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Helland, Frode 2003. "Petrified Time: Ibsen's response to modernity, with special emphasis on *Little Eyolf*". I *Ibsens Studies*, 2003, nr. 2, 135-144.
- Helland, Frode & Wærp, Lisbeth Pettersen 2005. *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Ibsen, Henrik 1928-57. *Samlede verker (Hundreårsutgave)*, bind 10 og 12. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Jakobsen, Rolv Nøtvik 2005. "Vakker eller boring? Ein resepsjonshistorisk tilgang til Jon Fosses dramatik". Foss, Gunnar red.; *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Kristiansand, Høyskoleforlaget AS, 199-219.
- Johnsen, Kai 2000. "Nokon kjem til å komme. Noen punktwise nedslag i Jon Fosses teaterspråk". *Vinduet 2/2000*.
- Johansen, Jørgen Dines 2004. *Ind i natten. Seks kapitler om Ibsens sidste skuespil*. Odense, Syddansk Universitetsforlag.
- Lehmann, Niels 2004. "Postfenomenologisk effekt dramatik. Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest". Fehr, Drude von der & Hareide, Jorunn red; *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo, Det Norske Samlaget, 42-92.
- Lehmann, Niels 2005. "Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantikar". Foss, Gunnar red.; *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Kristiansand, Høyskoleforlaget AS, 145-175.
- Kalleberg, Kirsten 2005. "Eksistensialisme som metode – et intervju med Terje Mærli". Foss, Gunnar red.; *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Kristiansand, Høyskoleforlaget AS, 221-243.

Karlsen, Ole 2000. "Ei uro er kommen over meg". Om Jon Fosses Naustet (1989) og den repeterende skrivemåten". Edda 3, 2000, s. 268-279.

Kristeva, Julia 1994. *Svart Sol – depresjon og melankoli*. Oslo, Pax Forlag A/S.

Lothe, Jakob, Christian Refsum & Unni Solberg 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo, Kunnskapsforlaget.

McDougall, Joyce 1996. *Kärlekens många ansikten. En psykoanalytisk undersökning av sexualiteten*. Natur och Kultur.

Moi, Toril 1994. "Innledning", forord til den norske utgaven av Julia Kristevas *Svart Sol*, 9-17. Oslo, Pax Forlag A/S.

Moi, Toril 1998. *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Gyldendal Norsk Forlag ASA.

Moi, Toril 2004. "From Femininity to Finitude: Freud, Lacan, and Feminism, Again". *Signs: Journal of Woman in Culture and Society* 2004, vol. 29, no. 3.

Moi, Toril 2006. *Ibsens modernisme*. Oslo, Pax Forlag A/S.

Møhl, Bo 2006. "Narcissisme på vrangen". I *Fokus på Freud*, red. Ole Andkjær Olsen, Christian Braad Thomsen & Bente Petersen, 108-115. København, Hans Reitzels Forlag.

Pfister, Manfred 1988. *The theory and analysis of drama*. Cambridge, Cambridge University Press.

Rønning, Helge 2006. *Den umulige friheten. Henrik Ibsen og moderniteten*. Gyldendal Norsk Forlag AS.

Schaanning, Espen 2000. *Modernitetens oppløsning: sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. Oslo, Spartacus.

Steen, Nils Otto 1998. "Gensyn med det uhyggelige". Etterord til den danske utgaven av Sigmund Freuds *Det uhyggelige*, 59-82. København, Forlaget politisk revy.

Szondi, Peter 1972. *Det moderna dramats teori 1880-1950*. Stockholm, Wahlström & Widstrand.

Sætre, Lars 2001. "Modernitet og heimløyse". Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i *Namnet* av Jon Fosse". I *Norsk Litterær Årbok 2001*, red. Hans H. Skei og Einar Vannebo. Oslo, Det Norske Samlaget, 149-178.

Sætre, Lars 2005. "Dramatic Meaning – and Beyond. Jon Fosse's Late Modernity in *Autumn Dream*". Foss, Gunnar red.; *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Kristiansand, Høyskoleforlaget AS, 177-198.

Tjønneland, Eivind 1993. *Ibsen og moderniteten*. Oslo, Spartacus Forlag.

Wærp, Lisbeth P. 2002. "Forsvinning og fastholdelse. Jon Fosses *Ein sommars dag* – en dramaestetisk lesning. I *Edda* 01/02.

Yalom, Irvin D. 1998. *Eksistentiel psykoterapi*. København, Hans Reitzels Forlag.

Aarseth, Asbjørn 1999. *Ibsens samtidsskuespill. En studie i glasskapets dramaturgi*. Oslo, Universitetsforlaget.



## Sammendrag

### Masteravhandling

Institutt for litterære, lingvistiske og estetiske studier

Universitetet i Bergen

November 2007

**Student:** Synnøve Rodal

**Veileder:** Christine Hamm

**Tittel:** Kroppens betydning for tematikk og form i Ibsens *Lille Eyolf* og Fosses *Dødsvariasjonar*

### Kapittel 1: Innledning

Innledningsvis presenteres den overordnet problemstilling knyttet til forholdet mellom Ibsens og Fosses dramatik. Det argumenteres for at *Lille Eyolf* og *Dødsvariasjonar* er velegnet for en sammenligning, fordi de gjennom felles motiver tematiserer kroppen som eksistensiell situasjon. Videre gjøres det greie for hvilke teoretiske perspektiver som har vært styrende for arbeidet. Til slutt i kapittelet er det en del om hvordan de to skuespillene har blitt lest tidligere, og to korte handlingsreferat.

### Kapittel 2: Analyse av kroppstematikken

Kapittelet er delt i to underkapitler, en del om *Lille Eyolf* og en del om *Dødsvariasjonar*. I analysen av *Lille Eyolf* argumenterer jeg for at kroppen kommer i fokus gjennom framstillingen av hovedpersonenes narsissisme. I *Dødsvariasjonar* leser jeg kroppstematikken i lys av Julia Kristevas melankoliforståelse. Formålet med analysene er å vise at tematikken i vesentlige aspekter er felles for de to stykkene, og at disse aspektene kan knyttes til forståelsen av kroppen – dens atskilthet, kjønnet og endelighet. Jeg gjør et poeng av at denne tematikken kan fortolkes som episk.

### Kapittel 3: Den dramatiske formen

Dette kapittelet består, som det forrige, i en del om *Lille Eyolf* og en del om *Dødsvariasjonar*. Jeg analyserer her den dramatiske formen i skuespillene, og hvordan Ibsen og Fosse har valgt to svært ulike løsninger på utfordringen det innebærer å formidle et episk stoff i en tekst skrevet for teateret.

### Kapittel 4: Sammenlignede refleksjoner

Her sammenligner jeg funnene fra de to foregående kapitlene, særlig med henblikk på kroppstematikken. I kapittelet diskuteres også hvorfor tematikken blir så ulikt behandlet hos Ibsen og Fosse, og hva det kan være som gjør at de velger å holde fast på dramaformen, når tematikken de arbeider med – de psykiske tilstandene, eksistensielle vilkår og fortidens betydning for nåtiden – krever episering.