

**Uskarpe identiteter: Dramatisering av
identitetsspørsmålet gjennom rom, tid og replikker i
Pirandellos *Seks personer søker en forfatter*, Becketts
Endgame og Fosses *Eg er vinden*.**



Andrea Romanzi

Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

ALLV 350

Veileder: Anne Beate Maurseth

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Bergen

Vår 2017

*Today self-consciousness no longer means anything
but reflection on the ego as embarrassment,
as realization of impotence:
knowing that one is nothing.*

Theodor Adorno

ABSTRACT

Problemstillingen i masteroppgaven handler om en analyse av hvordan identitet blir utfordret og truet i absurdteateret. Som undersøkelsesmateriale har jeg valgt tre stykker som er blitt utgitt i løpet av et århundre: Pirandellos *Seks personer søker en forfatter* (1921), Becketts *Endgame* (1957) og Fosses *Eg er vinden* (2008). Ved å nærlese stykkene, vil jeg undersøke hvordan hypotesen angående identitetsspørsmålet blir formidlet gjennom det romlige, det temporale og i replikkene, og hvorvidt dramatiseringen av identitetsspørsmålet står sentralt i verkene, eller om den munner ut i en mer alminnelig eksistensiell problematisering som er kjernen i dramatekstene. I forhold til problemstillingen om identitet som utfordres i absurdteateret, er det mulig å se hvordan de tre stykkene, på litt forskjellige måter, dramatiserer identitetsproblematikken. De tre verkene kom ut i ulike perioder og de forskjellige vinklingene på problemstillingen kan betraktes i lys av den kulturelle, sosiale og historiske konteksten som var gjeldende da stykkene ble skrevet.

The aim of this thesis is to analyze how the problem of identity is challenged in the Theater of the Absurd. The three plays that I have chosen as study material have been published over a century: Pirandello's *Six Characters in Search of an Author* (1921), Beckett's *Endgame* (1957) and Fosse's *Eg er vinden* (2008). Through a close reading of the texts I will examine how the hypothesis of a problematization of identity is conveyed through space, time and the lines of the plays, and whether the dramatization of the theme of identity represents the core of these works, or if it concludes in a more general existential problem. Regarding how the theme of identity is challenged in the Theater of the Absurd, it is possible to identify how these three plays dramatize this topic in slightly different ways. Being published in different periods, the different angles from which the problem of identity is dramatized are a result of the social and historical contexts during which these works have been produced.

Først og fremst vil jeg takke min veileder Anne Beate Maurseth for all hjelp, for alle konstruktive og motiverende tilbakemeldinger. Videre vil jeg takke Marco Gargiulo for gode råd og interessante diskusjoner om teater. En stor takk til Hilde Brynjulfsen som har vært en viktig hjelp. Jeg vil takke gode venner, spesielt Brynjar Skog Astrup og Samuele Mascetti som uavhengig av egne interesser har blitt involvert i denne oppgaven. Helt til slutt må jeg si tusen takk til min familie, som på tross av geografisk distanse alltid støtter meg.

1. Innledning	5
1.1 Pirandello Beckett og Fosse	8
1.2 Absurdteater og identitet	11
1.3 Dramatisering av identitet gjennom rom, tid og replikker	16
2. <i>Seks personer søker en forfatter</i> og dramatisering av menneskenes indre verden	24
2.1 Teaterscenen som <i>kronotop</i> : Avindividualisering gjennom heterotopi og utopi	27
2.2 Det språklige ved <i>Seks personer søker en forfatter</i>	36
3. Identitetsproblematikk i Becketts <i>Endgame</i>	44
3.1 Rom og tid i <i>Endgame</i>	46
3.2 Hamms og Clovs språklige tilværelse: Eksistensialismen i dialogen	56
3.2.1 Kjærlighet og lidelse som fundamentale menneskelige følelser	63
4. Identitet og oppløsning av selvet i <i>Eg er vinden</i>	69
4.1 Rom og tid: Døden i <i>Eg er vinden</i>	70
4.2 Det språklige ved <i>Eg er vinden</i> : Minimalisme og monologisering av dialogene	76
5. Konklusjon	89
Litteraturliste	99

1. Innledning

Problematisering av selvet har alltid vært et tema som har vært av stor interesse i menneskehetens historie, og det har blitt belyst gjennom ulike perspektiver. I artikkelen "How the Self Became a Problem: A Psychological Review of Historical Research" (1987) påpeker Roy Baumeister hvordan en problematisering av selvet har utviklet seg gjennom ulike perspektiver, og hvordan forståelsen av *jeget* har blitt til et moderne problem: «A careful look at historical evidence suggests, however, that the concern with problems of selfhood is essentially a modern phenomenon. The medieval lords and serfs did not struggle with self-definition the way modern persons do. My thesis is that the self has become a problem in the course of historical development» (Baumeister 1987: 163). Utviklingen av problematikken interesserer ikke kun den moderne psykologien, men blir til et sosialt fenomen når uttrykket *identity crisis* – en sjargong som opprinnelig tilhører psykologifaget - blir et populært uttrykk som sprer seg (*jfr.* Erikson 1968). Det er interessant å se hvordan Baumeister tar utgangspunkt både i historiske data og i skjønnlitteratur for å skissere hvordan identitetsspørsmålet har blitt problematisert i et historisk perspektiv: Han viser hvordan skjønnlitteratur fra en gitt periode gjengir de dilemmaer som opptar menneskene i sin tid. Endringer i disse dilemmaene fra en periode til en annen skal tyde på endringer i menneskenes tilværelse (Baumeister 1987: 163).

1900-tallet er et århundre som påvirkes av en rask teknologisk og økonomisk utvikling.¹ Den industrielle veksten samt en kraftig urbanisering førte til at menneskene begynte å bo stadig mer tett pakket og i store byer. Økte levestandarder og en mer alminnelig velferdsøkning åpnet for at mennesker kunne se for seg flere muligheter. De nye teknologiene utviklet innenfor

¹ For en fordypning i 1900-tallets sosiokulturelle og politiske kontekst, se også: UNESCO, 2008, "The Twentieth Century", i *History of Humanity, VII*, Routledge, New York & London; GILBERT M., 2002, *A History of the Twentieth Century*, Harper Collins, New York, Grenville J.A.S, 2005, *A History of the World from the 20th to the 21st Century*, Psychology Press, Routledge, New York & London.

kommunikasjon-, transport-, og medisinfeltet bidro også til dette. Framskritt på alle disse feltene, og de store og forferdelige hendelsene som kriger (samt en utvikling i væpn-industri), bruk av atombombe under andre verdenskrig, konsentrasjonsleir er elementer som medvirket til å endre menneskenes syn på seg selv. Et samspill av disse faktorene førte til at økt interesse for spørsmål om menneskets indre verden. Psykologien, med Freuds og Jungs arbeid i begynnelsen av århundret, bidro til å gjøre 1900-tallet til en epoke der det er mulig å identifisere en økt interesse for menneskets sjeleliv, som ofte problematiseres ofte som en identitetskrise. De sosiale endringene, som var både positive (i form av økte levestandard og flere muligheter) men også negative (kriger, rasisme, og klasseforskjeller), bidro til at menneskene kunne se på seg selv i perspektiv. Industrialisering og konsumerisme skapte en følelse av fremmedgjøring. I artikkelen "Changes in the Form of Alienation: The 1900s vs The 1950s" (1969), påpeker Irene Taviss at det fins to typer fremmedgjøring, en sosial fremmedgjøring og en selv-fremmedgjøring:

That is to say, alienation results from disjunctions between social demands and values and individual needs and inclinations. Given tension between self and society, two ideal-type extreme forms of resolution are possible: (1) social alienation - in which individual selves may find the social system in which they live to be oppressive or incompatible with some of their own desires and feel estranged from it; and (2) self-alienation - in which individual selves may lose contact with any inclinations or desires that are not in agreement with prevailing social patterns, manipulate their selves in accordance with apparent social demands, and/or feel incapable of controlling their own actions. The socially alienated maintain distance from society, while the self-alienated engage in self-manipulatory behavior so as to eliminate this distance. Although both types of alienation are indicative of tension in the self-society relationship, in the case of social alienation the onus of blame is placed on the society, whereas in the case of self alienation the self is seen to be responsible. (Taviss 1969: 46-47)

Den fremmedgjøringen som Taviss analyserer kan forstås som en problematisering av identitet idet det skapes en diskrepans mellom de sosiale mønstrene og trendene og menneskets ønsker eller dets selvbilde. Taviss påpeker i samme artikkel at erfaringen av en fremmedgjøring blir enda sterkere i den andre halvdel av 1900-tallet, og konkluderer med at: “The various social changes that have occurred [...] over the last half-century combine to produce a greater looseness or flexibility in society. Society now provides less rigid guidelines to behavior. [...] The greater degree of behavioral flexibility becomes a new kind of burden in the mid-twentieth century [...] » (Taviss 1969: 56). Med utgangspunkt i denne forståelsen av fenomenet fremmedgjøring, vil jeg dra paralleller til den identitetsdebatten som oppstår i 1900-tallet. Identitet skal være et sentralt tema i 1900-tallets litteratur innenfor absurdteateret, særlig i stykkene av Pirandello, Beckett og Fosse som jeg har valgt som undersøkelsesmateriale: *Seks personer søker en forfatter* (1921), *Endgame* (1957) og *Eg er vinden* (2008).

Problemstillingen i denne oppgaven er en analyse av hvordan identiteten blir utfordret og truet i absurdteateret, med disse tre stykkene som eksempel. Ved å nærlese stykkene, undersøker jeg hvordan hypotesen av identitetsspørsmålet blir formidlet gjennom det romlige, det temporale og i replikkene, og hvorvidt dramatiseringen om identitetsspørsmålet står sentralt i verkene, eller om denne munner ut i en mer alminnelig eksistensiell problematisering som er kjernen ved dramatekstene.

1.1 Pirandello, Beckett og Fosse

Denne oppgaven tar for seg tre teaterstykker fra forskjellige perioder og forskjellige land: *Seks personer søker en forfatter* [Sei personaggi in cerca d'autore, 1921], av den italienske forfatteren Luigi Pirandello, *Endgame* [Fin de partie, 1957] av den irske dramatisten Samuel Beckett og en dramatekst av den norske forfatteren Jon Fosse, *Eg er vinden* (2008). Ved å nærlese og fortolke disse tre stykkene, ønsker jeg å belyse hvordan identitetsspørsmålet blir dramatisert i de tre tekstene gjennom det romlige og det temporale, men også i replikker og i sceneanvisninger. Mitt valg om å jobbe med dramatekster forårsakes av dramaets spesielle trekk om å være skrevet for å være iscenesatt. Av den grunn skal en dramatekst kreve at det fiktive skal representeres på scene, både når det gjelder *setting* men også når det gjelder dialoger. Dermed blir et teaterstykke et interessant materiale å undersøke med tanke på en eksistensiell problemstilling. 1900-tallets europeiske teater fremstår som en reaksjon på realismen fra 1800-tallet og reflekterer over de nye erfaringene, oppfinnelsene, og begivenhetene som kjennetegner det sjuende århundre:

The achievements of realism at the end of the 19th century continued to resonate through the turn of the 21st century, but the most influential innovations in early 20th-century theatre came from a vigorous reaction against realism. Just as the visual arts exploded into a chaos of experiment and revolt, generating numerous styles and “isms,” so the theatre seized upon a variety of sources to express the contradictions of the new age. Inspiration was sought in machines and technology, Asian theatre, Symbolism, nihilism, the psychoanalysis of Sigmund Freud, and the shock of a world war that spawned widespread disillusionment and alienation.²

² *Encyclopædia Britannica*, <https://global.britannica.com/art/Western-theatre/Theatre-of-the-20th-century-and-beyond>.

De verkene jeg har valgt å undersøke i denne oppgaven fremstår som eksempel på disse nye tendensene innenfor teaterets tradisjon og ved en første lesning, viser det seg at alle tar opp identitetstematikken selv om det er med forskjellige perspektiver og forankringer. Dessuten har de tre teaterstykkene som jeg skal analysere en rekke fellestrekk når det gjelder det sceniske oppsettet: «Since naturalistic scenery had led to an excessive clutter of archaeologically authentic detail on stage, the reaction against it favoured simplicity, even austerity, but with a heightened expressiveness that could convey the true spirit of a play rather than provide merely superficial dressing».³ Det som dette sitatet framhever, og som er interessant med tanke på denne oppgaven, er at et mer enkelt sceniske oppsettet (som kvitter seg '*archaeologically authentic detail*') øker stykkets evne til å uttrykke og formidle dets ekte og dypere betydning.

Seks personer søker en forfatter av Pirandello representerer, i tillegg til å være et av forfatterens mest kjente og berømte stykke, et klart brudd med den borgerlige teatraliske tradisjonen når det gjelder form og struktur. Pirandello tar opp problemer som oppstår når individet møter samfunnet, og i forbindelse med individets kamp for å etablere sin identitet. Den kunstneriske, historiske og sosiale konteksten som var gjeldende da Pirandellos stykke kom ut i 1921 var preget av innovasjoner og kontraster:

In 1921 Anton Giulio Bragaglia founded the Teatro Sperimentale degli Indipendenti, which borrowed from the Futurists but subordinated mechanics and technology to the play itself. He aimed to restore theatricality to the drama, using light, multidimensional space, masks, and costumes to Surrealistic effect. [...]. Another movement was the Teatro Grottesco, which explored the contradictions between outward appearance and inner reality. This became a central theme in the work of the dramatist Luigi Pirandello, whose plays questioned the very basis of realism on a stage that was itself artifice. After his best-known play, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921; *Six Characters in Search of an Author*) brought him international fame, he founded in 1925 his own company, the Teatro

³ *Ibid.*

Odeschalchi, in Rome.⁴

En utfordring av realismen og et ønske om å gjenopprette *theatricality* var trekk som kjennetegnet den italienske dramatiske produksjonen i 1920-åra, som var også opptatt av motsigelser mellom det ytre og det indre.

I 1950, fremstår Becketts teatraliske produksjonen som eksempel på absurdisme: Kjent for stykker som *Å vente på godot*, *Endgame* og *Happy Days*, skaper Beckett dramaer der alle de vanlige strukturene mennesker forholder seg til imploderer og kollapser, og stykkene kan derfor anses som absurde. Becketts verk er svært opptatt av å dramatisere den menneskelige tilstanden og er dermed preget av eksistensialisme:

As (Metman, 1955: 88)⁵ has further stated, by far the most profound and daring writer associated with this development in drama reflecting the man condition in twentieth century is Samuel Beckett, who has gone considerably further than any of his contemporaries. (Rahimipoor 2012: 9-10)

Ved en første lesning av *Endgame* er det lett å identifisere flere av de trekkene som er relevante i forhold til min problemstilling og oppgavens mål: Den strippete settingen, de oppløste rammene av rom og tid innenfor viss handlingen foregår, et ikke-eksisterende plott og en språkstil som er nær minimalistisk, er alle elementer som skal være interessant å nærlese og tolke med sikte på identitetsspørsmålet.

På samme måte som Beckett, og kanskje i enda høyere grad, har *Eg er vinden* av Jon Fosse alle de trekkene som gjør det til et relevant verk å analysere i lys av identitetsproblematikken. Både de strukturelle elementene og tematikkene stykket tar opp viser hvordan Fosse i stor grad prøver å dramatisere den menneskelige tilværelsen. Ensomhet,

⁴ *Ibid.*

⁵ Jfr. Rahimipoor siterer fra: METMAN P., 1955, "The Ego in Schizophrenia: Part I. The Accessibility of Schizophrenics to Analytical Approaches, i *Journal of Analytical Psychology*, n.1, ss.81-97

forhold mellom individ og samfunn, mellom individer, religiøs tro og døden⁶ er alle tema som står Fosse nær og som utgjør kjernen i hans dramatiske produksjon. *Eg er vinden* er kanskje det verket av Fosse som er mest opptatt av identitet og av individets rolle i verden.

Valget av disse tekstene av Pirandello, Beckett og Fosse skyldes også en idé om at det kan finnes en slags kontinuitet mellom de tre dramatikerne og deres litterære produksjon: I denne oppgaven vil jeg også utforske hvorvidt Beckett har vært påvirket av Pirandello og Fosse av Beckett, og i så fall om det er en rød tråd som knytter dem sammen og danner en slags utvikling i måten identitetsspørsmål har blitt dramatisert på i løpet av et århundre. Til slutt, enda en grunn til for at jeg har valgt akkurat disse tre dramatikerne skyldes mine språkkunnskaper: Det å være i stand til å lese disse tre verkene – og forskningslitteraturen om dem - på originalspråket er sikkert en faktor som bidrar til en bedre forståelse av de tekstene, og dermed til en – forhåpentligvis – bedre analyse.

1.2 Absurdteater og identitet

På samme måte som Baumeister (jfr. Innledning), har jeg valgt å utforske identitetsproblematikken med utgangspunkt i litteratur, og nærmere bestemt dramatik. På 1900-tallet blir en ny type teater populært i Europa. Martin Esslin brukte begrepet absurdteater for å peke på en rekke teaterstykker som ble populære på '50- og '60-tallet. Han støttet seg på den franske filosofen Albert Camus og særlig essayet om sisyfos-myten fra 1942. Der skriver Camus: «In a universe that is suddenly deprived of illusions and of light, man feels a stranger.

⁶ Jfr. andre dramatekster av Fosse som f.eks: *Og aldri skal vi skiljast* (1994), *Nokon kjem til å komme* (1996), *Dødsvariasjonar* (2001)

His is an irremediable exile. This divorce between man and his life, the actor and his setting, truly constitutes the feeling of Absurdity» (1955: 6). Absurdteateret kan tenkes som en reaksjon på de enorme endringene og radikale hendelsene som menneskene opplevde i løpet av nittenhundretallet: To verdenskriger, økonomi- og samfunnskrise, økte levestandarder, samtidig som teknologisk- og vitenskapelig utvikling har påvirket menneskene og måten de ser seg selv og verden på. Litteraturen er et verktøy for å snakke om verden rundt oss og hvordan mennesker opplever den. Diskrepansen mellom et menneske og dets liv som Camus snakker om, og som danner grunnlag for følelsen av absurditet, skaper en utfordring for mennesket når det skal finne sin plass i en verden som er i konstant endring. Mitt mål med denne oppgaven er å identifisere de stedene der denne diskrepansen fremheves gjennom det romlige, det temporale og gjennom dialogene i de tre stykkene. Gjennom en nærlesning av de tre dramaene, ønsker jeg å finne ut om det er elementer som gjør at Pirandello, Beckett og Fosses verk hører til en bestemt undersjanger og, i så fall, om det er mulig å tenke på Pirandello som en pionér og på Beckett og Fosse som etterkommere innenfor en allerede innledet tradisjon. Det å gi en bestemt definisjon på absurdteater er ikke en enkel sak, men jeg vil bruke Martin Esslins forståelse av absurdteateret som utgangspunkt: «The Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought» (Esslin 2009: 24). Det er nettopp denne følelsen av meningsløshet ved den menneskelige tilværelse og det rasjonelles utilstrekkelighet som jeg vil vektlegge i min lesning av de valgte stykkene av Pirandello, Beckett og Fosse.

Identitetstemaet er et fundamentalt tema i kunsten i det 20. århundrefra. Som Michael Bennett påpeker, fungerer avant-garde bevegelsene som utvikler seg i begynnelsen av århundret som en reaksjon på den måten realismen hadde prøvd å representere verden på: “Realism seeks to portray life as it is really lived. [...] Theatrical realism [...] best captures humans with all of

their virtues and vices [...] stages the everyday, lived life, by allowing the audience to view through characters through a 'fourth wall' (Bennett 2015: 12). I begynnelsen av 1900-tallet, i takt med utviklingen av Freuds og Jungs teorier, øker interessen for menneskets indre verden. Et felles mål hos avant-garde bevegelser som ekspressionisme, dadaisme og surrealisme, var å representere denne indre tilstanden som realismen hadde problemer med å iscenesette. I et intervju for *The Paris Review* (1984) innrømmer Ionesco at surrealismen og dadaismen hadde hatt en stor påvirkning på hans og Becketts verk, og uten disse retningene ville han og Beckett ikke vært i stand til å skrive på den måten de skrev. Bruddet med realismen er delvis også ganske tydelig i i Pirandellos stykke *Seks personer søker en forfatter*. Derfor vil jeg påstå at selv om Pirandello ikke kan kalles for absurdist, fungerte hans teater som en overgang mellom den realistiske-psykologiske tradisjonen og det postdramatiske teateret (slik som Hans-Thies Lehman definerer den i *Postdramatic Theatre*, 2006).

Koblingen mellom Pirandello og absurdismen, og dermed mellom Pirandello og Beckett (og senere mellom Beckett og Fosse), er spesielt viktig når man skal analysere disse stykkene innen en felles ramme. Den danner grunnlaget for en mulig sammenligning mellom de tre dramatikerne. I forskningslitteraturen er det ikke mulig å finne noe klart bevis på at Beckett ble direkte påvirket av Pirandellos produksjon, men det påpekes tydelig at den italienske forfatteren hadde stor innflytelse på det franske teateret, som Thomas Bishop (1960) og Halina Sawecka (1980) viser.⁷ I tillegg, viser artikkelen "En attendant Godot: Reflections on some Parallels Between Beckett and Pirandello" av Reiner Zaiser (1988), hvordan Becketts stykker ofte blir nevnt i debatten om Pirandellos påvirkning på det moderne teateret. I en artikkel om de europeiske avantgardene, påpeker Giovanni Calendoli at oppløsningen av den tradisjonelle denouement av plottet i Becketts stykke *À vente på Godot*, har strukturen til *Seks personer søker*

⁷ Jfr Bishop T., 1960, *Pirandello and the French Theater*, New York University Press, New York, og Sawecka H., 1980, *Structures pirandelliennes dans le théâtre français 1920-1950*, Lublin.

en forfatter som forbilde: «Il procedimento beckettiano ha un precedente specifico in *Sei personaggi in cerca d'autore*, dove la vicenda rivive sulla scena a brandelli, in un ordine diverso da quello cronologico, ora rappresentata ora discussa ora narrata”⁸ (1976: 211). Oppløsningen av plottet og tilintetgjørelsen av de grunnleggende kategoriene rom og tid er alle elementer som de tre stykkene har til felles og som gjør det mulig å identifisere et mønster i strukturene til de tre verkene.

Lettere er det å identifisere en kobling mellom Beckett og Fosse. Den norske forfatterens litterære produksjon er påvirket av Becketts verk, som har vært til inspirasjon for Fosse. Dette innrømmer han tydelig i et intervju publisert i *Theater der Zeit* i 2005⁹. Fosse sier:

Det finst mange gode forfattarar. Men ein av dei som ganske tidleg stod tydeleg for meg var altså Beckett. Eg las ikkje så mykje av han. Og det meste han skreiv har eg framleis ikkje lese, og eg kjem nok truleg heller ikkje til å gjere det. For det trengst liksom ikkje. Eg veit det alt, på eit vis. Når eg har blitt spurd om kvifor eg likar Beckett så godt, kan eg svare at det er fordi Becketts dikting er taparens siger. For som Beckett sa, til sist innsåg han at han ikkje måtte prøve å vere flink og å få det til i det han skreiv, han måtte skrive fram sitt nederlag.

Og litt videre i intervjuet:

Eg har prøvd å lære av fleire, men også av Beckett. I mi eiga dikting har det nok hent at eg har brukt Beckett som vegg, som noko eg kunne bruke til å skubbe ifrå, det ligg jo alt i ein tittel som *Nokon kjem til å komme* [...] Eg ser veldig opp til Beckett, og nettopp derfor er eg glad for at eg aldri treffe han, og, det er fælt å seie det, eg er også glad for at eg aldri kjem til å treffe han. Det er nok best slik.

⁸ «Becketts metode har en klar forløper i *Seks personer søker en forfatter*, der den narrative handlingen fremstår som fragmentert, i en rekkefølge som ikke er kronologisk, og som er iscenesatt en gang, diskutert en gang, fortalt en gang». *Min oversettelse*.

⁹ Intervjuet kan leses på <http://www.riksteatret.no/artikler/artikler/beckett-av-jon-fosse/> (29.04 2017)

Ut i fra Fosses utsagn kommer det tydelig fram at hans skriving er sterkt påvirket av Beckett men han avslører også at den norske dramatikerer føler at han og Beckett på en måte var like, at de forstår hverandre, at deres skriving er et resultat av like premisser. Fosse skriver om Beckett i sin bok *Gnostiske Essay* (1999): Her blir Beckett nevnt i et kort essay med tittel ”Ibsen – Joyce – Beckett” der Fosse drar linjer som kobler sammen de tre forfatterne. Med utgangspunkt i en påstand av Harold Bloom, som mener at mestparten av den gode moderne litteraturen er skrevet i forhold til eller i strid med Shakespeare. Fosse understreker at det er mulig å dra paralleller mellom Ibsen og Joyce, og Joyce og Beckett, der de sistnevnte står i et motsetningsforhold. Som en fellesnevner mellom de tre forfatterne indikerer Fosse en tilintetgjøring av den menneskelige rasjonaliteten og en interesse for å vise den irrasjonelle siden ved mennesker:

Det er kanskje ikkje så lett å skjøne, eller gi sin tilslutnad, men sikkert er det derimot at ein av vårt hundreårs største romanforfattarar, James Joyce, skreiv seg opp og fram i eit medvite forhold til nettopp Henrik Ibsen og på ulike vis kan ein sjå att Ibsen i hans verk, ikkje minst er Joyce ibsenssk i det at han skriv fram ein rasjonell litterær «konstruksjon» som likevel ikkje framhevar den menneskelege rasjonalitet, men derimot nettopp lar ein få ei slags forståing av menneskets ugrundelege, og dermed irrasjonelle, emosjonelle djup. Og endå sikrare, uomtvisteleg, er det at Samuel Beckett i sin tur skreiv fram sin reduksjonistiske språk- og menneskevisjon nettopp som ein slags negasjon av Joyces ekspanderande romanspråk. Det går altså ei litteraturhistorisk linje, om ikkje så tydeleg frå Shakespeare, så i alle fall frå Ibsen over Joyce og til Beckett. (Fosse 1999: 243)

Fosses tenkning rundt Becketts forståelse av menneskets irrasjonelle tilværelse er selvsagt relevant i forhold til problematiseringen av identitetstematikken i Becketts stykker. På denne måten er det også mulig å dra en linje som kobler den irske dramatikerer til Fosse, som lot seg inspirere av Becketts verker som jeg viste ovenfor.¹⁰ I tillegg, er det interessant å bemerke

¹⁰ For en fordypning i motsetningsforhold mellom Beckett og Joyce jfr. NIXON M., FELDMAN M., (2009) *The International Reception of Samuel Beckett*, Continuum, New York

hvordan Fosse indikerer at Becketts skriving (og Joyces skriving for all del) representerer et brudd med Ibsens borgerlige tradisjon innenfor teater.

I denne studien ønsker jeg derfor å analysere de tre stykkene ved å plassere dem innenfor rammene av absurdteateret, for å deretter finne ut hvorvidt, og i så fall hvordan, en identitetsproblematikk løftes frem i dramatekstene gjennom rom og tid, og i språket som blir brukt i replikkene og i sceneanvisningene.

1.3 Dramatisering av identitet gjennom rom, tid og replikker

I den litterære debatten på 1900-tallet, tar begrepet *litterært rom* betydelig plass.¹¹ En rekke teoretikere har drøftet om dette begrepet som har fått høyst ulike betydninger, og som har ført til en *spatial turn* i litterære og humanistiske studier i slutten av 1900-tallet.¹² Når man snakker om litterært rom og teoriene som angår det, er det viktig å skille mellom to forskjellige oppfatninger: Den ene ser på rommet i et litterært verk som et strukturelt trekk, sterkt knyttet til tid, mens den andre tar i betraktning det beskrevne rommet i et verk. I denne oppgaven, skal begrepet litterært rom handle om det litterære rommets evne til å skape en *diegesis*, en dialog med leserne, og om hvordan temaet identitet blir representert gjennom rommet i en dramatekst. Rom er derfor ikke bare en kulisse for handlingen, men det skal også oppfattes som et element

¹¹ Jfr. FOUCAULTS M., 1974, "Des espaces autres", (Of Other Spaces): «l'époque actuelle [1900] serait peut-être plutôt l'époque de l'espace».

¹² Jfr. HALLET W., NEUMANN B., ed. 2009, *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld; GUIDI J., "What is the Spatial Turn?", Scholars' Lab - University of Virginia Library, www.spatial.scholarslab.org/spatial-turn/what-is-the-spatial-turn/, (05.04 2017).

som har betydning på flere nivå i en tekst. I artikkelen ”Spatial Form in Modern Literature” (1945), påpeker teoretikeren Joseph Frank hvordan 1900-tallets litteratur er *romlig* i den forstand at den bryter med idéen om at et litterært verk skal oppfattes som en temporal rekkefølge. Som eksempler, bruker Frank verk av Pound, Joyce og Eliot, og bemerker hvordan disse verkene erstatter den historiske fortellende lineariteten med en følelse av samtidighet, ved å fragmentere tida. Franks idé om litteraturens kaleidoskopiske romlighet blir videreutviklet av Gerard Genette fra et formalistisk perspektiv: Genette skriver i *Figures II* (1973) at en tekst rommer en sekundær romlighet, eller en semantisk romlighet, som skapes av metaforene som bryter tegnenes lineære rekkefølge (den primære romighet består av tekstens fysiske natur).

Idéen om metaforer som meningsbærende strukturer blir også diskutert av den russiske lingvisten og litteraturhistorikeren Juri Lotman i verket *The Structure of the Artistic Text*, der han teoretiserer at «the language of spatial relationships results in one of the fundamental means of the comprehension of reality» (1977: 218). Lotman mener at de sosiale og kulturelle strukturene som hører til en bestemt epoke er sterkt knyttet til det romlige språket, brukt i et litterært verk: «På den måten, kan den romlige strukturen til en tekst uttrykke relasjoner som er noe mer enn det rent romlige, og formidle aspekter som hører til forskjellige betydningsplan. [...] Forfattere bruker rom for å karakterisere personene, og på den måten skaper det som semiologen [Lotman] definerer ”to-lags metaforer, etiske-romlige (*two layered metaphors, spatial-ethical*)”, der de beskrevne stedene får en moralsk verdi»¹³ (Mori 2008: 10). Veldig interessant er også Michaël Issacharoffs teoretisering i verket *L’Espace et la Nouvelle* (1976), der litteraturviteren analyserer verk av Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre og Camus. Han stiller en rekke grunnleggende spørsmål angående rollen og funksjonen av det litterære

¹³ Oversatt fra italiensk: «La struttura spaziale di un testo può esprimere relazioni niente affatto spaziali, fondendosi con concetti appartenenti a diverse sfere di significati: [...] gli scrittori impiegano spesso lo spazio per caratterizzare i personaggi, dando origine a quelle che il semiologo chiama «metafore a due piani, etico-spaziali» nelle quali i luoghi risultano investiti di valenze morali.»

rommets rolle og funksjon. Blant disse, synes jeg at det særlig er et spørsmål som er relevant i identitetstematikken: «Hvordan kan man snakke om et rom når dette er en estetisk skapning som er mer *verbal* enn visuell?»¹⁴ (1976: 12). For å svare på dette (og andre) spørsmål, siterer Issacharoff kunstkritikeren Ernst Gombrich når han kommenterer den visuelle persepsjonen slik: «All representation relies to some extent on what we have called «guided perception». When we say that the blots and brushstrokes of the impressionist landscapes «suddenly come to life», we mean we have been led to project a landscape into these dabs of pigment»¹⁵ (1976: 12-13). Seernes deltakelse, eller i vårt tilfelle lesernes, er fundamental ifølge Issacharoff: På denne måten skapes det en fordobling av det litterære rommet: Det fins alltid to litterære rom, et som er forestilt og skrevet om av forfatteren, og et annet som er rommet som hver enkel leser ser for seg. Det er aldri en total overenstemmelse mellom disse to rommene, fordi leserne skaper et rom som er basert på personlige erfaringer og oppfatninger.

Issacharoff mener også at det fins et 'språkets rom' og et 'rommets språk',¹⁶ der den første peker tilbake til teksten selv, mens den andre er representere det geografiske rommet som blir til gjennom språket. I en tekst er det gjennom språket at rom og gjenstander får en semiotisk verdi. Det er slik at de får betydning for det fiksjonsuniverset og de personene som skildres. Men hvordan og hvorfor kan dette få betydning når man vil analysere identitetstemaet gjennom begrepet rom i en tekst? Idéen om et litterært rom er knyttet til identitet og dets konstruksjon er grunnleggende i Bernard Smiths verk *European vision and the South Pacific* (1989):

It may only be meaningful to consider identity, and therefore also difference, with reference to particular places at particular times. Place matters if we want to understand the way

¹⁴ Oversatt fra fransk: «En quoi peut-on parler d'un espace quand il s'agit après tout de créations esthétiques dont l'existence est verbale plutôt que visuelle?»

¹⁵ Sitert av Issacharoff fra Gombrich, 1972, *Art and Illusion*, Princeton University Press, s. 203.

¹⁶ ISSACHAROFF M., (1976), "Espace du langage et langage de l'espace: La Pierre qui pousse", i *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Corti, kap. IV

social identities are formed, reproduced and marked off from one another. Where identities are made is likely to have a bearing on which markers of difference – class, gender, and "race" and so on – are salient, and which are veiled. (Smith 1989: 193)

Smith påstår at bestemte steder i bestemte epoker har en viss betydning for utformingen av sosiale identiteter og samspillet mellom det romlige og det temporale blir avgjørende for dramatiseringen av identitetsspørsmålet i et litterært verk.

Ut i fra Smiths teori er det tydelig hvordan det romlige og det temporale har noe å si i forhold til individet i et litterært verk, og derfor kan en analyse av disse aspektene være fruktbar med tanke på en dramatisering av identitet. Med utgangspunkt i Bakhtins teori om kronotopen, som representerer «the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature» (1984:84), vil jeg undersøke hvordan de strukturelle elementene ved *Seks personer søker en forfatter*, *Endgame* og *Eg er vinden* kan ha betydning i forhold til dramatisering av identitetsproblematikken.¹⁷ I lesningene av disse tekstene, vil det være interessant å ta i betraktning ikke bare de romlige elementene som skal være på scenen, altså de elementene som er tilstede, men også de elementene som er blitt fjernet. Denne typen tolking av dramateksten bygger på en semiologisk forståelse av teateret: En slik tilnærming til teksten ser alle elementene som er på scenen – eller som teksten sier skal være på scenen – som tegn. Fra et fenomenologisk perspektiv, er makten til de synlige elementene på scenen ikke begrenset til det de *står for* eller det de refererer til i den teatralske illusjonen, men de har en verdi fordi de tilhører en virkelig verden. I "The Dog on the Stage: Theater as Phenomenon" (1983) påstår Bert O. States:

For, among other considerations, there is a sense in which signs, or certain kinds of signs, or signs in a certain stage of their life cycle, achieve their vitality - and in turn the vitality theater - not simply by signifying the world but by being of it. In other words, the power of

¹⁷ I avsnitt 2.1 vil jeg forklare nærmere hva begrepet kronotop betyr og Bakhtins teoretisering av begrepet.

the sign - [...] is not necessarily exhausted either by its illusionary or referential character. [...] We tend to undervalue the elementary fact that theater - unlike fiction, painting, sculpture, and film-is really language whose "words" consist to a high degree of things that what they "seem" to be. (1983: 373)

Med utgangspunkt i denne definisjonen av teater som et semiologisk fenomen, er min lesning av det romlige i disse tekstene inspirert av Bakhtins teoretisering angående rom og tid i litteratur, og skal ta i betraktning de elementene som utgjør en kronotop. Det vil si at de elementene som ikke bare skal utfylle et allerede definert tegn, men har et forstørret betydningspotensiale i en dramatisering av identitet vil bli tatt i betraktning. Videre er studiene av Juri Lotman, Michel Foucault og Frederik Tygstrup om rom og identitet som skal være aktuelle i nærlesningen av betydningen av rom og tid i tekstene som jeg har valgt å analysere.

I nærlesningen som tar for seg rom og tid som meningsbærende elementer i forhold til et identitetsspørsmål, har jeg også hatt nytte av å henvise til studier innenfor psykologi. Særlig med tanke på Pirandellos *Seks personer søker en forfatter*, har jeg funnet Jungs teorier om arketyper og individuell eller felles underbevissthet interessante og relevante i forhold til et rom-studium perspektiv.

Når det gjelder analysen av replikker i de tre stykkene vil jeg, i min nærlesning, sørge for å identifisere og tolke de stedene i teksten som dramatiserer tydelig identitetsspørsmålet, men også belyse de tomrommene som disse replikkene etterlater seg. Denne type tilnærming til tekstene kreves av den høye metaforiske faktoren som språket har i *Seks personer søker en forfatter*, *Endgame* og *Eg er vinden*. Nærlesningen av disse tre stykkene viser tydelig at språket strippest mer og mer, så å si til sitt eget skjelett. Fra et stilistisk perspektiv bemerkes en tendens til at språkbruken blir minimalistisk: Dette fører til en høyere bruk av metaforer og troper som blir nesten ekstrem i Fosses stykke. Derfor krever fortolkningen av replikkene i disse tre

verkene en forståelse av språket som omfatter muligheten for at språket ikke har et fast og stabilt sentrum, men snarere er åpen for stadige betydningsforskyvninger.

Men en slik tenkning rundt språket, som belyser språkets omskiftelige trekk, åpner for et spørsmål om forståelsen av språket i det hele tatt er mulig. Dette synet på språket og dets natur faller i tråd med Mauthners tenkning rundt språket. Mauthner er den første som ser på språket som: «repository of the experiences of its community of speakers; this is possible only because language concepts are formed in direct response to the experiential data of the world, recording perceptions as part of a potential repertoire for the community» (Arens 1982: 148). Å tenke på språket som en gullgruve av erfaringer av et felleskap, skaper – gjennom en subjektivering av det språklige uttrykk – en lingvistisk perspektivisme som munner ut i en form av språkskeptisisme. I sin artikkel påpeker Katherine M. Arens videre hvordan, med utgangspunkt i Ernst Machs essay ”Analysis of Sensations” (1914), verden sett gjennom språkfilteret er, i grunn, falsk. En midlertidig *fiksjon*. Denne fiksjonen forårsakes av referansesystemet som brukes for å se på verden og som Mach definerer nettopp som *'ego'*.¹⁸

Nå, ved å tenke på språket som en gullgruve for *jegets* iakttakelse, åpnes det for en relativisme som underminerer hvilket som helst epistemologisk grunnlag for kunnskap gjennom kommunikasjon:

Practically speaking, while there are no epistemological guarantees that knowledge is

¹⁸ Further, that complex of memories, moods, and feelings, joined to a particular body (the human body), which is called the "I" or "Ego," manifests itself as relatively permanent. [...] I may be engaged upon this or that subject, I may be quiet and cheerful, excited and ill-humoured. Yet, pathological cases apart, enough durable features remain to identify the ego. Of course, the ego also is only of relative permanency. The apparent permanency of the ego consists chiefly in the single fact of its continuity, in the slowness of its changes. The many thoughts and plans of yesterday that are continued today, and of which our environment in waking hours incessantly reminds us (whence in dreams the ego can be very indistinct, doubled, or entirely wanting), and the little habits that are unconsciously and involuntarily kept up for long periods of time, constitute the groundwork of the ego. There can hardly be greater differences in the egos of different people, than occur in the course of years in one person. When I recall today my early youth, I should take the boy that I then was, with the exception of a few individual features, for a different person, were it not for the existence of the chain of memories (Mach 1914: 3-4).

possible, each and every consistently constructed frame of reference, anthropocentric or otherwise, has equal potential to yield useful knowledge. But in order that the validity of the information be determined, the specific epistemological interest which constitutes the frame must first be discovered. Although the ontologically solid foundations for knowledge have slipped away in this model for language, the new perspectivism inherent here points the way towards a reacquisition of discursive knowledge of the world. (Arens 1982: 149)

I dette korte sitatet, indikerer Arens at dersom en konsekvent referanseramme er på plass, vil forståelse være mulig kun dersom man klarer å identifisere de spesifikke fenomenologiske grunnlagene for den rammen. En slik teoretisering av problematikken redegjør for en mulig diskursiv forståelse av verden, men fremhever et spørsmål om det er mulig å virkelig identifisere de fenomenologiske rammene der diskursen skjer, særlig når vi snakker med andre. Denne skepsisen til språket og forståelsen blir teoretisert av Stanley Cavell med utgangspunkt i Ludwig Wittgensteins studier omkring språkskeptisisme.¹⁹ Skepsis, mener Cavell, innebærer ikke at: «we cannot know, or know for certain, that the external world or other minds exist» (Macarthur 2014: 3), men representerer en trussel for det som han kaller det dagligdagse, 'the ordinary' (terminologi som han låner fra Wittgenstein). Denne trusselen oppstår fra menneskers tendens til å forkaste de kriteriene av språket som gir mulighet til å formulere det dagligdagse.²⁰

Min nærlesning av stykkene vil indikere hvordan det filosofiske apparatet som definerer *Seks personer søker en forfatter*, *Endgame* og *Eg er vinden*, presenterer elementene som kan knyttes til en skepsis for språket, en problematikk som oppstår fra en ufullkommenhet av kommunikasjon som svikter mennesker når de vil forstå de andre, eller når de ønsker å være forstått. I tillegg vil jeg, i min analyse, vise til hvordan det eksistensielle spørsmålet om menneskenes tilstand av ekstrem ensomhet, som preger alle verkene, kan knyttes stramt til en

¹⁹ Jfr. Wittgenstein L., 1958, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, (2009)

²⁰ Jfr. Macarthur D., 2014, "Cavell on Skepticism and the Importance of Not-Knowing" i *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*, 2(2014), ss. 2-23.

problematisering av språket og språkets funksjon i å uttrykke og kommunisere et menneskes indre verden.

I de følgende kapitlene skal jeg nærlese de tre stykkene i kronologisk rekkefølge: Hvert stykke skal dermed analyseres med tanke på det romlige og det temporale først, deretter med henblikk på det språklige i replikkene. Nærlesningen tar sikte på å finne de elementene som dramatiserer en mulig identitetsproblematikk i de tre stykkene. I kapittel fem vil jeg oppsummere funnene mine og redegjøre for om oppgavens problemstilling kan besvares.

2. Seks personer søker en forfatter og dramatisering av menneskenes indre verden

Seks personer søker en forfatter åpner med en sceneanvisning der Pirandello forteller hvordan scenen skal se ut:

Idet publikum kommer inn i teatersalongen, ser det scenen ligge der for åpent teppe, tom som om dagen, uten bakteppe eller kulisser; scenen ligger i halvmørke, og man får inntrykk av at det foreløpig ikke er meningen å spille noe der.²¹ (Pirandello 1998: 7)

Stykkets åpning bekrefter at det romlige oppsettet har innflytelse på dialogen som utspiller seg og hvordan leserne (og seerne) skal oppfatte stykket: De skal få inntrykk at de ser på noe som skjer der og da, noe som ikke har vært forberedt eller bestemt på forhånd. På denne måten bryter Pirandello med teaterets konvensjon om at publikum skal se en sceneoppsetning av en historie, der skuespillere tar på seg roller, og dermed fiktive identiteter. Pirandello snur opp ned på denne konvensjonen ved å la publikum komme inn i et teater der fiksjonen ennå ikke er satt i gang. Pirandello fortsetter sceneanvisningen med å fortelle at på scenen skal det være - blant annet - et lite bord og en stol til direktøren med ryggen mot publikum. Dette valget skal understreke at publikum ikke er ventet enda, at kompaniet fortsatt jobber med å sette opp stykket, at teateret enda ikke er et teater.

²¹ «Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al buio e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato». (Pirandello 1925: 31)

Betydningen av stykkets rom forsterkes når Pirandello velger å la de *seks personene*, som står sentrale i dramaet, komme inn fra hoveddøra til teatersalen, på samme måte som publikum:

Imens er portvakten kommet inn fra sceneinngangen og lister seg langs siden av scenen i retning av teatersjefens bord, med den gullrandete luen i hånden. Samtidig er de seks personene kommet inn og står ved døren, så portvakten kan peke på dem når han melder dem hos teatersjefen. Fra første øyeblikk de viser seg, er de omgitt av et nesten umerkelig hemmelighetsfullt lysskjær, som likesom strømmer ut fra dem som en slags mystisk utstråling av deres fantasi-virkelighet. (Pirandello 1998: 10-11)

På denne måten bryter Pirandello med det som i teaterspråket ofte kalles den fjerde veggen: En teaterscene består gjerne av tre fysiske vegger og en fjerde imaginære vegg, som skiller karakterenes verden fra publikums verden, fiksjonsverden fra virkelighetsverden. Ved å bryte den fjerde veggen anerkjennes det en annen verden utenfor den fiktive, skillet mellom virkelighet og fiksjon blir utfordret. Den fjerde veggen er ofte fysisk representert med et sceneteppe, men Pirandello tar imot publikum uten teppe: På denne måten glir de to verdenene over i hverandre. Ved å utfordre det konvensjonelle scenebildet, blir det uklart om det er leserne (og publikumet) som blir en del av forestillingen, eller om det er virkeligheten som foregår på scenen. Denne mekanismen er spesielt viktig når man tar i betraktning identitetstemaet i dette stykket: De seks personene som har hovedrolle i Pirandellos stykket er blitt forlatt av en forfatter, og nå ønsker de å få deres historie satt opp på scenen. Det at de kommer til teaterscenen gjennom publikumsdøra, er et element som bidrar til å gjøre grensen mellom fiksjon og virkeligheten uklar.

I verket *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd* (2015), påpeker Bennett at Pirandello verken var en *absurdist* eller en dramatiker som direkte påvirket

absurdteateret, siden det å bryte den fjerde veggen ikke var noe mål eller kjennetegn på absurdisme:

There is also a widely held conception that playwrights such as Luigi Pirandello and Bertolt Brecht [...] are absurdists, or influenced the absurd. I think this perception stems from the fact that that they were theatrical innovators, much like the writers and playwrights associated with the absurd. In short, these were avant-garde writers, writing against mainstream theatre. However, Pirandello and (even more so) Brecht were experimenting with the meta-theatrical, with Brecht breaking the "fourth wall" of theatre. [...] The theatrical absurd [...] is neither meta-theatrical nor does it make any attempt to break the "fourth wall" of theatrical realism. In this way Pirandello and Brecht exert essentially no influence upon the playwrights associated with the Theatre of the Absurd. (Bennett 2015: 13-14)

Allikevel påstår Bennett at med sin vilje til å bryte med konvensjonene av tradisjonelt teater, ble Pirandello en av de dramatikerne som baner veien for en ny type eksperimentelt teater, som kan ha effekt og virkning på absurdteaterets utvikling senere i århundret.²²

²² «However, Pirandello and Brecht's willingness to break and experiment with breaking the conventions of traditional theatre certainly paved the way for other playwrights to break theatrical conventions. [...] It is in this general way that Pirandello and Brecht influenced the absurd.» (Bennett 2015: 14)

2.1 Teaterscenen som *kronotop*: Avindividualisering gjennom heterotopi og utopi

Identitetstematikk er viktig i Pirandellos forfatterskap, hvilket ikke minst kommer til uttrykk i *Seks personer søker en forfatter*. Pirandellos valg om at handlingen skal foregå i et teater har sine grunner. Teaterscenen blir i *Seks personer søker en forfatter* en ukonvensjonell *kronotop* som oppløser den vanlige relasjonen mellom rom og tid. Ifølge Bakhtins teoretisering av begrepet, er en *kronotop* en kobling mellom tid og rom, som litteraturen har tilegnet seg på et kunstnerisk plan. I *The Dialogic Imagination: Four Essays*, skriver Bakhtin:

We will give the name chronotope (literally, "time space") to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. [...] In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. (1984: 84)

Begrepet *kronotop* som Bakhtin bruker, er lånt fra naturvitenskapen, fra Einsteins relativitetsteori, men det blir brukt nesten metaforisk innen litteraturvitenskap for å vise til hvordan tid og rom nødvendigvis henger sammen: Det er faktisk ikke mulig å forstå tid uten å ta i betraktning rom, og omvendt. I litteraturen har denne koblingen en dialogisk betydning i verket i den forstand at den regnes som en representasjon av virkeligheten, der rom og tid ikke kan være atskilt.

Kronotopene er betydningsbærende elementer for dramatiseringen av identitet fordi de danner grunnlag for å definere karakterene i et verk: «The chronotope as a formally constitutive category determines to a significant degree the image of man in literature as well. The image of man is always intrinsically chronotopic». (1985: 84) I essayet "Forms of Time and Chronotope in the Novel" påpeker Bakhtin hvordan kronotoper blir til et leitmotiv i diverse

litteratursjangre i forskjellige epoker: Veien var hovedkronotop i klassiske vandrings og ridderromaner, for det var på veien det oppstod møter fant sted, møter mellom ulike folk som hørte til ulike sosiale klasser som ellers var atskilte: «The importance of the chronotope of the road in literature is immense: it is a rare work that does not contain a variation of this motive, and many words are directly constructed on the road chronotope, and on road meetings and adventures» (Bakhtin 1991: 98). Senere blir salongen en grunnleggende kronotop som virker fundamental i litteraturen: Bakhtin peker på verk av Stendhal og Balzac, der det ikke lenger er det tilfeldige møtet *on the road* som gir tid og rom muligheten til å kombineres, men heller de borgerlige salongene. Salongene er ikke et nytt rom i litteraturen, men på 1800-tallet er det en sjanger i litteraturen som har salongene som sted der rom og tid møtes.

The narrative and compositional importance of this is easy to understand. In the parlors and salons of Restoration and July Monarchy is found the barometer of political and business life, political, business, social, literary reputations are made and destroyed [...]. Most important in all this is the weaving of historical and socio-public events together with the personal and even deeply private side of life [...]. (Bakhtin 1991: 246-247)

Personlige og private aspekter av livet til karakterene fletter seg sammen med historiske, sosiale og offentlige handlinger i salongene, og på denne måten blir kronotopen et element i romanen som påvirker og agerer på forskjellige nivå i teksten: «The epoch becomes not only graphically visible [space], but narratively visible [time].» (Bakhtin 1991: 247).

Bakhtin peker videre på flere krontoper som kan identifiseres med litterære sjangres utvikling gjennom tiden, som for eksempel terskelens krontope i Dostojevskijs verk, og småbyer hos Flaubert. Disse hovedkronotopene kan selvsagt romme utallige mindre kronotoper: «Chronotopes are mutually inclusive, they co-exist, they may be interwoven with, replace or oppose one another, contradict one another or find themselves in ever more complex interrelationships» (Bakhtin 1991: 252). Relasjonene mellom kronotopene Bakhtin skriver om

er «dialogical» (Bakhtin 1991: 252), det vil si at de skaper en dialog med verden som står utenfor den beskrevne verdenen, men ikke utenfor det litterære verket som helhet. «It (this dialogue) enters the world of the author, of the performer, and the world of the listeners and readers. And all these worlds are chronotopic as well.» (Bakhtin 1991: 252).

Pirandellos valg om å iscenesette sitt stykke i et teater skaper derfor en kronotop der de to hovedkategoriene av rom og tid blir flettes sammen på en ukonvensjonell måte. Et teater er i utgangspunkt et sted der fiksjon blir til: Et teater kan derfor, potensielt sett, inneholde alle epoker og steder, og samtidig ingen av dem, fordi det er fiksjon. På denne måten blir referansesystemet for leserne og publikumet utfordret, om ikke tilintetgjort. De har ikke noe å referere til, de har ikke noen ramme de kan plassere handlingen innenfor. Siden en kronotop er en kobling av forholdene mellom rom og tid, innebærer Pirandellos grep en oppløsning av disse, samt en oppløsning av de sosiokulturelle aspektene (epoke, sted, sosial klasse, eventuelle relasjoner mellom personene, yrke, osv) som kan kobles til en kronotop. Konsekvensen av dette er at karakterene blir fratatt det som sier noe om dem, som kan hjelpe til å definere deres tilværelse som individer som tilhører et bestemt sted eller en bestemt tid. På denne måten fremstår de som vesener som vandrer i en verden med uskarp konturer, som figurer som mangler tilhørighet til historisk epoke, sosial klasse eller geografisk sted, elementer som ofte har blitt sett på som viktige for å kunne danne seg et klart bilde av et individ.

Denne oppløsningen av rom og tid, skjer i *Seks personer søker en forfatter* også på grunn av de få romlige elementer som er tilstede og som blir beskrevet utover den første sceneanvisningen: Det meta-teatraliske ved stykket, som er allerede antydnet i tittelen, skaper en slags kinesisk eske struktur, med et teater- i-teater knep. Leseren kan forestille seg et teater og derfor trenger ikke Pirandello beskrive så mye om rommet, fordi teaterrommet er et kjent begrep for alle. På denne måten, skaper rom betydning i den forstand at et teater er et sted der

fiksjonen foregår, og fiksjonen skaper en uendelig rekke av muligheter, når det gjelder steder, situasjoner, hendelser og identiteter. Denne egenskapen ved rommet i Pirandellos verk, gjør teater-setting til en *heterotopia*, som rommer et flertydig dialogisk potensiale. Begrepet heterotopia er hentet fra Foucaults refleksjoner over det romlige i litteraturen. I essayet "Of Other Spaces" tar Foucault opp rombegrepet og påpeker at oppfatningen av rommet har utviklet seg over tid: «For one thing the space which now looms on the horizon of our preoccupations, our theories and our systems, is not an innovation in Western history, having a history of its own. Nor is it possible to deny its fatal entanglement with time» (Foucault 1999: 330). Den moderne oppfatningen av rom stammer fra Galileos studier og Foucault kaller det for 'emplacement': *Emplacement* betyr at relasjoner mellom steder i rommet er grunnleggende for hvordan man oppfatter det.

But it is about external space that I would like to speak now. The space in which we live, from which we are drawn out of ourselves, just where the erosion of our lives, our time, our history takes place, this space that wears us down and consumes us, is in itself heterogeneous. In other words, we do not live in a sort of a vacuum, within which individuals and things can be located, or that may take on so many different fleeting colors, but in a set of relationships that define positions which cannot be equated or in any way superimposed. (Foucault 1997: 331)

Det *set of relationships* Foucault snakker om, skaper to forskjellige typer rom: *Utopias* og *heterotopias*. Det første type rom, utopia, er steder som ikke fins, som står i direkte og omvendt analogi med det ekte samfunnsrommet: «They represent society itself brought to perfection, or its reverse, and in any case utopias are spaces that are by their very essence fundamentally unreal» (Foucault 1999: 332). *Heterotopias* derimot peker tilbake til eksisterende steder hvis betydning er flerfoldig: Heterotopier er fysiske representasjoner av kvasi-utopier. De bringer sammen forskjellige virkeligheter på et sted, selv om de ikke er sammen i virkeligheten, men de kan også skape en oppløsning av tid og rom. Bakhtin gir flere

eksempler på heterotopier, for eksempel, muséer (som inneholder flere gjenstander fra forskjellige epoker og forskjellige steder), fengsler (hvor forskjellige mennesker som har oppført seg i strid med loven plasseres), et sykehus (der personer med unormal tilstand befinner seg). Et eksempel på både *utopia* og *heterotopia* er speilet. Foucault forklarer hvordan et speil er samtidig et utopia og et heterotopia, fordi det skaper et sted som ikke fins men samtidig det har en: «kind of comeback effect on the place that I occupy: starting from it, in fact, I find myself absent from the place where I am, in that I see myself in there» (1997: 333).

Med tanke på Pirandellos stykke *Seks personer søker en forfatter*, er det interessant å bemerke at Foucault, blant eksemplene på heterotopier, også peker på teateret: «The heterotopia has the ability to juxtapose in a single real place several emplacements that are incompatible in themselves. Thus the theater brings onto the rectangle of the stage a whole succession of places that are unrelated to one another» (Foucault 1997: 335). Denne flertydigheten som skapes gjennom en teater-heterotopi bidrar til å formidle en følelse av alminnelighet gjennom de utallige mulighetene som denne settingen åpner for: Scenerommets flertydighet og dets modifierbare trekk, kan kobles til identitetsproblematikk som står i fokus fra begynnelsen av i *Seks personer søker en forfatter*. I verket *The Drama of Luigi Pirandello* skriver Domenico Vittorini:

Everything is in disorder in the theatre [...] the Characters [...] have no need to rehearse their parts. They know them, all summed up in one tragic scene. They insist, above all, on their reality, which they contemptuously compare with that of the actors and that of the average man. Man thinks that he possesses an unchanging unity, while in him are intertwined infinite personalities which are in constant state of change. His illusions of today prove to have been the truths of but yesterday, and the truths of today will be the illusions of tomorrow. (Vittorini 1957: 294)

Men rommet Pirandello skaper i stykket er ikke bare en *heterotopia*: Vi kan også tenkte på det som en *utopia* samtidig, akkurat som speilet Foucault snakker om. Det litterære rommet i *Seks*

personer kan betraktes som en *utopia* fordi Pirandello setter opp en verden som ikke eksisterer. Ved å velge en teaterscene som er i ferd med å forberedes til en forestilling og ved å bryte med den fjerde veggen, klarer Pirandello å skape et flerlaget rom, som egentlig er et *indre rom* representert gjennom et *ytre rom*. Akkurat som i Foucaults eksempel med speilet, tvinger identitetsdramaet som Pirandello setter opp leserne til å kjenne seg igjen i handlingen, identifisere seg med det som skjer. Samtidig, ved å bryte det konvensjonelle tid-rom referanse systemet, må leserne projisere seg inn i en verden som er grenseløs, i konstant endring og bevegelse, som er representert av en teaterscene, og alle former denne kan ta.

De seks hovedkarakterene som kommer inn i teateret blir derfor en del av en større, kompleks og grenseløs *verden*, og karakterene kan antas å utgjøre meningsbærende objekter i stykket og de skaper en dialogisk funksjon. I sceneanvisningen som skildrer hvordan de seks karakterene kommer inn i teatersalen, skriver Pirandello at skuespillerne må ha på seg en maske som symboliserer forskjellige følelser, og som skal hjelpe seerne til å forstå den dypere betydningen av dramaet. Disse linjene har ikke blitt oversatt i den norske eller den engelske versjonen som jeg har konsultert. I den italienske utgaven står det:

Men det mest effektive og passende middel, som her foreslås, er det å bruke spesielle masker for Personene: [...] På denne måten skal også den dype betydningen av komedien forstås. "Personene" skal ikke framstå som "spøkelser", men som "skapte virkeligheter", som fantasiens uforanderlige konstruksjoner: Og derfor er de mer reelle og konsistente enn skuespillernes ustadige naturligheten. Disse maskene skal bidra til å gi et inntrykk av en figur som er kunstnerisk skapt, der hver av dem viser et fast uttrykk på sin grunnleggende følelse [...]»²³ (Pirandello 1925: 40)

²³«Ma il mezzo più efficace e idoneo, che qui si suggerisce, sarà l'uso di speciali maschere per i personaggi [...]. S'interpreterà così anche il senso profondo della commedia. I "Personaggi" non dovranno infatti apparire come "fantasmi", ma come "realtà create", costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere ajuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale [...]».

Pirandello fortsetter med å beskrive de følelsene som hver maske representerer. Disse maskene har derfor en viktig rolle som ikke bare er estetisk eller visuell, men som skaper et dialogisk forhold til leserne. Det dialogiske forholdet som oppstår gjennom bruken av masker er betydningsfull når det gjelder identitetsproblematikk: At de seks personene skal ha en maske på seg, er et grep som bidrar til en fremmedgjøring og til en alminneliggjøring av hovedkarakterene. Slik mister de de trekkene som gjør dem til personer. Til gjengjeld symboliserer maskene fire følelser som alle mennesker har: Anger, hevn, forakt og sorg, som i stykket hører til, henholdsvis, Faren, Moren, Datteren og Sønnen. De resterende to personer, Gutten og Småpiken, er stumme og representerer derfor ikke noen følelser. Det er ikke bare ansikt som er skjult i Pirandellos stykke, men også kostymene til hovedkarakterene skal være minst mulig prangende, for slik å åpne for en utvikling av personenes identitet. I den italienske versjonen fortsetter Pirandello i sceneanvisningen:

Også kostymene skal være av spesiell form og stoff, uten eksentrisitet, med stive folder og et nesten statueaktig volum. Det vil si at kostymene ikke må gi inntrykk at de er laget av et stoff som kan kjøpes i hvilken som helst butikk i byen, eller at de har vært kuttet og sydd av hvilken som helst skredder.²⁴ (Pirandello 1925: 40)

At karakterene skal fremstå som anonyme, uten særtrekk bidrar selvsagt til å dramatisere identitetstemaet. Ved å berøve de seks personene av de grunnleggende trekkene som definerer menneskene og individer avindividualiseres stykkets karakterer og slik fremheves identitetsproblematikken. De seks anonyme personene og deres masker, som representerer forskjellige menneskelige følelser, kan tolkes som et forsøk på å skape et universelt bilde som skal omfavne menneskeheten generelt. En slik lesning av stykkets romlige og fysiske elementer,

²⁴ «E sia anche il vestiario di stoffa e foggia speciale, senza stravaganza, con pieghe rigide e volume quasi statuario, e insomma di maniera che non dia l'idea che sia fatto d'una stoffa che si possa comperare in una qualsiasi bottega della città e tagliato e cucito in una qualsiasi sartoria.

som sikter til å dramatisere en alminneliggjøring av den menneskelige tilstanden, kan kobles til moderne teorier innenfor psykologi og psykoanalyse som ble utviklet fra begynnelsen av 1900-tallet av – blant annet - Freud og Jung. Jungs bearbejdet teori om *arketyper* rundt 1920: Han mener at hvert menneske drives av bevisste og underbevisste krefter for å nå selvrealisering. Han identifiserer to typer underbevissthet: En individuell underbevissthet (*'persönliche Unbewusste'*), og en felles underbevissthet (*'kollektives Unbewusstes'*). Viktige elementer som danner grunnlag for disse typer underbevissthet er arketyper: En arketype er definert i ordboka som «the original pattern or model of which all things of the same type are representations or copies»²⁵. Jung brukte begrepet 'arketype' for første gang i et essay fra 1919 med tittel "Instinct and the unconscious".

Ifølge Jung er arketyper:

[...] universal dispositions of the mind, a kind of readiness to produce over and over again the same and similar mythical ideas; the treasure of the collective psyche, of collective ideas, of creativity; ways of thinking, of feeling, and imagining, found everywhere and at all times, independent of tradition; typical forms of behavior which once they become conscious present themselves as ideas and images; the forms, or river beds, along which the current of psychic life has always flowed. (Moreno 1967: 177)²⁶

Jung identifiserer derfor en rekke former eller *dispositions of the mind* som er uavhengig av tradisjoner, som er først underbevisste, men som blir til bilder og ideer idet de blir bevisste.

Hovedkarakterene i *Seks personer søker en forfatter* kan kanskje regnes som arketyper, som urforestillinger på forskjellige tilstander for et *jeg*. De kan tolkes som et metaforisk bilde på det underbevisste, de indre kreftene som styrer et menneskes forståelse av verden og dets handling når disse underbevisste tilstandene konkretiseres til bevisste vedtak:

²⁵ Fra Merriam-Webster, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/archetype> (29.04 2017)

²⁶ Moreno samler her flere definisjoner som Jung utarbeider om arketyper. Disse definisjonene fins i *The Collected Works of C.G. Jung*.

These "primordial images" or "archetypes," as I have called them, belong to the basic stock of the unconscious psyche and cannot be explained as personal acquisitions. Together they make up that psychic stratum which has been called the collective unconscious.

The existence of the collective unconscious means that individual consciousness is anything but a tabula rasa and is not immune to predetermining influences. On the contrary, it is in the highest degree influenced by inherited presuppositions, quite apart from the unavoidable influences exerted upon it by the environment. [...] It is the matrix of all conscious psychic occurrences, and hence it exerts an influence that compromises the freedom of consciousness in the highest degree, since it is continually striving to lead all conscious processes back into the old paths (Jung 1960: 229-230)

De seks avindividualiserte personene i stykket kan tolkes som bilde på det omfattende spekteret av menneskelige følelser som driver menneskene. Det romlige i *Seks personer søker en forfatter* bli dermed todelt: På den ene siden finnes det de seks personer som entrer en scene, og på den andre siden er det skuespillere som allerede var på scenen. De seks personene representerer forskjellige indre og underbevisste menneskelige tilstander og drivkreftene (dermed *collective unconscious*, i Jungs vokabular). Samtidig kan hver og én av de 'ekte' skuespillerne anses som et lerret der projeksjonen av disse indre tilstandene kan ytres og bevisstgjøres (konkretisering av det Jung kaller *personal unconscious*). De er altså to romlige metaforiske representasjoner, på det underbevisste og det bevisste. Denne lesningen kan fungere dersom man tolker de seks personene som modeller, som universelle bilder på de forskjellige former som et komplekst jeg kan erfare. Arketypene danner derfor et *psychic stratum* som er felles for alle mennesker: Personene i Pirandellos stykke er arketyper i den forstand at de virker som mønstre, som *patterns* som hvert enkelt individ kan bli fanget av. De er elementer i matrisen til det *collective unconscious* Jung teoretiserer, som gir opphav til utviklingen og utforming av identitet, som er samtidig påvirket og definert av samfunnet, idet

et individ oppfatter verden, handler, og er derfor 'dømt' med tanke på masken han eller hun har på seg i det øyeblikket.

I neste avsnitt skal jeg se nærmere på hvordan de seks personene har forskjellige oppfatninger av den samme historien de forteller på grunn av kraften – eller følelsen – som driver dem. Dersom man tolker de seks personene som en kor-instans kan man tenke på at de kan fungere som en representasjon på et felleskap, på et samfunn, der et individ blir oppfattet og forstått på forskjellige måter, og der hvert individ har sin egen sannhet.

2.2 Det språklige ved *Seks personer søker en forfatter*

Identitetstematikk står sentralt i Pirandellos *Seks personer søker en forfatter*, og dette er tydelig allerede når man leser verkets tittel. Titler til litterære verk står utenfor teksten, men sier også noe om teksten: De er det første en leser møter når han nærmer seg et verk, og en av de funksjonene titlene har, er å lokke lesere til verket. Ifølge Gerard Genette (*Paratexts. Thresholds of interpretation* fra 1997) fungerer tittel som en slags terskel, som får lesere til å stige inn i teksten, og den er like viktig som resten av teksten for å forstå verket. Mens den norske tittelen på dette verket kan være tvetydig – siden ordet 'personer' på norsk kan vise til både ekte mennesker og til fiktive karakterer – er det på italiensk ingen tvil om at det er snakk om fiktive karakterer ('personaggi') som trenger en forfatter. På denne måten klargjør tittelen at det finnes seks fiktive karakterer som leter etter en forfatter som skal skrive dem ferdig, og på denne måten introduseres identitetsspørsmålet.

Identitetsproblematikken i *Seks personer søker en forfatter* er presentert gjennom et meta-teatralt grep, idet Pirandello iscenesetter et drama som er i ferd med å skapes: Leserne (og

publikum) ser egentlig på dramaets utviklingsprosess. Stykket er uferdig, og både stykket og personer befinner seg i en uforløst tilstand:

FAREN (*puffer henne* [Datteren] *til side*): Hjemløse, ja, det er nettopp ordet. (*Til teatersjefen, fort*): I den forstand altså, at forfatteren som unnfanget oss, ga oss liv, etterpå ikke ville eller kanskje ikke maktet å gjøre oss levende i kunstens verden. Og det var en stor urett mot oss, herr teatersjef, for den som har hatt den lykke å bli levendegjort som diktet skikkelse, han behøver ikke å være redd for å dø. Han kan i det hele tatt ikke dø! Mannen dør...forfatteren, skaperkraftens redskap; men hans verk dør ikke. Og for å leve evig behøver den diktete skikkelse ikke engang være særlig begavet eller utføre storslagne heltegjerninger. [...]

TEATERSJEFEN: Ja, jo, det er vel og bra det der – men hva er det egentlig De vil her?

FAREN: Vi vil ha liv, her teatersjef.

TEATERSJEF (*ironisk*): Evig liv?

FAREN: Om ikke akkurat det, så ihvertfall leve for en stund...i dere her. (Pirandello 1998: 15)

I motsetning til det som skjer hos Beckett eller Fosse som vi skal se nærmere på i kapittel 3 og 4, der identitetsproblematikken kommer opp til overflaten gjennom troper og retoriske instanser som kan og må tolkes, er det lett å merke at hos Pirandello løftes identitetsproblematikken klart og tydelig frem i replikkene. Karakterene er fullstendig bevisst sin tilstand, det vil si at de vet at de *er* fiksjon og at det som definerer dem er deres historier. Men de kan ikke spille stykket selv: De har behov for at skuespillere iscenesetter den historien som deres opprinnelige forfatter hadde tiltenkt dem. Men denne historien varer bare 'en stund': De ønsker derfor ikke å ha 'evig liv', men heller å oppnå en midlertidig kunstnerisk selv-realisering under forestillingen. Det er kanskje viktig å merke hvordan Faren bruker ordet 'hjemløse' for å beskrive tilstanden til ham og sin familie. Et hjem er stedet man alltid vender tilbake til, et sted man hører til og som blir

til et slags uttrykk for hvert enkelt individ personlighet og identitet. At Faren bruker akkurat ordet 'hjemløs' når han vil beskrive situasjonen de er havnet i, peker på at de leter etter å finne et hjem, et sted der de kan virkelig leve, eksistere. Og for å gjøre dette skal de fortelle deres historie til kompaniet som holder på med å sette opp et teaterstykke i håp om at de skal ta imot og iscenesette dramaet som definerer dem. Akkurat dette sier mye om Pirandellos problematisering av individet og identitet:

TEATERSJEFEN: Og hvor har De så manuskriptet?

FAREN: Det har vi inni oss. (*Skuespillerne ler.*) Skuespillet er i oss, det er vi som er skuespillet, og vi brenner av utålmodighet etter å få det frem, slik som følelsene og lidenskapene i oss krever det.

(Pirandello 1998: 16)

De seks personene i Pirandellos stykke ønsker å «ha liv» og har derfor et behov om at skuespillerne i kompaniet skal iscenesette deres historie som de «brenner av utålmodighet etter å få det frem». Men dette livet som de vil ha er derfor innskrenket innenfor en handling som forårsaker følelsene som driver dem («slik som følelsene og lidenskapene i oss krever det»). Ut fra denne forståelsen av de seks personenes tilstand, oppleves deres identitet som definert av en handling. Denne handlingen er, i dette tilfellet, drevet av en enkel følelse som er symbolisert av masken de har på seg.

Problematisering av identitet som begrenset og entydig er egentlig kjernen i stykket og et tilbakevendende tema hos Pirandello, et tema som fungerer som en rød tråd i hele hans teaterproduksjon. *Masken* har blitt et sentralt begrep i studiene rundt Pirandellos forfatterskap: Med dette peker man på forfatterens ønske om å vise det komplekse forholdet som oppstår mellom et individ og individets bilde, en forvandling fra 'menneske' til 'karakter'. At *maskeinstansen* har blitt et fundamentalt trekk i Pirandellos forfatterskap blir ofte sett som en reaksjon på identitetskrisen som mennesker opplevde i 1900-tallet:

Temaet "maske og ansikt" [...] har en privilegert plass i Pirandellos forfatterskap. Det tematiserer en dramatisk kontrast som er et resultat av den alvorlige identitetskrisen som menneskene på 1900-tallet måtte gjennomgå, en kontrast mellom virkelighet og illusjon, mellom det å virke og det å være, mellom individets ansikt og dets sosiale bilde. Forvandlingen fra menneske til 'karakter' er den røde tråden som knytter Pirandellos forfatterskap sammen. Det å granske individets dypeste tilværelse og avsløre dens essens, var blant de viktigste interessene til den ekspresjonistiske forfatteren. Samtidig, avdekker Pirandello 'masken' ved å grave under overflaten for å oppsøke sannheten, det vil si den ytre synlige projeksjonen av en indre tilstand: Den indre essensen til sine skapninger.²⁷ (Orsini 2001: 123)

Å hevde at mennesket alltid bærer en maske i møte med omverdenen innebærer en idé om at menneskets identitet er et bevegelig resultat av ulike former. Problemstillingen hos Pirandello er derfor ikke identiteten i seg selv, men identitetens skiftende essens og hvordan den blir oppfattet. I *Seks personer søker en forfatter* er dette tydelig uttrykt av Faren, der han sier til teatersjefen:

FAREN: Her er det selve dramaet ligger for meg... i bevisstheten om at jeg – og enhver av oss, ikke sant – mener å være «en», men i virkeligheten er «mange», alt etter de vesensmuligheter som er nedlagt i oss. Overfor den ene er vi «en». Overfor den annen er vi også «en»... og allikevel en helt annen. Samtidig som vi holder fast ved illusjonen om at vi er en og den samme for alle, nemlig den «ene» som vi innbiller oss at vi er i alt vi foretar oss. Men det stemmer jo ikke, det er ikke sant! Det oppdager vi lett når vi plutselig ved et uhell, blir hengende fast i en

²⁷ Il tema della 'maschera e il volto' [...] occupa un posto privilegiato nella produzione teatrale pirandelliana, in quanto traduzione di un drammatico contrasto derivato dalla grave crisi d'identità subita dall'uomo novecentesco, contrasto tra realtà e illusione, tra essere e parere, tra volto individuale e immagine sociale di esso. La trasformazione dell'uomo in 'personaggio', in maschera, è il filo rosso che unisce tutta la produzione teatrale pirandelliana. Una delle preoccupazioni principali del drammaturgo espressionista fu lo scandaglio dell'essere profondo degli individui, la rivelazione delle essenze. Nello stesso tempo, a forza di scavare oltre le apparenze in cerca della verità, egli mise a nudo la 'maschera', cioè la proiezione esterna, visiva, di una realtà interiore: la sostanza intima delle sue creature».

eller annen av våre handlinger. Jeg mener: da merker vi at vi ikke var med i denne handlingen med hele vårt vesen, og at det altså ville være en blodig urett å dømme oss bare ut fra den, holde oss bastet til skampælen hele livet igjennom, som om hele vårt liv var sammenfattet i denne ene handlingen. (Pirandello 1998: 31)

I denne lange replikken, oppsummerer Faren identitetsproblematikken ved å fokusere på den manglende overenstemmelsen mellom individets oppfatning av seg selv, og samfunnets oppfatning av individet. Idéen om et helhetlig jeg blir utfordret av en idé om jegets mangfoldighet: Dette fører til at individets selvforståelse blir labil i forhold til hvordan han eller hun blir oppfattet og 'dømt' – som Faren sier – av andre. Et menneskes identitet er altså, ifølge Pirandello, en udefinerbar instans som kun eksisterer i et kaleidoskop av projeksjoner som varierer i forhold til hvordan det blir oppfattet av andre.

Og det er akkurat dette som de seks personene vil: De vil ha liv, og livet oppnås når deres drama blir spilt av skuespillere, projisert på scenen. Selv om Pirandello i *Seks personer søker en forfatter* bryter med det borgerlige teateret og introduserer en rekke nye elementer både når det gjelder stykkets romlige oppsetting og tematikk, er det kanskje mulig å finne et element av tradisjonell katarsis som ligger i behovet for personene om å se deres indre tilstand satt på scene. Som vi skal se nærmere i min analyse av Beckett og Fosse, er koret et annet element som det moderne (og det absurde) teateret låner fra antikkens teater og presenterer nesten på skjult vis. Det er selvfølgelig litt merkelig å påstå at et fenomen som *korteater* er et trekk ved samtidsteater, men i postmoderne drama er det mulig å kjenne igjen et kor selv om dette på en måte er skjult, eller bare ikke så tydelig fremstilt, som også Lehmann påstår. Til tross for at det finnes tilfeller der en korstruktur er tydelig satt på scene i teaterforestillinger i 90-tallet:

Initially the assertion of a choral dimension for contemporary theatre may come as a surprise considering that modern theatre very obviously seemed to have taken leave of the chorus a long time ago. Yet, the disappearance of the chorus is perhaps only a superficial

reality masking a choral theme at a deeper level. At any rate, it is irrefutable that the chorus is making a resurgence in postdramatic theatre. We can see choruses being staged directly. (Lehmann 2006: 129)

Korets funksjon er vanligvis å avindividualisere språket: Når koret snakker så er det et felleskap som uttrykker seg om et og samme tema, det er flere stemmer som ikke hører direkte til et enkelt individ.²⁸ I Pirandellos stykke skapes det en spesiell situasjon: Koret snakker om et og samme tema, det vil si om samme historie, men samtidig forteller hver stemme sin egen versjon, hvert individ i koret har sin egen sannhet. Dette er en litt uvanlig situasjon for en korinstans men slik klarer Pirandello å formidle idéen om en uovervinnelig ensomhet som skapes på grunn av vanskelighetene med å kommunisere. Denne idéen blir også uttrykt av Faren i en replikk der han sier:

FAREN: Det er jo nettopp der ulykken ligger! I ordene. Inni oss har vi alle sammen en verden av alt mulig forskjellig; hver og en av oss har en slik verden for seg. Og hvordan skal vi kunne forstå hverandre, herr teatersjef, når de ordene jeg uttaler får innhold og mening fra det jeg har i meg selv...mens den som hører ordene, uvegerlig tolker dem ut fra det han har i seg selv, gir det innhold og mening ut fra den verden som lever i ham? Vi tror vi forstår hverandre, men vi kommer aldri til å forstå hverandre. (Pirandello 1998: 22).

Språkets utilstrekkelighet og ufullkommenhet blir problematisert i *Seks personer søker en forfatter* som umuligheten av å forstå hverandre. Derfor har mennesker vanskelig med å formidle deres indre verden til andre, som til syvende og sist verken skal eller kan bli forstått. Umuligheten av å uttrykke sitt eget ekte *jeg*, dømmer menneskene til å leve i en tilstand der de

²⁸ For en fordykning i teorien om koret og dets funksjon i det moderne teateret se WEINER A., 1980, "The Function of the Tragic Greek Chorus" i *Theater Journal Vol. 32, N. 2*, Johns Hopkins University Press

ikke kan virkelig snakke med andre. Men hvordan påvirker språkets fiasko identitetsproblematikken? I *Seks personer søker en forfatter*, dramatiserer Pirandello uoverensstemmelsen mellom menneskenes behov for å fortelle og formidle deres indre tilstand, og den feilaktige forståelsen som *de andre* har av akkurat dette. De seks personene forteller deres historie til skuespillerne som skal egentlig spille den på scenen, men denne representasjonen mislykkes og de seks personene er konstant skuffet over iscenesettelsen:

FAREN: Jeg skjønner. Og nå begynner det også å gå opp for meg hvorfor den forfatteren som så oss slik vi var, ga oss å få oss frem på scenen. Ikke et vondt ord om Deres skuespillere [...] Jeg mener altså bare, at den fremstilling De vil kunne gi...selv om De gjør alt De kan for å lage en maske som ligner meg...[...] det blir snarere hans fremstilling av hvordan han oppfatter meg...hvis han da oppfatter meg i det hele tatt...enn hvordan jeg er i min egen bevissthet, hvordan jeg føler [...] (Pirandello 1998: 44-45)

Men også:

DATTEREN: Ærlig talt, så kan jeg ikke riktig kjenne meg igjen her.
(Pirandello 1998: 45)

Umuligheten av å iscenesette historien til de seks personene, skyldes ikke skuespillernes manglende evner men at språket alltid bedrar og ikke kan kommunisere. Dette er grunnen til at de seks personene ikke klarer å formidle deres egen historie, og årsaken til at skuespillerne ikke klarer å forstå personene slik som de mener de er. I tråd med sin maske-teori, viser Pirandello at et individ blir definert i møtet med omverdenen. I *Seks personer søker en forfatter* problematiserer Pirandello denne prosessen idet han belyser en iboende feil med språket som

gjør det umulig at vår indre og sanne identitet blir oppfattet og forstått. Mennesker er dømt til å være fanget i en slags evig felle der sannheten om deres indre tilstand aldri kommer frem.

En slik lesning av identitetstilstand ved mennesker hos Pirandello, åpner for en forståelse av problematikken som kan defineres som relasjonell: Pirandello setter identitetsspørsmål i perspektiv ved og gjør det til en sosial instans. Identiteten i *Seks personer søker en forfatter* fremstår som et mangesidig element, som defineres fra gang til gang i møtet med de andre og gjennom de andre. Menneskets illusjon om å eie en helhetlig identitet blir knust når de andre rundt dem oppfatter dem i det øyeblikket de kommer i kontakt: Feiltolkninger av ord og handlinger og hull i kommunikasjonen gjør det slik at det ikke fins en entydig og helhetlig identitet. Som et knust speil som speiler et og samme objekt fra forskjellige vinkler og gir flere og diverse perspektiver, på samme måte skal identiteten defineres i møtet med de andre man kommer i kontakt med, gjennom deres synspunkt og oppfatning. En slik forståelse av identiteten projiserer problematikken på en relasjonell plan og omfavner de relasjonene som oppstår mellom et individ og samfunnet

3. Identitetsproblematikk i Becketts Endgame

Endgame åpner med en sceneanvisning der Beckett beskriver teaterscenen og introduserer de to hovedkarakterene i stykket. Handlingen foregår i et ganske tomt rom: «Bare interior» (Beckett 2009: 5) er de første to ordene som leserne møter i stykket:

Bare interior.

Grey Light.

Left and right back, high up, two small windows, curtains drawn.

Front right, a door. Hanging near door, its face to wall, a picture.

Front left, touching each other, covered with an old sheet, two ashbins.

Center, in an armchair on castors, covered with an old sheet, Hamm.

Motionless by the door, his eyes fixed on HAMM, CLOV. Very red face.

Brief tableau. (Beckett 1959: 11)

Ingen møbler, to søppelbøtter, to vinduer, ei dør og de to karakterene, Hamm som sitter i en rullestol og Clov. Seinere finner vi ut at det er to karakterer til som befinner seg i de to søppelbøttene, Nell og Nagg: De er Hamms foreldre, som har mistet beina sine og som ikke kan komme ut av de to bøttene. Det rommet Beckett velger som setting for *Endgame* er redusert til et minimum: Det er nesten ingenting som kan si noe om karakterene, og det finnes ikke noe spatiale instanser som karakterene kan forholde seg til. Snarere, blir de to karakterene Hamm og Clov presentert som en del av interiøret.

En så tom scene skaper en betydelig grad av *performativity*, det vil si at rommet gjør noe med stykkets diegesis, idet det blir en betydningsbærende funksjon i fortellingen. Begrepet *performativity* blir brukt av Asbjørn Grønstad i en studie om setting i film. I artikkelen ”Dead

Time, Empty Spaces: Landscape as Sensibility and Performance” (2010), hevder ham at et landskap i en film kan betraktes ut fra det som landskapet er, altså som *sensibility*, og ut fra det landskapet gjør, altså som *performativity*. Denne forståelsen av landskap i film kan lett overføres til en teaterscene: Når det gjelder *performativity*, kan en scene som trekker mye oppmerksomhet til seg (som Grønstad definerer som et *surplus of landscape*) være en trussel for diegesis, for den skaper en «Redundancy of landscape that can only be explained by going beyond the world of narrative» (2010: 320)

Når det gjelder *sensibility*, nærmer *Endgames* settingen seg et nullpunkt siden scenerommet er nesten tomt: Men på denne måten åpner settingen for flere mulige tolkinger fra lesernes og seernes side. Samtidig har settingen en stor dialogisk betydning takket være dens ekstreme minimalisme, som blir grunnleggende for oppløsningen av karakterenes identitet. Det som bærer meningen er ikke bare det som *er* på scenen og som publikumet kan se, men også det som *ikke* er der, det som er fjernet, det som det bare blir fortalt om. I *Endgame* er det umulig å skille det romlige og det temporale fra det språklige: Det romlige og temporale blir i hovedsak uttrykt gjennom replikkene til de to hovedkarakterene. Leserens subjektive oppfatning av stykkets rom og tid er mediert gjennom karakterenes fortellinger. Fra publikumets perspektiv, skapes det en spesiell situasjon: Publikum må faktisk ta del i stykket og interagere med Hamm og Clov, se verden og forstå tiden gjennom deres fortellinger. Karakteren Hamm kan, for eksempel, tenkes som en projeksjon av hvilken som helst person som sitter blant publikum: Han er blind, sitter i en rullestol og kan ikke bevege seg, han blir dyttet rundt og matet av Clov, og han kan bare se verden gjennom Clovs språk. Han er maktesløs. Den tilstanden er egentlig ikke så fjern fra tilstanden publikum befinner seg i mens de ser på stykket i teatersalen: De sitter i en stol og under forestillingen er også de i praksis maktesløse. De er i samme rom som Hamm, men de kan bare se det som skjer utenfor ved å lytte til det Clov sier. Derfor har settingen i *Endgame* en stor verdi i forhold til stykkets diegesis, siden den krever en deltakelse av seerne

(og leserne) i stykket for å tolke de informasjonene som er gitt angående det romlige og det temporale. Ved å skape en setting der *sensibility* senker, klarer Beckett å øke *performativity*.

3.1 Rom og tid i *Endgame*

Lyset i det nakne rommet der *Endgame* foregår er grått: I rommet er det bare to små vinduer, et til høyre og et til venstre, og ei dør. Ved siden døra fines det et maleri som er feil plassert, snudd mot veggen. Det fins to søppelbøtter hvor foreldrene til Hamm, (Nell og Nagg), sitter skjult, og Beckett indikerer at de to bøttene er så nære hverandre at de «touch[ing] each other» (2009: 5). Beckett plasserer Hamm i sentrum av scenen: Denne posisjonen er ikke tilfeldig, siden Hamm har en slags overordnet posisjon i forhold til de andre karakterene, siden han gir ordre til Clov. Både Hamm og de søppelbøttene der Nell og Nagg befinner seg i, er dekket med en gammel klut. Sceneanvisning fortsetter og her er det mulig å lese at Clov går ut av rommet gjennom døra og kommer tilbake med en stige som han klatrer opp på for å se ut av to vinduer:

He goes out, comes back immediately with a small step-ladder, carries it over and sets it down under window left, gets up on it, draws back curtain. He gets down, takes six steps (for example) towards window right, goes back for ladder, carries it over and sets it down under window right, gets up on it, draws back curtain. He gets down, takes three steps towards window left, goes back for ladder, carries it over and sets it down under window left, gets up on it, looks out of window. Brief laugh. He gets down, takes one step towards window right, goes back for ladder, carries it over and sets it down under window right, gets up on it, looks out of window. Brief laugh. (1959: 12)

Den første handlingen som skjer i *Endgame* er at en av de to hovedkarakterene ser ut av vinduene. Dette er interessant fordi stykket åpner med å henvise til et rom som leserne og publikumet *ikke* kan se: *Endgames* hovedkarakterer er interessert i det som er utenfor det rommet de befinner seg i, men de kan tydeligvis ikke gå ut av det, de kan bare kikke ut av vinduet ved hjelp av en stige.

Etter at Clov har sett ut av vinduene begynner det en dialog mellom de to hovedpersonene.

Hamm spør:

Hamm: What time is it?

Clov: The same as usual.

Hamm: [*Gesture towards window right*] Have you looked?

Clov: Yes.

Hamm: Well?

Clov: Zero. (1959: 13)

Leserne og publikumet kan bare se det rommet der Hamm og Clov beveger seg i, men det er bare gjennom Clovs ord at de kan få en antydning av det som skjer utenfor. Klokka er «*the same as usual*» det vil si, 'null': Tida har tydeligvis en kurs som er annerledes enn det vanlige, om den ikke har blitt bare et tomt begrep som ikke betyr noe lenger. Idéen om tid i *Endgame* som noe som evig flyter og hopper seg opp uten å føre til noen forandring eller utvikling, er uttrykt av Beckett gjennom Clovs monolog og andre elementer i scenerommet, som for eksempel de gamle klutene som dekker Hamm, Nell og Nagg:

Clov: (*fixed gaze, tonelessly*):

Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished.

(*Pause.*)

Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, a little heap, the impossible heap.

(Pause.)

I can't be punished any more.

(Pause.)

I'll go now to my kitchen, ten feet by ten feet by ten feet, and wait for him to whistle me.

(Pause.)

Nice dimensions, nice proportions, I'll lean on the table, and look at the wall, and wait for him to whistle me. (1959: 12)

Både de gamle lakenene og Clovs ord «grain upon grain, one by one, [...]» peker på at mye tid har gått: Men tida som går kobles vanligvis til en utvikling, eller en forandring av tilstander, mens i *Endgame* – og i flere andre verk - skaper Beckett en slags evighetstilstand der ingenting utvikler seg, ingenting forandrer seg og alt står bare stille. Som Octavian Saiu peker på i sitt essay ”Metaphors of Spectatorial Space in Beckett’s and Ionesco’s Theatre”:

‘Grain upon grain’, life is a slow dripping passage of time in *Endgame*, but the room-cell stays the same – an evocative image of the inescapable human condition. (Saiu: 2007)

Det finnes flere eksempler på den absurde strukturen ved tida i *Endgame*:

Hamm: Did your seeds come up?

Clov: No.

Hamm: Did you scratch round them to see if they had sprouted?

Clov: They haven't sprouted.

Hamm: Perhaps it's still too early.

Clov: If they were going to sprout they would have sprouted.

(Violently.)

They'll never sprout!

[...]

Hamm: This is not much fun.

(Pause.)

But that's always the way at the end of the day, isn't it, Clov?

Clov: Always.

Hamm: It's the end of the day like any other day, isn't it, Clov?

Clov: Looks like it.

(*Pause.*) (1959: 17)

Hamm og Clov virker til å være fanget i en verden der de vanlige tid-og-roms strukturer ikke teller: Frøene som ikke har grodd og som aldri kommer til å gjøre det («they'll never sprout!») er en perfekt metafor på tida som ikke fører til utvikling og klarer, sammen med Hamms replikk: «It's the end of the day like *any other day* [...]», å få frem følelsen av å være fanget i en stillstand. Dette er ofte pekt på som et av kjennetegnene ved Becketts verk:

In his three greatest plays – *Waiting for Godot*, *Endgame* and *Happy Days* – Beckett conveys a feeling of entrapment through the characters' impossibility of escaping their spatial confines. While time and space are manifestly distinct from one another, they nevertheless run together in a strange compression in Beckett's works. (Saiu: 2007)

Denne oppløsningen av rom og tid som blir nesten to separate og selvstendige elementer gjør det slik at verden der handlingen foregår fremstår som et sted som kanskje ikke finnes, som kanskje ikke er. Et ikke reelt sted i et ikke reelt univers, et *utopia* (for å bruke Foucaults terminologi), der reglene som utformer den verdenen vi kjenner er snudd totalt opp ned.²⁹ Det finnes flere referanser til den *utopia*-aktige setting Beckett skaper i løpet av stykke, som ofte underminerer de vanlige rom-og-tids strukturer:

Hamm: And the horizon? Nothing on the horizon?

Clov: [*Lowering the telescope, turning towards Hamm, exasperated.*]

What in God's name could be there on the horizon?

Hamm: The waves, how are the waves?

Clov: The waves? [*He turns the telescope on the waves.*] Lead.

²⁹ For en definisjon av Foucaults *utopia* se s.30.

Hamm: And the sun?
Clov: [*Looking.*] Zero.
Hamm: But it should be sinking. Look again.
Clov: [*Looking.*] Damn the sun.
Hamm: Is it night already then?
Clov: [*Looking.*] No.
Hamm: Then what is it?
Clov: [*Looking.*] Grey. [*Lowering the telescope, turning towards Hamm, louder.*] Grey! [*Pause. Still louder.*] GRREY! [*Pause. He gets down, approaches Hamm from behind, whispers in his ear.*]
Hamm: [*Starting.*] Grey! Did I hear you say grey?
Clov: Light black. From pole to pole. (1959: 26)

Denne dialogen refererer til en rekke elementer som beskriver en verden som har absurde trekk ved seg, der natt og dag ikke følger hverandre, der bølgene i sjøen er stille, der sola kan være 'null', der en person har mulighet til å se fra 'pole to pole'. En verden som er fargeløs og hvilken dager og netter kan ikke skilles fra hverandre fordi den eneste fargen er grå.

Som jeg påpekte i kapittelet om rom og tid hos Pirandellos *Seks personer søker en forfatter*, har kronotoper i et litterært verk en betydelig verdi i forhold til identitet og dens forståelse. Men hvordan påvirker en utopisk kronotop identitetsspørsmålet i *Endgame*? I artikkelen "Kronotopisk identitet" (2000) klarer Tygstrup å smelte sammen Bakhtins teori om kronotoper og Lotmans intuisjon om et eksisterende forhold mellom rom og identitet. Tygstrup definerer *kronotopisk identitet*, som et begrep som peker på at identiteten oppstår i et møte mellom et individ og det rommet som omgir det. Rom og tid er to grunnleggende kategorier som mennesker forholder seg til hele tida, og måten man gjør det på, og blir påvirket av dem, har stor betydning for forståelsen av hvordan identitet blir dannet. Det litterære rommet i et verk blir forklart på følgende måte av Tygstrup:

Da viser rummet sig, nu som substrat for enhver handlen (og ikke blot som råstof); og som element for den subjektive selvforståelse, der således ikke holder sig til spørsmålet «hvor skal jeg hen?», men snarere spørger «hvor er jeg?», og «hvad kan jeg forbinde mig med?» Et orienteringsskifte, med andre ord, til at finde sig selv, ikke bare i tiden, men også i rummet (Tygstrup 2000: 41).

Settingen blir derfor behandlet av Tygstrup som et element for den subjektive selvforståelsen: En slik forståelse av rommet kan skape en følelse av gjenkjenning og nærhet dersom det er elementer man kan forholde seg til, men kan også skape et inntrykk av fremmedgjøring og avstand. En setting der de grunnleggende elementene av rom og tid er fjernet bidrar til en mulig avindividualiseringsprosess av personene i verket. På denne måten blir rommet en aktiv del i den litterære dialogen fordi det tilveiebringer elementer som kan hjelpe til å definere en identitet. Alexander Gelley, i sitt essay ”Setting and a Sense of the World in the Novel” (1973), mener at det litterære rommet er en syntese av de elementene som lesningen av et litterært verk gir: Leserne må aktivt delta i den hermeneutiske prosessen for å utvide sin vanlige oppfattelse av det han ikke kaller ”rom” eller ”setting”, men ”verden” (‘world’).³⁰ Ut i fra denne tenkningen rundt korrelasjonen mellom kronotoper og identitet, er det mulig å forstå hvordan settingen i *Endgame* underminerer en mulig subjektiv selvforståelse, og kaster Hamm og Clov ut i et univers der de vanlige betingelsene som kan definere et individ blir tilsidesatt, og som gjør det vanskelig for leserne å gjenkjenne hovedkarakterene som individer.

Rommet Hamm, Clov, Nagg og Nell befinner seg i er et rom atskilt fra verden utenfor: Det er tre vegger som omslutter de personene i stykket, og to vinduer som Clov kan kikke ut fra for å se hva som skjer utenfor. Men det rommet de befinner seg i kan også tolkes som et fiktivt rom, eller som en metafor på noe annet. Hamm og Clov snakker veldig ofte om det som

³⁰ Jfr. Gelley, 1973 “Setting and a Sense of the World in the Novel”, Yale Review 62, 186-201.

finnes utenfor, om hvordan ting ser ut der ute. De har håp om at noe finnes, men samtidig er de oppgitt over at de ikke kan bevege seg:

Hamm: Did you ever think of one thing?

Clov: Never.

HAMM: That here we're down in a hole. *(Pause.)*

But beyond the hills? Eh? Perhaps it's still green. Eh? *(Pause.)*

Flora! Pomona! *(Ecstatically.)*

Ceres! *(Pause.)* Perhaps you won't need to go very far.

CLOV: I can't go very far. (1959: 30)

Hamm antar at det finnes en grønn natur ikke så veldig langt unna der de er, men Clov punkterer straks dette håpet ved å si at han ikke er i stand til å dra dit. Samtidig virker den naturen Hamm drømmer om å være bare en illusjon:

HAMM: Nature has forgotten us.

CLOV: There's no more nature. (1959: 16)

Det som ligger utenfor rommet der Clov og Hamm tilbringer sine evige og alltid like dager, er egentlig et like grusomt sted:

HAMM: Outside of here it's death. (1959: 15)

og

HAMM: Stop!

(Clov stops chair close to back wall. Hamm lays his hand against wall)

Old wall! *(Pause.)*

Beyond is the... other hell. (1959: 23)

Lyset i rommet er grått men det lyset Clov kan se utenfor vinduet har den samme fargen. Bortenforde veggene som lager teaterscenen der stykket foregår finnes det bare et annet helvete. Det er ingen forskjell mellom det å være inne og ute, det å være fanget i rommet eller å kunne frigjøre seg. Dette kan tolkes dit hen at Hamm og Clov er to deler av et splittet jeg og at det som skjer mellom dem, samtaler og handlinger, er det som skjer i et menneskets sinn. Det finnes flere tegn som peker på at dette kan være en mulig tolkning av *Endgame*: Stykkets setting kan sammenlignes med et menneskets hodeskalle, de to vinduer virker som øynene og det snudde maleriet (som Beckett nevner i den første sceneanvisningen) skal være et fjes som er rettet utover.³¹ En slik lesning av det romlige i *Endgame* skaper en forskyvning av identitetstematikken: Mens identiteten hos Pirandello var dramatisert fra et relasjonelt perspektiv og knyttet til møtet mellom individet og samfunnet, beveger identitetsproblematikken i *Endgame* seg innover. Beckett skaper, gjennom stykkets absurde kronotop, et indre rom der dramaet foregår. Og spørsmålet om identitet virker knyttet til individets indre verden og tar ikke lenger samfunnet i betraktning. I tillegg, påvirker en slik tolkning av *Endgame* identitetsproblematikken fordi de personene man leser om i boka eller ser på scenen ikke lenger er to mennesker, men en antropomorfering av det indre av et menneske, sinnets konstant og komplisert kamp for å forstå seg selv og finne sin plass i verden.

Et annet aspekt av det romlige som det er verdt å bemerke i *Endgame* er rom forstått som en uoverkommelig avstand. Det finnes flere referanser i stykket som peker på at et av de temaene som står sentralt i verket er ensomhet: Dette temaet kommer tydelig frem i noen av replikkene, («HAMM: There's no one else / CLOV: There's nowhere else», mer om dette i avsnitt 3.2), men det finnes også romlige elementer i teksten som peker på det samme. For eksempel er det interessant å tenke litt rundt Nells og Naggs romlige plassering: Moren of faren

³¹ Jfr. WEBB E., 1974, *The Plays of Samuel Beckett*, University of Washington Press, Seattle, ss.54-65.

til Hamm befinner seg i to søppelbøtter som er plassert nær hverandre, de to bøttene berører hverandre. På tross at de er så nære, det finnes en scene der Nell og Nagg prøver å kysse hverandre, men de klarer det ikke:

NAGG: Kiss me.

NELL: We can't.

NAGG: Try. (*Their heads strain towards each other, fail to meet, fall apart again.*) (1959: 18)

Kanskje er det slik at mennesker aldri kommer hverandre nær nok til at de kan virkelig *berøre* hverandre. Den følelsen av ensomhet og av evig isolasjon uttrykkes av Nell, når hun sier, rett etter at hun og mannen hennes har prøvd å kysse hverandre: «NELL: Why this farce, day after day?». På denne måten blir rom i *Endgame* en slags illusjon, et element som ikke lenger kan tenkes på en logisk måte, og som symboliserer en dypere forståelse av den menneskelige tilstand. Følelsen av å ikke kunne berøre andre, om å ikke kunne komme nær hverandre, uttrykkes ikke kun gjennom det romlige, men også i replikker, som vi skal se i neste kapittel.

I den utopiske verden som Beckett skaper i *Endgame* er rom og tid stramt knyttet til hverandre i en slags absurd kronotop som ikke kan settes i en presis rom-og-tid ramme. Ved å utfordre og komplisere disse grunnleggende elementene som alle mennesker forholder seg til, klarer Beckett å komplisere, underminere og omdefinere den menneskelige tilstanden, og på denne måte introduserer han spørsmål og temaer som viser til de absurde trekkene av menneskers eksistens, i tråd med Esslin definisjon om absurdteateret (jfr. s.12). Den oppløsningen av de to grunnleggende kategoriene av rom og tid kompliserer den fenomenologiske forståelsen av kroppens tilværelse i verden, som Saiu indikerer:

These images [...] (im)mobility in space appear as successive stages of a spatial paradigm in which the Cartesian concept of the body as that which occupies space, the phenomenological notion of the body grounded in the world, and the metaphysics of presence are integrated in a ironical way. Beckett incorporates [...] these philosophical frames and concepts only to subvert their authority and suggest that philosophy and the history of ideas can provide no reliable answers about the human condition. (Saiu: 2007)

Ifølge Saius lesning, kompliserer Beckett Decartes' forståelse av rom og knuser derfor de hierarkiene i filosofi og idéhistorie som prøver å finne en forklaring på verden, og menneskets rolle i den. Gjennom en absurd kronotop setter Beckett et spørsmålstegn på menneskets tilværelse, et spørsmål som er umulig å finne svar på.

Ubevegeligheten Saiu referer til i sitatet ovenfor kan også knyttes til verkets tittel. Det er mulig å tolke tittelen *Endgame* på en måte som viser tilbake til både det romlige og det temporale, men også til følelsen av å være fanget i en evig tilstand av meningsløshet. Både den engelske og franske tittelen viser til sluttfasen av et spill. Mens *Fin de partie* kan referere til flere spill, viser *Endgame* kun til sluttfasen av et sjakkparti. Når et parti nærmer seg slutten, står det kun noen få brikker igjen på sjakkbrettet: Hvis spilleren som holder på å tape ikke gir seg, kan partiet vare lenge siden hvert trekk er meningsløst og fører til ingen forandring eller forbedring av situasjonen. Denne statiske tilstanden ligner tilværelsen Hamm og Clov befinner seg i, fanget både i rom og tid i en absurd tilstand. I det neste kapittelet vil en analyse av replikkene i stykket vise hvordan forholdet mellom Hamm og Clov kan minne om en maktkamp, en situasjon som tilsvarer et sjakkparti der de to spillerne fortsetter å spille med ubrukelige trekk i et parti som aldri tar slutt.

3.2 Hamms og Clovs språklige tilværelse: Eksistensialismen i dialogen

Oppløsningen av den temporale og romlige strukturen i *Endgame* fører til at Hamm og Clov ikke kan forstås ut fra en vanlig rom-og-tidsramme. Når den kronotopiske verdien av settingen blir utfordret, om vi tar i betraktning Tygstrup teori om kronotopisk identitet, oppløses også identiteten.³² Som nevnt tidligere, er det romlige og det temporale sterkt knyttet til det språklige i *Endgame*: Det er gjennom språket, gjennom replikkene mellom Hamm, Clov, Neil og Nagg at leserne får *se* verdenen der handlingen foregår. Ved en nærlesing av stykket som tar sikte på å identifisere de stedene der identitetsproblematikken kommer frem, er det ikke bare det romlige og det temporale som har en dialogisk verdi i forhold til identitet, men det rent språklige har også en grunnleggende funksjon.

De to hovedkarakterene har ingen mulighet til å utvikle seg fordi de er fanget både i rom og tid, i en evig tilstand der de er frastjålet retning og hensikt: Med tanke på Hamm og Clov og verdenen de befinner seg i, blir det derfor umulig å svare på de fundamentale spørsmålene som Tygstrup teoretiserer i forhold til den kronotopiske identiteten: Hvor er de? Hvor skal de? Hva kan de forholde seg til? Og selvsagt: Hvem er de? Den manglende forankringen i tid og rom gjør at de to hovedkarakterene er nødt til å konstant redefineres. De eksisterer bare i nåtid, de har ikke noe fortid de stammer fra eller noe fremtid de kan bevege seg mot. I et essay med tittel ”Space, Time and the Self in Beckett’s Late Theater” påpeker Pattie at Hamm og Clov: «are adrift in the present moment, relying on the dialogue to fix them in place» (Pattie 2000: 394). Denne siden ved Hamm-og Clovs tilværelse kommer tydelig til uttrykk i noen replikker:

CLOV: I'll leave you.

HAMM: No!

³² Jfr. s. 49-50

CLOV: What is there to keep me here?

HAMM: The dialogue. (1959: 39)

Dialogen er derfor avgjørende i forholdet mellom Hamm og Clov: Dialogen er en av grunnene til at de ikke forlater hverandre, en av årsakene til at de fortsetter deres «farce day after day». Men dialogen er også det middel Beckett bruker for å skape den absurde tilværelsen Hamm og Clov befinner seg i, og det er gjennom denne at identitetsproblematikken ved *Endgame* kommer til uttrykk.

Den rom-og-tids oppløsningen som kjennetegner stykket som jeg analyserte i forrige kapittel, fører til at opplevelsen av øyeblikket forsterkes. Hamm og Clov har ikke noe fortid som definerer dem, ikke noe historie eller framtid. Det er ikke noe sted som definerer dem, ingen romstruktur som kan si noe om dem, de er, i praksis, fanget: «They cannot rely on a past history to confirm their own existence, their own subjectivity; but they can define themselves, even if it is only from moment to moment, in the actions and the words that they perform day after day and night after night».³³

Denne tilstanden påvirker Hamm og Clovs selvforståelse og skaper dermed en identitetsproblematikk. Hamm og Clov lider av en meningsløshet, et tomrom som de prøver å fylle med ord og handlinger:

HAMM: Clov!

CLOV (*impatiently*): What is it?

HAMM: We're not beginning to... to... mean something?

CLOV: Mean something! You and I, mean something!

³³ Pattie D., "Space, Time and the Self in Beckett's Late Theater" i *Modern Drama* 43.3 (2000). UTPJOURNALSonline, <http://www.Samuel-Beckett.net/space4a.html> (27.04 2017)

(Brief laugh.) Ah that's a good one!

HAMM: I wonder.

(Pause.)

Imagine if a rational being came back to earth, wouldn't he be liable to get ideas into his head if he observed us long enough.

(Voice of rational being.)

Ah, good, now I see what it is, yes, now I understand what they're at!

(Clov starts, drops the telescope and begins to scratch his belly with both hands.

Normal voice.)

And without going so far as that, we ourselves...

(with emotion)

...we ourselves... at certain moments...

(Vehemently.)

To think perhaps it won't all have been for nothing! (1959: 27)

Det er interessant å merke to ting i denne korte replikkutvekslingen: For det første at Hamm mener at deres tilværelse skal forstås av en *rational being* som eventuelt skal komme tilbake til jorda og observere dem. Og for det andre at Hamm bruker pronomenet *vi* og ikke *jeg* der han sier at «*vi*» begynner å bety noe. Beckett bruker det første person flertall pronomenet istedenfor *jeg* også ved andre tilfeller av *Endgame*.

Bruken av pronomenet *vi* istedenfor *jeg* understreker den merkelige tilstanden ved de to hovedkarakterene kjennetegnes dermed av en stor grad avhengighet mellom Hamm og Clov. Ut fra noen steder i teksten, kan virke som om de har et slags far-sønn forhold:

HAMM: Do you remember when you came here?

CLOV: No. Too small, you told me.

HAMM: Do you remember your father?

CLOV *(wearily)*: Same answer. *(Pause.)*

You've asked me these questions millions of times.

HAMM: I love the old questions. *(With fervour.)*

Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them!

(Pause.) It was I was a father to you.

CLOV: Yes. (*He looks at Hamm fixedly.*) You were that to me.

HAMM: My house a home for you.

CLOV: Yes. (*He looks about him.*) This was that for me. (1959: 29-30)

At Hamm ikke er den biologiske faren til Clov er ganske tydelig i disse replikkene, men det gjenstår å forstå hvordan har Clov *kommet seg* dit, som Hamm spør. Clov synes å være underordnet Hamm, selv om de begge trenger hverandre. I dialogene er avhengighetsforholdet avslørt nesten med uskyldighet i mange tilfeller:

HAMM: I'll give you nothing more to eat.

CLOV: Then we'll die.

HAMM: I'll give you just enough to keep you from dying. You'll be hungry all the time.

CLOV: Then we won't die. (1959: 14)

Her er det mange elementer som tyder på en slags symbiotisk relasjon mellom *Endgames* hovedkarakterer, idet Hamm truer om å ikke mate Clov lenger (Hamm kjenner en kode til et skap som inneholder mat som Clov ikke kan åpne) og Clov svarer åpent at i så fall "vi skal dø": Igjen bruker Beckett pronomenet *vi* istedenfor *jeg*. Og Hamm fortsetter med en av de viktigste replikkene i hele stykket: «I'll give you just enough to keep you from dying. You'll be hungry all the time». Denne replikken er av stor verdi fordi den slår fast at Hamm vil beholde en slags overordnet posisjon overfor Clov: Han vil ikke at Clov skal kunne være uavhengig, og vil derfor beholde ham i en slags evig tilstand av sult/behov og avhengighet.

En av grunnene til at Hamm er så opptatt om å beholde Clov, (men også Nell og Nagg), med seg, er at de fungerer som publikum for en grusom historie som han ønsker å fortelle i løpet av stykket, og dermed truer Hamm med å ikke mate dem, eller gir han mat som premie dersom de hører på ham:

HAMM: It's time for my story. Do you want to listen to my story?

CLOV: No.

HAMM: Ask my father if he wants to listen to my story.

(Clov goes to bins, raises the lid of Nagg's, stoops, looks into it. Pause. He straightens up.)

CLOV: He's asleep.

HAMM: Wake him.

(Clov stoops, wakes Nagg with the alarm. Unintelligible words. Clov straightens up.)

CLOV: He doesn't want to listen to your story.

HAMM: I'll give him a bon-bon. *(Clov stoops. As before.)*

CLOV: He wants a sugar-plum.

HAMM: He'll get a sugar-plum. *(Clov stoops. As before.)* (1959: 34-35)

Det er uklart om historien Hamm forteller er en sann fortelling eller om det er bare fiksjon: Den handler om en mann som kommer krypende mot Hamm en kald vinterdag, mens Hamm holder på med å lage juledekorasjoner. Mannen ber Hamm om mat for sitt barn som er veldig syk og holder på å dø. Hamm frister først mannen med å fortelle at han har hvete, og at en god skål med grøt vil hjelpe barnet. Rett etter å ha gitt mannen litt håp, slakter Hamm det med det samme:

HAMM: [...] Corn, yes, I have corn, it's true, in my granaries. But use your head. I give you some corn, a pound, a pound and a half, you bring it back to your child and you make him—if he's still alive—a nice pot of porridge.

(Nagg reacts.)

a nice pot and a half of porridge, full of nourishment. Good. The colors come back into his little cheeks—perhaps. And then?

(Pause.)

I lost patience.

(Violently.)

Use your head, can't you, use your head. You're on earth, there's no cure for that!

(Pause.)

It was an exceedingly dry day, I remember, zero by the hygrometer. Ideal weather, for my lumbago.

(Pause. Violently.)

But what in God's name do you imagine? That the earth will awake in the spring? That the rivers and seas will run with fish again? That there's manna in heaven still for imbeciles like you?

(Pause.)

Gradually I cooled down, sufficiently at least to ask him how long he had taken on the way. Three whole days. Good. In what condition he had left the child. Deep in sleep.

(Forcibly.)

But deep in what sleep, deep in what sleep already? (1959: 36-37)

Det er mange referanser i denne historien. Det er mulig å tenke seg barnet som en metafor som på fruktbarhet og liv. Barnet kan derfor betraktes som en metafor på en fornyelse av det livet som Hamm hindrer. I tillegg, kan de tre dagene barnet har vært livløs (eller sovende) peke tilbake på tidsrommet mellom Jesus' død og gjenoppliving. Denne idéen om en fornyelse av livet og håp blir fullstendig avslått av Hamm, som kort etter tydelig påstår at Gud ikke finnes: «HAMM: You'll finish him later. Let us pray to God. /[...] / HAMM: The bastard!! He doesn't exist» (Beckett 1959: 37-38). Leserne kan kanskje tvile på om Hamm er en pålitelig forteller og om det han forteller har virkelig skjedd, men historien gir en klar idé om Hamms holdning til liv og død, og den eksistensielle nihilismen som hans – og andre karakterenes – tilværelse fører til:

Both the birth and the resurrection of Christ are traditional symbols of the renewal of life, but Hamm refuses to contribute to the revival of this present embodiment of the same force. To Hamm life no longer seems worth renewing, even if its renewal were possible. When he later finishes the story, or at least seems to, [...], his last words are an unequivocal

repudiation of life itself: «He doesn't realize [...] But you! You ought to know what the earth is like, nowadays. Oh I put him before his responsibilities!». What is the life that Hamm is rejecting here? And why does he reject it? The life these characters know is a slow process of dying. The moments pile up, "grain upon grain," but the impossible culmination always remains somewhere ahead of them. (Webb 1974: 54-55)³⁴

Uttrykket Webb refererer til i forrige avsnitt er en sitering av Clovs innledende monolog i *Endgame* («Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, a little heap, the impossible heap»), og betegner ganske klart den eksistensielle krisen som *Endgames* karakterer går gjennom i løpet av stykket: Eksistensen som en sakte dødsprosess der livet ikke har noe mening lenger, der menneskene har blitt forlatt av Gud og naturen, og der menneskenes forhold baseres kun på pragmatiske grunner av behov og nytte. Denne tolkningen ser det romlige og det temporale i *Endgame* som uhåndgripelige for Hamm og Clov: «culmination always remains somewhere ahead of them». De to hovedkarakteren er fanget i en absurd tilstand som Beckett dramatiserer ved å skape en diskrepans mellom Hamm-og Clovs ønsker (det vil si et ønske om en fremgang og utvikling av deres tilstand, et ønske om å komme seg ut det rommet de befinner seg i, et ønske om å se tidens flyt), og rom-og-tid strukturen i stykket.

³⁴ Uttrykket Webb refererer til i forrige avsnitt er en sitat av Clovs monolog i begynnelsen av *Endgame*: «Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, a little heap, the impossible heap».

3.2.1 Kjærlighet og lidelse som fundamentale menneskelige følelser

Hvis Hamm trenger Clov kun fordi han er fysisk svekket og derfor har behov for å beholde Clov, viser det seg at også Clov har en enkel og praktisk grunn til ikke å forlate eller drepe Hamm:

HAMM: Why don't you kill me?

CLOV: I don't know the combination of the cupboard. (1959: 15)

Samtidig blir de pragmatiske grunnene som skulle være grunnleggende for forholdet mellom Becketts hovedkarakterer i *Endgame* truet idet temaer som kjærlighet og lidelse dukker opp i stykket. I forhold til identitetsproblematikken kan det være viktig å se nærmere hvordan en tolkning av de replikkene som tar opp disse temaene, avslører elementer som kan være betydningsfulle for en analyse som tar sikte på å belyse de stedene i teksten der identitet bli dramatisert. Kjærlighet og lidelse er to grunnleggende menneskelige følelser som jeg synes er viktig å ta i betraktning for bedre å forstå Hamm-og Clovs tilværelse. Jeg har påpekt hvordan Beckett berøver de to hovedkarakterene nesten alle elementer som kan hjelpe leserne til å se dem som mennesker, og jeg vil derfor undersøke om disse to følelsene blir dramatisert på en måte som plasserer dem på et menneskelig plan.

Hvis Hamm og Clov har et forhold som kan ligne om et mellom far og sønn (jfr. s.44) er det fullt mulig at de burde hatt en type forhold som konstrueres på dypere og mindre overflatiske betingelser enn kun dem om nytte/behov. At dette tilfelle er aktuelt i *Endgame* blir veldig tydelig når Hamm sier at Clov elsket ham en gang:

HAMM: You're leaving me all the same.
CLOV: I'm trying.
HAMM: You don't love me.
CLOV: No.
HAMM: You loved me once.
CLOV: Once! (Beckett 1959: 14)

Men kjærlighet er en komplisert sak og etter at Clov innrømmer at han en gang elsket Hamm, har Hamm behov for å få bekreftet at han har såret Clov, slik at han ikke kunne elske ham lenger:

HAMM: I've made you suffer too much.
(*Pause.*) Haven't I?
CLOV: It's not that.
HAMM: I haven't made you suffer too much?
CLOV: Yes!
HAMM (*relieved*): Ah, you gave me a fright!
(*Pause. Coldly.*) Forgive me. (1959: 14)

Lettelsen som Hamm uttrykker når Clov bekrefter at han klarte å unngå en mulig ømhet fra Clovs side, sier mye om Hamms holdning når det gjelder kjærlighet. Et eksempel på denne kompliserte siden ved Hamm kan finnes i forholdet som han har til Nell og Nagg, som er mor og far til hovedkarakteren. Som nevnt tidligere, befinner disse to personene seg i to bøtter som Hamm bestemmer å åpne eller lukke når han vil. Igjen har han en overordnet posisjon i forhold til sine foreldre. I stykket finnes det en replikk der Hamm sier noe som peker på at han ikke hadde noen god barndom: «HAMM (*proudly*): But for me, (*gesture towards himself*) no father. But for Hamm, (*gesture towards surroundings*) no home.» (1959: 29).

Den vanskelige relasjonen til Nagg og Hamm, kommer tydelig frem når Nagg forteller om noe som ofte skjedde da Hamm var barn:

NAGG: [...]

Whom did you call when you were a tiny boy,
and were frightened, in the dark? Your mother? No. Me.

We let you cry. Then we moved you out of earshot,
so that we might sleep in peace.

(Pause.) I was asleep, as happy as a king,
and you woke me up to have me listen to you.

It wasn't indispensable,
you didn't really need to have me listen to you.

(Pause.) I hope the day will come when you'll
really need to have me listen to you,
and need to hear my voice, any voice.

(Pause.) Yes, I hope I'll live till then,
to hear you calling me like when you were a tiny boy,
and were frightened, in the dark, and I was your only hope.

(1959: 39)

I tillegg til å være en fortelling om en ganske grusom barneoppdragelse, denne hendelsen som Nagg refererer til kan leses som en metafor på hvordan verden reagerer når noen lider. Likegyldigheten for andre som lider blir enda mer tydelig når moren til Hamm dør. I løpet av stykket, ber Hamm plutselig Clov om å sjekke om moren er død. Når Clov åpner lokket til bøtten der Nell befinner seg i, bekrefter han at hun er død. Hamm bryr seg veldig lite om det og spør med det samme om å sjekke Nagg. Han gråter, informerer Clov, men Hamm er ikke engang rørt av det, og han går bare videre med sin samtale til noe annet:

HAMM: Go and see is she dead.

(Clov goes to bins, raises the lid of Nell's, stoops, looks into it. Pause.)

CLOV: Looks like it.

(He closes the lid, straightens up. Hamm raises his toque. Pause. He puts it on again.)

HAMM *(with his hand to his toque)*: And Nagg?

(Clov raises lid of Nagg's bin, stoops, looks into it. Pause.)

CLOV: Doesn't look like it.

(He closes the lid, straightens up.)

HAMM *(letting go his toque)*: What's he doing?

(Clov raises lid of Nagg's bin, stoops, looks into it. Pause.)

CLOV: He's crying.

(He closes lid, straightens up.)

HAMM: Then he's living.

(Pause.) Did you ever have an instant of happiness?

CLOV: Not to my knowledge. *(Pause.)*

HAMM: Bring me under the window. (1959: 41-42)

Hamm er fullstendig likegyldig overfor sin mors død og når faren lider på grunn av det: Enda en gang presenterer Beckett leserne for en umenneskelig side ved Hamm (jfr. historien som Hamm forteller, ss.46-47), og denne mangelen på medlidenhet får *Endgames* hovedperson til å fremstå som umenneskelig. Stykket kan derfor tolkes i lys av menneskets ensomhet, og hvor det å komme i kontakt med andre virker umulig.

Måten et menneske forholder seg til andre på, er også noe som definerer en person og dens identitet. I Becketts stykke er de kompliserte og uskarpe forholdene mellom karakterene – forhold som til tider virker absurde – vanskelig å forstå, og det gjør det til en utfordring å identifisere dem som ekte individer. Clov elsket Hamm en gang, og kjærligheten som Clov følte for Hamm kan bekrefte et forhold som ligner det mellom far og sønn, et forhold som blir også hintet til av nåde Clov viser overfor Hamm, når Hamm sier at hvis Clov lover å drepe ham, vil han si i fra koden til skapet. Til Hamms fordring, svarer Clov at han ikke kunne gjort det:

CLOV: So you all want me to leave you.

HAMM: Naturally.

CLOV: Then I'll leave you.

HAMM: You can't leave us.

CLOV: Then I won't leave you. *(Pause.)*

HAMM: Why don't you finish us? *(Pause.)*

I'll tell you the combination of the cupboard if you promise to finish me.

CLOV: I couldn't finish you.

HAMM: Then you won't finish me. (1959: 29)

Forholdet mellom Hamm og Clov er derfor vanskelig å definere og deres avhengighet blir til tider så ekstrem at det er nesten vanskelig å tenke på dem som to separate karakterer. For å eksistere trenger de hverandre og dialogene de har: Ordene er så viktige at det finnes et sted i teksten der Clov innrømmer at hvis ordene han sier ikke betyr noe, så får han heller bli stille. Og de ordene han kan, har han lært fra Hamm:

HAMM: Go and get the oilcan.

CLOV: What for?

HAMM: To oil the castors.

CLOV: I oiled them yesterday.

HAMM: Yesterday! What does that mean? Yesterday!

CLOV (*violently*): That means that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day. I use the words you taught me. If they don't mean anything any more, teach me others. Or let me be silent. (Beckett 1958: 32)

«I use the words you taught me. If they don't mean anything any more, teach me others. Or let me be silent». Denne replikken av Clov er uten tvil betydningsfull, særlig hvis man tenker på at samtalen er en av de grunnene som får Hamm og Clov til å forbli sammen («CLOV: What is there to keep me here? HAMM: The dialogue»). Om Clov hadde blitt stille, så ville Hamm ikke hatt noen grunn til å fortsette å mate ham, beholde ham: Clovs og Hamms eksistens ville plutselig blitt meningsløse i *Endgames* verden, en verden som ender når Clov – tilslutt – forlater Hamm, samtalen tar slutt, og teppet senker forestillingen.

I *Endgame* plasserer Beckett sine karakterer i en absurd setting der de fremstår som maktesløse og paralyserte. De kontrastfylte og kompliserte mekanismene som deres forhold består av, viser til en kamp for selvforståelse som aldri når et positivt resultat. I en verden der rom og tid har mistet sin logikk og hvor de to hovedkarakterene er som fanget i et bur, er språket og dialogen det eneste de har å støtte seg til for å eksistere, samt forholdet de har til hverandre. Av den grunn trenger Hamm og Clov hverandre og beholder de maktrollene som de er blitt tildelt i en evig farse som aldri tar slutt. Gjennom denne tilværelsen dramatiserer Beckett identitetsspørsmålet som noe det er umulig å finne et svar eller en løsning på.

4. Identitet og oppløsning av selvet i *Eg er vinden*

Fosses *Eg er vinden* (2008) er kanskje det meste minimalistiske stykke jeg analyserer i denne oppgaven. Handling, karakterer og setting er redusert til et minimum. Det er kun to karakterer som snakker i løpet av hele stykket: De har ikke navn, de heter bare Den Eine og Den Andre, og de sitter i en båt som seiler over havet. Mens det var mulig å finne et betydelig antall sceneanvisninger i Pirandellos *Seks personer søker en forfatter*, blir disse kortere og sjeldnere i Becketts *Endgame*, og forsvinner nesten helt i *Eg er vinden*. Jeg mener at dette trekket kanskje kan betraktes som et element som definerer og kjennetegner en mulig utvikling av sjangeren absurdteater. Tendensen til at dramaet skal strippest for alle strukturelle elementene har som effekt at de elementene som blir igjen blir desto mer betydningsbærende for stykket.. Blant disse elementene er språket i replikkene et sentralt element i Fosses dramaer, og de får en spesiell status. Forfatteren utfordrer språket med veldig korte setninger som kun består av noen få ord, utallige gjentakelser og paradokser.

Plottet i *Eg er vinden* er ganske enkelt og handlingen er redusert til et minimum: *Eg er vinden* forteller om to personer som sitter i en båt der en av dem begår selvmord ved å hoppe i vannet. Fosse klarer å oppløse det romlige og det temporale samtidig som han gjør det vanskelig å gjenkjenne to karakterene som personer, siden deres individualitet blir truet. Et annet element som bidrar til identitetsdebatten er Fosses valg om å ikke gi navn til sine karakterer: De er bare Den Eine og Den Andre, og i løpet av stykket er det lett å få inntrykk av at de glir over i hverandre, takket være rytmen i replikkutvekslinger og personenes uskarpe figurer. I tillegg gir Fosse ikke noe hint om kjønn hos de to personene i stykket.

4.1 Rom og tid: Døden i *Eg er vinden*

Som nevnt i forrige avsnitt, er sceneanvisninger hos Fosse ekstremt sjeldne og veldig korte, handlingen er meget knapp og settingen er tom og enkel. I *Eg er vinden* er det mulig å telle sceneanvisningene på fingrene, men blant disse har den første sceneanvisningen – som også fungerer som åpningen for hele teksten - en fundamental verdi for dramaets dialogiske evne. Forfatteren forteller at det hele utspiller seg i en båt som er *tenkt* og *illudert*. Siden alle teaterstykker er skrevet for å være utført på en scene, påpeker Fosse i sin paradoksale tilnærming til verket, at det som skjer i *Eg er vinden* ikke skal utføres, men at det skal bli til på et mentalt plan, på illusjonens nivå:

Eg er vinden speler seg ut i ein tenkt og så vidt illudert båt, og handlingene er også tenkte, og skal ikkje utførast men illuderast. (Fosse 2008: 5)

Denne sceneanvisningen er uten tvil avgjørende i sin enkelhet: Den er plassert helt i begynnelsen av stykket og den frarøver dramaet av enhver form for håndgripelighet. Det å framheve at båten der stykket foregår er illudert, er et valg som får konsekvenser på flere nivå. For det første, fra et dialogisk perspektiv, kan leserne tolke hele stykket som en illusjon: Handlingen de blir presentert for er noe som kun skjer i hodet til hovedkarakterene. Denne sceneanvisning gjør *Eg er vinden* til et drama som utmaler menneskers indre verden, og definerer dermed stykkets eksistensielle trekk.

For det andre, fra et stilistisk perspektiv, redegjør denne sceneanvisning for en metaforisk tolkning av troper og retoriske elementene som utgjør teksten.

For det siste, fra et tematisk perspektiv, alminneliggjør denne sceneanvisning stykkets tematikk. Som jeg har påpekt hos Pirandello og Beckett, og med utgangspunkt i en forståelse av rom og

tid strukturen som avgjørende når det gjelder identitetsspørsmålet, forvikler det å indikere at settingen til *Eg er vinden* er illudert identitetstematikk i stykket.

Fosse skaper et tomt og øde landskap, og produserer slik en følelse av ekstrem ensomhet: Det er lett å se for seg et uendelig landskap med vann på alle kanter, der det eneste stedet de to karakterene kan komme seg til er en liten holme og ei vik:

DEN EINE: Ja fint
og stygt
ganske kort pause
grått er dei
berre holmane og skjera
sjå der
sjå der borte
Du ser holmane og skjera (2008: 19)
[...]

DEN EINE: Og ser du den vika der
ganske kort pause
der
der holmen liksom sprikjer med beina
ganske kort pause
der holmen lagar til ei vik [...] (2008: 24)

Men hvordan skal disse trekkene ved landskapet, og dermed det romlige i *Eg er vinden* få en betydning for spørsmål om identitet? I sin masteroppgave *Et lite skritt til siden. Tid og død i Jon Fosses dramatik* (2011), peker Mia Frogner på at: «Jo «trangere» og tydeligere de materielle omgivelsene i stykket er, desto lettere blir det å plassere karakterene inn i en stemning og forstå deres handling inne i disse omgivelsene» (2011: 67). I *Eg er vinden* ser vi at dette fenomenet når et høydepunkt sammenlignet med de to andre tekstene jeg har analysert

i denne oppgaven. Fosse velger et åpent landskap som setting for stykket, et landskap der i praksis alt er tenkt og illudert, kanskje til og med karakterene. På denne måten klarer forfatteren å bygge et rom som skal gjøre rede for å introdusere temaet som står sentralt i dramaet, det vil si døden, eller tilintetgjøringen av et selv. Dette resultatet oppnås ved å fjerne alt det som kan ramme stykkets setting inn i en presis rom-og-tid struktur. Leseren skal selv å se for seg stedet der *Eg er vinden* spiller seg ut: «I så måte blir det i *Eg er vinden* lettere å argumentere for at Fosse er ute etter å skape et *ikke-sted* hvor tolkningen kan få det armslaget den trenger, enn hva det er i stykkene med tydeligere omriss i form av hus, grusveier, trær, gravstøtter. Havet kan forstås både som liv og som død» (Frogner 2011: 68).

Frogner hevder at havet kan forstås både som liv og som død. Fosses *ikke-sted* har en åpenbar symbolsk verdi, men jeg vil heller argumentere for at stykkets setting kan deles inn i tre steder som reflekterer ulike holdninger til liv og død.

- 1) Det er havet som er stedet der Den Eine hopper for å ta sitt liv, og dermed symbol på død;
- 2) Det er holmen/vika som representerer trygghet og stabilitet. Et fastland som kan tolkes som et sted der man føler seg sikker:
- 3) Og det er båten som kan ganske åpenbart tolkes som et sted der ting – eller livet – ikke har noe fast eller trygt grunnlag.

Denne tredelingen av stykkets rom blir bekreftet også gjennom det språklige som jeg skal gå inn på i neste avsnitt. Det er viktig å legge merke til at samtidig som Den Eine og Den Andre seiler og snakker om liv og død, og de bestemmer seg for å ankre båten til holmen, dukker det opp en ny sceneanvisning i teksten:

DEN EINE: Og no

Hopp no

Ganske kort pause

No må du hoppe

Hopp i land

Den andre hoppar, sklir, fell, slår seg

Slo du deg

DEN ANDRE: Eg sklei

Den andre prøver å reise seg, kjem

seg på beina, men har smerter (2008: 36)

Få sceneanvisninger gjør dem desto mer viktig. Her befinner vi oss i en nøkkelscene, der Den Eine og Den Andre prøver å komme seg til holmen og Den Andre hopper fra båten for å fortøye den, men han/hun sklir og slår seg. Hvis holmen og fastlandet skal være en metafor på et tryggere livsstadium, kan denne romlige sceneanvisningen kanskje tolkes som et symbol på vanskeligheter man må takle for å nå en slik trygghet («*Den andre hoppar, sklir, fell, slår seg*»), og samtidig som et symbol på lidelsen ved å leve («*Den andre prøver å reise seg, kjem seg på beina, men har smerter*»). Det er kanskje også viktig å nevne at det er bare Den Andre som hopper fra båten, mens Den Eine - som til slutt begår selvmord – aldri stiger av båten: Han/hun er rede til å seile på havet igjen, der alt er ustabil og hvor et lite skritt er nok for å forsvinne. De to hovedpersonene blir ikke lenge på fastland: De seiler videre etterhvert, og hvis min hypotese om at fastlandet representerer et stabilt stadium i livet, skal også denne urolighet tolkes dit hen at livet er noe som stadig forandrer seg, der ingenting er sikkert og hvor alt står på spill.

Disse elementene som definerer det romlige i stykket - samt det språklige som jeg skal se nærmere på i neste avsnitt - viser hvordan *Eg er vinden* iscenesetter spørsmålet om identitet og vanskelighetene med å finne sin plass i verden. Frogner argumenterer for at båten og de redskapene som Den Eine og Den Andre bruker for å lage mat og drikke, er en metafor på et bibelsk nivå, der båten kan tolkes som *Noahs Ark* og de to karakterenes måltid kan regnes som det siste måltidet i dramaets kontekst:

I en forlengelse av dette blir det materielle som faktisk er tilstede i teksten, ytterligere relevant. Det er det eneste konkrete vi har å forholde oss til, og det tillegges en større mening i de få gjenstandene som finnes: Både båten selv og de redskapene som benyttes til måltidet får en forstørret betydning. De er ikke bare gjenstander i en båt, de blir essensielle muligheter for tolkning av teksten. Båten i seg selv gir en konnotasjon til Noahs Ark, og kombinasjonen måltid og selvmord gir uunngåelige referanser til det siste måltidet. De blir bærere av tolkningsmuligheter [...] (Frogner 2011: 67)

Fra et rom-studium perspektiv har også gjenstander i en setting en viss verdi når det gjelder det dialogiske ved en tekst. Hvis vi skal tolke de gjenstandene som er tilstede i *Eg er vinden*, kan denne koblingen med det religiøse virke veldig interessant på mange måter, også fra et identitets perspektiv. At man kan finne religiøse motiver i et verk av Jon Fosse er sikkert ikke noe overraskende: Religion er en tematikk som opptar forfatteren og som er tilstede i flere av hans verk, i hans prosa, lyrikk og dramatik (jfr. for eksempel: *Trilogien: Andvake. Olavs Draumar. Kveldsvævd* (2014), *Morgon og kveld* (2016), *Dødsvarisjoner* (2002), *Hav* (2014)). Personene og verden i *Eg er vinden* blir frastjålet alt det som kan definere dem som individer. Dette skaper en effekt av *avindividualisering*. Uansett kan man finne elementer som peker tilbake til noe som befinner seg på et høyere nivå enn den menneskelige tilværelsen. Vi får ikke vite hvordan det står til med Den Eine og Den Andre og deres religiøse tro, men det romlige gir oss inntrykk av at mennesket uansett er underordnet noe som er mektigere og større enn dem.

Dersom man tar i betraktning et religiøst aspekt ved stykket, kan man også tenke på de to hovedpersonene i *Eg er vinden* som samme person, eller som symboler på kropp og sjel. Denne type tolkning kommer kanskje tydeligere frem hvis man nærleser enkelte replikker i dramaet, men idéen om at subjektet i stykket er et splittet jeg der de to delene kjemper en eksistensiell kamp for tilværelsen kan begrunnes også gjennom det romlige i det man tar i betraktning en religiøs dimensjon. Mens Frogner tolker båten som et symbol på Noahs Ark, vil jeg heller argumentere for at bildet med båten og vannet og kropp og sjel som blir ført videre i havet, kan

minne om Karon hos Dantes *Den Gudommelige Komedie* som fører sjeler til Hades. På denne måten, kan man tenke på de to hovedkarakterene i *Eg er vinden* som kropp (Den Eine som styrer båten og begår selvmord), og sjel (Den Andre som sitter i båten og stiller spørsmål for å redde Den Eine). Identitetsproblematikken antar dermed en ny form, det vil si at Fosse prøver i sitt stykke å vektlegge det indre kontra det ytre, sjelen mot kroppen, der den første kan redde seg og finne sin plass i verden, mens den andre blir bare korrumpert og dømt til å fjerne seg. En slik tolkning av Den Eine og Den Andre som to deler av et splittet jeg gjør det mulig å dra paralleller mellom Fosses *Eg er vinden* og Becketts *Endgame*, der Hamm og Clov kan leses som to deler av et individ, som akkurat som de to hovedkarakterene i *Eg er vinden*, spiller to roller i en komplementær relasjon.

Men det er ikke bare det romlige som blir oppløst i *Eg er vinden*: Også det temporale mister sine fundamentale trekk i dramaet. Hvis man skal fokusere på rom-og-tid strukturer i teksten, merker man at det er umulig å plukke referanser til et mulig og vanlig tidsløp ut i fra settingen. Selv om Den Eine og Den Andre befinner seg midt i havet, er det ingen referanser i teksten til været eller døgnets gang. Det er interessant å merke at det fins en dominant farge som, akkurat som i Becketts *Endgame*, er grå. Bildet av båten som siler over havet, som flyter over vannet, gir et glidende inntrykk som framheves også takket være den modernistiske fortellerteknikken. Tidens oppløsning i stykket er stramt knyttet til det språklige og uttrykkes gjennom replikkene i *Eg er vinden*, og derfor tid elementet skal analyseres nærmere i neste avsnitt. Vi skal se hvordan tiden mister sitt logiske og kronologiske forløp og blir nesten sirkulær, uten en logisk rekkefølge mellom hendelser. Resultat av dette er, akkurat som for det romlige, at det skal være vanskeligere for leserne å holde seg fast til noe, siden de to hovedkategoriene er utvasket. Slik virker *avindividualiseringen* av Den Eine og Den Andre sterkere. Dermed blir det nesten umulig å tenke på Den Eine og Den Andre som personer fordi

de befinner seg i en verden som mangler de grunnleggende kategorier som utgjør en kronotopisk identitet og som – ifølge Tygstrup – har en verdi i forhold til den subjektive selvforståelsen (jfr. ss. 49-50). Leserne må bare lene seg til en mulig tolkning som ser de to karakterene som symboler på noe annet, skal dette være et splittet jeg, kropp og sjel, eller andre tolkninger som lar seg tolkes.

4.2 Det språklige ved *Eg er vinden*: Minimalisme og monologisering av dialogene

Identitetsproblematikken kommer tydelig frem gjennom språket i *Eg er vinden*. Språket er alltid et spesielt redskap hos Fosse: Gjennom hans modernistiske tilnærming med korte setninger, mange gjentakelser, pauser, motsetninger og språkkamp i replikker, blir språket bærer av betydninger og nyanser som man bare kan nå dersom man forsøker å fylle tomrommene som teksten etterlater. Allerede stykkets tittel, *Eg er vinden*, krever oppmerksomhet siden den er gåtefull. Dersom vi prøver å utlyse betydningen, ser vi at den peker på noe ulogisk. For hvem er det som snakker? Vi kan forstå tittelen som om det var vinden selv som snakker, og som om vinden sier noe om seg selv, men vinden snakker vanligvis ikke. En annen lesning ville innebære at en person hevder at han eller hun er blitt vinden. Men det er rart å tenke seg at en person ”blir vinden”. Enda rarere, siden ordet ”vinden” er et ord som ikke framkaller kroppslige følelser: Vinden er noe man verken kan ta på eller se. Vinden mangler vekt, men det er likevel noe som kan merkes og føles. I tillegg kan vi tenke på vinden som noe flyktig, uhåndgripelig og bevegelig. Noe som kan kanskje knyttes til identitetsspørsmål, og til en konstant endring i menneskers indre tilværelse.

Tittelen er også viktig for å forstå identitetsproblematikken i stykket, særlig hvis vi kobler den til en fortolkning av dramaet som om en kamp mellom to deler av et splittet jeg, det kroppslige og det sjelelige. Før man leser dramaet, er det lett å tenke at tittelen med subjektet i første person entall refererer til Den Eine, at dette er en replikk som han eller hun sier. Dette blir bekreftet i siste replikken av stykket, når Den Eine sier: «eg er vinden». På denne måten bidrar også tittelen til avindividualiseringen av de to karakterene i dramaet.

Det er veldig lite handling i *Eg er vinden*, og hele dramaet utspiller seg ut gjennom dialogen. Av den grunn får språk og replikker en viktig status og en nærlesing av dem kan avsløre mye i forhold til tematikk og betydning. De to karakterene i stykket snakker med hverandre og det er mulig å identifisere to ulike roller som de spiller i løpet av dramaet. Den Eine snakker i en form som ligner *stream of consciousness*, mens Den Andre stiller spørsmål angående det Den Eine sier. Samtidig er det Den Andre som prøver å styre hele samtalen ved å stille spørsmål, i direkte kontrast med Den Eine som styrer båten fysisk:

DEN ANDRE:

Men du held jo berre fram

du styrer jo berre

ja rett ut i havet

Lang pause

Eg blir redd

[...]

DEN ANDRE:

Men kan du ikkje snu

Ganske kort pause

Kan du ikkje

DEN EINE

Jo

Den eine held fram med å styre rett til havs. Lang pause

(2008: 83-85)

Denne rollesituasjonen kan leses i forlengelse av at de to karakterene inkarnerer to sider av en og samme person, det vil si kropp (Den Eine) og sjel (Den Andre): Det er Den Andre som stiller spørsmål som tar sikte på å utdype Den Eines ubehag og følelser, og som prøver å få ham eller henne til å tenke over hans/hennes selvmords drift. Det er interessant å observere hvordan dialogen mellom Den Eine og Den Andre kan leses som en monolog: På denne måten blir stykket *Eg er vinden* en lang og rytmisk enetale, der Den Eine og Den Andre betraktes som én og samme person. *Monologisering* blir av Lehmann ansett som et fenomen som han kaller det postdramatiske teateret³⁵. I *Postdramatic theater* (2006) hevder Lehmann at postdramatisk teater mellom 1970 og 1990 har som en tendens til å monologisere dialogene, ved å gjøre om både klassiske dramaer og narrative tekster til monologer. Lehman, som tar i betraktning fenomenet fra et performativt perspektiv, siterer Kott og tenker på den teatraliske monologen og sammenligner den med *close-up* teknikk i film:

In an illuminating and at the same time misleading way Jan Kott compares the great monologue [...] to the close-up in film. Yet, what at first sight indeed looks like an analogous function – namely the isolation of the protagonist – actually has an almost diametrically opposite significance. It is true that the theatrical monologue offers a look inside the protagonist, as does the cinematic close-up in its own way. But what happens above all in the perception of the enlarged face is the removal of spatial experience (Lehmann 2006: 129).

³⁵ Med postdramatisk teater indikerer Lehmann en type teater som omfatter forskjellige tendenser og strømmer innenfor avant-garde bevegelsene i teater fra slutten av 1960-tallet. Postdramatisk teater preges av en «simultaneous and multi perspectival form of perceiving» (2006: 16) og manus til et teaterstykke har sterkt knyttet til scene det skal bli spilt på. Postdramatisk teater «situates itself after or beyond dialogue» (2006: 31) og kjennetegnes ofte av veldig lite handling og et nesten ikke-eksisterende plott.

En monolog kan derfor – og ganske åpenbart – åpne et vindu mot det indre hos en karakter. Ifølge Lehmann hindrer det forstørrede ansiktet oppfattelsen av det romlige når seerne opplever en monolog på film. På den måten brytes en reell oppfatning av et *continuum* i rommet. Når en monolog skjer på en scene under en teaterforestilling er det imidlertid annerledes: I dette tilfellet bidrar monologen til å gi inntrykk av realisme. Det som publikum opplever skjer akkurat i det øyeblikket det hender på scenen:

As Deleuze shows, the gaze of the cinema spectator experiences an *espace quelconque*, an *any-space*. The close-up ruptures the realistic impression of a space continuum. While the any-space of the close-up leads us away from reality and deeper into *phantasm*, by contrast the monologue of figures on stage reinforces the certainty of our perception of the dramatic events as a reality in the now, authenticated through the implication of the audience. It is this transgression of the border of the imaginary dramatic universe to the real theatrical situation that leads to a specific interest in the text form of the monologue, as well as in the specific theatricality attached to the monologue. It is not by coincidence, therefore, that one aspect of postdramatic theatre revolves essentially around the monologue (Lehmann 2006: 129).

Monolog i film og i teaterforestilling har til felles er det at den lar tilskuere kikke inn i det indre av karakterene, men – påpeker Lehmann – det som skiller dem er at i film skapes det en *espace quelconque*, der det romlige blir utelukket fullstendig, mens under en forestilling på teater fungerer en monolog som et middel for å skape en virkelighetseffekt. I *Eg er vinden* blir leserne dratt inn i den indre verdenen av Den Eine og Den Andre gjennom den lange monologen, og den påvirker verkets diegetiske forløp: *Chronological time* tilsvarer *fictional time* og de går fremover i takt, takket være nullstillingen av deres uoverensstemmelse³⁶. Men samtidig, er det mulig å legge merke til at det strippete rom i *Eg er vinden* bidrar til å bryte den oppfatningen

³⁶ Jfr. GENETTE G., 1973, "Figure III" i *Études littéraires Vol.6(1)*, ss.123-127, og Montini D., 2007, *The Language of Fiction*, Carocci, Roma.

av rom som noe virkelig og skaper et *espace quelconque*, et *ikke-sted*, akkurat som en *close-up* i film ville gjort ved å ramme inn ansiktet til skuespilleren som har en monolog.

Samtidig, hvis man ikke skal tolke Den Eine og Den Andre som én og samme person men heller som to atskilte karakterer, kan deres samtale også tolkes som en *kor-aktig* monolog. I et drama eller under en teaterforestilling har man et *kor* når de forskjellige personene snakker sammen i samme retning, når samtalen ikke går på tvers mellom karakterene men bidrar i samme samtale ved å legge til forskjellige deler: «the figures talk not so much at cross-purposes but rather in the same direction, so to speak. Such a nonconflictuous, additive language causes the impression of a chorus» (Lehmann 2006: 129).

I *Eg er vinden* er det bare to personer, men de kan uansett tenkes som et lite kor fordi deres samtale går i én retning og både Den Eine og Den Andre legger til smådelar som utformer hele bildet av det som skjer i dramaet, uten at noe særlig kontrast oppstår:

DEN EINE:

Eg ville det ikkje

Eg berre gjorde det

DEN ANDRE:

Du berre gjorde

DEN EINE:

Ja

Kort pause

DEN ANDRE:

Det skjedde berre

Men du var jo

ja så redd for at det skulle skje [...]

DEN EINE:

Ja

Pause (2008: 09)

Allerede fra de første replikkene i stykket er det lett å se hvordan Den Eine og Den Andres samtale bygges opp ved at de begge føyer til med informasjoner om det som skjedde og om Den Eines tilstand og følelser.

Men har denne *monologiseringen* noe å si i forhold til dramaets identitetsproblematikk? Og i så fall, hvordan er denne problematikken påvirket av monologiseringen?

Lehmann, sier at monologiseringens betydning i moderne dramaer varierer ut fra hvorvidt man betrakter dem som dramatekst eller teaterforestilling. Han redegjør for Pfisters teoretisering om monologer og enetaler og belyser hvordan monologer i en dramatekst kan være et tegn på en underminering av kommunikasjon og individets isolasjon og alienasjon: «monologue (or ‘soliloquy’, as Pfister calls it) ‘expresses themes such as the disruption of communication and the isolation and alienation of the individual’» (Lehmann 2007: 128). Monologen blir dermed tolket som et tegn på mangel på kommunikasjon som skyldes den ensomhetstilstand som rammer mennesket. I et drama som *Eg er vinden* der karakterene snakker åpent om sin tilstand og setter et spørsmålstegn ved sin eksistens, fungerer monologen som et middel som gir mulighet til å legge vekt på ordene de uttrykker. I tillegg til alt dette, er det interessant å legge merke til hvordan *korinstansen* kan være et middel som skaper en slags fellesstemme, som fremmedgjør det individuelle og *avindividualiserer* i større grad enn dersom man betrakter replikkutvekslingene som en dialog. En slik forståelse av monolog og kor i teater, blir utviklet av Lehmann. Lehmann knytter avindividualiseringen og fremmedgjøringen av individet gjennom monologen og koret til bruken av maske som dramatisk redskap i Pirandellos *Seks personer søker en forfatter*. Lehmanns analyse anvendes direkte til forestillingen på scene, men det kan godt tenkes som aktuell også når det gjelder lesningen av en dramatekst:

It is obvious that it hardly takes any directorial effort to make the audiences associate choruses on stage with masses of people in reality (of classes, the people, the collective). The chorus formally negates the conception of an individual entirely separated from the collective. [...] The choral voice means the manifestation of a not-just-individual sound of a vocal plurality and, at the same time, the unification of individual bodies in a crowd as a 'force'. It is perhaps less apparent that the fusion of voices in a chorus can also lead to the experience of an alienated and literally purloined voice. [...] This brings about an interesting parallel between the chorus and the mask. Looking at an individual speaker one experiences intensely that the sound belongs to the individual face. By contrast, listening to someone wearing a mask (or to oneself speaking from under a mask), the voice appears strangely detached, separated from the self, belonging only to the persona (the mask) and no longer to the person speaking (Lehmann 2007: 130)

Selv om *korinstansen* ikke er helt på plass i *Eg er vinden* fordi det er bare to personer, synes jeg at måten Den Eines og Den Andres samtale er bygd opp av Fosse når nesten samme mål: Det er kanskje ikke noe sammensmeltning mellom individet og en hypotetisk folkemengde, men uansett fremstår deres ord som atskilt fra kroppen, fra individet som snakker.

Som nevnt tidligere har språket hos Fosse noen typiske tegn: Korte setninger, repetisjoner, paradokser, motsetninger og aporier avbilder karakterenes kamp med språket. En nærlesing av replikker i Fosses dramaer generelt – og *Eg er vinden* spesielt – kan utløse flere tolkninger. I forhold til en jakt på troper og figurer i språket som kan fremkalle en identitetsproblematikk i *Eg er vinden*, må man absolutt ta i betraktning de mange aporier og paradokser som de to personene (og særlig Den Eine) uttrykker. De paradoksale bildene som leserne møter i *Eg er vinden* handler hovedsakelig om kontraster mellom en rekke elementer som skaper iterative mønstre. Blant disse tilbakevendende retoriske midlene kan man finne kontrast mellom det å være et sted og det å være ingen steder, mellom det å være alene eller med andre eller mellom det å være noe eller ikke være noe, men også kontrast mellom elementer som tyngde og letthet, lyd og stillhet, synlighet og usynlighet og språk og ufullkommen kommunikasjon.³⁷

³⁷ 1) Kontrast mellom det å være et sted og det å være ingen steder

Det som er felles for alle kategorier er at deres elementer beveger seg mellom to poler: Polen av død og polen av liv. Dødspolen er ganske åpenbart representert av det å være ingen steder, det å være alene og av stillhet. Men også det å ikke være noe og være usynlig og samtidig tung og ikke i stand til å bevege seg. Døden symboliseres også, hos Fosse, gjennom en vanskelighet å snakke, vanskeligheten å uttrykke seg.

Mens de første kategoriene er ganske lett å tolke, jeg vil gjerne se litt nærmere på den siste kategorien:

Språk og ufullkommen kommunikasjon

DEN EINE: Ja / kanskje / eller kanskje et det ingen stader det går an å vere / ganske kort pause men ein må jo / ganske kort pause / ja vere ein stad (2008: 11)

2) Kontrast mellom det å være alene eller med andre

DEN ANDRE: Du vil ikkje vere saman med dei andre / DEN EINE: Nei / DEN ANDRE: Og du vil ikkje vere åleine / Kvifor vil du ikkje vere åleine (2008: 13)

3) Kontrast mellom det å være noe og det å ikke være noe

DEN EINE: Eg liker ikkje at eg ikkje er noko / DEN ANDRE: Du er ikkje noko / DEN EINE: Nei / DEN ANDRE: Korleis kan du seie det / Du er jo noko / Du er jo så mykje/ DEN EINE: Eg er noko (2008: 15)

4) Tyngde/letthet

DEN EINE: Eg blir så tung [...] / Eg blir ein stein / ja [...] / eg blir så tung / at eg nesten ikkje kan røre meg / [...] / så tung at eg søkk / [...] / nedover og nedover / på botnen / tung / urørleg (2008: 16)

5) Lyd/stillhet

DEN ANDRE: Og du liker at alt er stille / DEN EINE Ja / [...] DEN ANDRE: Og er det derfor / ja / at du liker deg så godt / på sjøen [...] (2008: 27-28)

6) Synlig/usynlig

DEN EINE: og så vil eg at / ikkje alt skal vere så synleg / [...] / Alt er så synleg / alt kan sjåast / alt dei skjuler med det dei seier (2008: 12-13)

7) Språk og ufullkommen kommunikasjon

DEN EINE: Ja / [...] / ja det finst ikkje til / ganske kort pause / ein prøver å seie korleis noko er / med å seie noko anna / DEN ANDRE: Fordi ein ikke kan seie / korleis det verkeleg er / [...] / DEN EINE: Ja det seier vel noko / ganske kort pause / noko lite / ganske kort pause / men mest seier det jo noko anna / ganske kort pause / ikkje det som skal seiast liksom (2008: 47-48)

DEN EINE: Ja / [...] / ja det finst ikkje til / *ganske kort pause* / ein prøver å seie korleis noko er / med å seie noko anna / DEN ANDRE: Fordi ein ikke kan seie / korleis det verkeleg er / [...] / DEN EINE: Ja det seier vel noko / *ganske kort pause* / noko lite / *ganske kort pause* / men mest seier det jo noko anna / *ganske kort pause* / ikkje det som skal seiast liksom (2008: 47-48)

Både Den Eine og Den Andre problematiserer språket og kommunikasjon. De sier at det er umulig å fortelle hvordan noe er, at menneskene er dømt til å måtte si noe annet. Disse replikkene problematiserer hele stykket: De to hovedkarakterene innrømmer at de ikke kan si det de virkelig ønsker å si, men at det de har sagt er egentlig noe annet. På denne måten kompliseres lesningen av stykket. *Eg er vinden* fremstår som en lang monolog og handlingen er ekstremt lite: Leserne kan kun stole på det som de to hovedkarakterene sier. Når Den Eine og Den Andres evne å snakke om ting som de 'virkelig er' blir underminert, imploderer hele referansesystemet i stykket. En mulig tolkning av dette – som faller i tråd med premissene for absurdteateret – er at Fosse vil dramatisere en eksistensiell usikkerhet og umuligheten for menneskene til å finne meningen med deres tilværelse. I tillegg til dette, lener en slik forståelse av språket seg mot teoriene om språkskeptisisme utarbeidet av Cavell og som bygger på Wittgensteins studier. Dersom vi tar i betraktning de motsetningsparene som finnes i *Eg er vinden*, blir det interessant og dra en linje som kobler dekonstruksjonen og språkskeptisisme. En måte å tolke den polariserte, iterative og kontrastfylte dialogen som utgjør stykket er å lese teksten ved hjelp av dekonstruksjonens prinsipper. I *Eg er vinden*, tilsvarer Den Eine og Den Andres syn på språket Wittgensteins idé om menneskets vanskeligheter med å sette ord på det dagligdagse og ordinære. På samme måte strever *Eg er vindens* hovedkarakterer å snakke om det dagligdagse, og de forkaster de kriteriene som gir dem mulighet til å snakke om verden. Dette blir tydelig særlig ved å legge merke til at Den Eine og Den Andre snakker gjennom troper som tar i bruk grunnleggende kategorier som tyngde og letthet, bevegelse og immobilitet, lyder og stillhet, liv og død. På denne måten klarer Fosse å dialogisere det eksistensielle ved menneskets tilværelse som er dømt til å aldri besvares.

Den Eines tanker og bekymringer svinger mellom grunnleggende spørsmål om liv og død, som kan også tolkes i lys av et identitetsspørsmål, en problematikk som kveler Den Eine og som får ham til å ta sitt eget liv. Fosse lar Den Eine snakke og stille spørsmål om grunnleggende aspekter ved den menneskelige tilværelsen: Det kan være fysiske aspekter som tyngde og letthet, eller lyd og stillhet, men også mer fundamentale spørsmål som et individs plass i verden, forhold med andre mennesker, mangel på kommunikasjon eller dens ufullkommenhet. Det som er vesentlig ved stykket er at alle disse elementene kan assosieres enten med livet eller med døden, og dette blir klargjort av Den Andre der han/hun sier:

DEN ANDRE

Men når livet lever kan ting høyrast

kan ting sjåast

Det er vel berre slik (2008: 28)

Men det fins et grunnleggende paradoks i karakterenes historie: Han sier at han vil være et sted der alt er stille, der ting ikke er synlige, der han ikke er i kontakt med andre mennesker også fordi det er umulig å si ting som de virkelig er, for ordene strekker ikke til. Han sier at han blir tung og at han skal senke ned i vannet, dypt, der han ikke skal bevege seg lenger. Disse replikkene peker på forskjellige sider av en dødsmetafor, det vil si ensomhet, mangel på kommunikasjon, vanskelighet å forstå ens plass i verden og være i et samfunn med andre mennesker. Samtidig, når Den Eine tilslutt begår selvmord, blir han vinden, og vinden har ikke noe tyngde, vinden er ikke stille: Vinden kan til og med snakke, den kan i hvert fall høres. Den Eine virker dermed veldig opptatt av det kroppslige: Det virker som om at han vil ut av det kroppslige hvor han er fanget. Denne lesningen kan tenkes i sammenheng med idéen om *Eg er vinden* skildrer en problematisering av den kroppslige tilstanden hos mennesker - som her beskrives som skjøre og svake - og viser samtidig hvordan det sjelelige er det som er

forutbestemt til å *overleve*. Denne problematiseringen avbildes gjennom Den Eines død mens Den Andre overlever.

Replikkene i *Eg er vinden* er også av en viss verdi når det gjelder tiden i stykket. Tiden i *Eg er vinden* følger ikke noe kronologisk løp: Dette blir allerede klart fra begynnelsen av stykket, der Den Eine og Den Andre sier:

DEN EINE

Eg ville ikkje det

Eg berre gjorde det

[...]

DEN ANDRE:

Det skjedde berre

Men du var jo

ja så redd for at det skulle skje

Kort pause

Du sa det jo til meg

Ganske kort pause

Fortalde meg om det (2008: 9)

Og mot slutten:

DEN EINE

Eg er ikkje lenger redd

Eg er ikkje lenger tung

Eg er berre tyngd

og

eg er ikkje tyngd

Eg er rørsle

Eg er borte med vinden

Eg er vinden

[...]

DEN EINE

Eg var så redd for det

Og derfor gjorde eg det
Eg visste at eg kom til å gjere det
Kort pause
Eg var for tung ganske
kort pause
og sjøen var for lett
Og vinden hadde slik rørsle (2008: 98)

Den Eine og Den Andre snakker om Den Eines selvmord etter at det er begått men paradoksalt, før det har skjedd. Den Eine har tatt sitt liv, men samtidig har den ikke det, mens han/hun snakker med Den Andre. Tiden, akkurat som i Becketts *Endgame*, virker som en sirkel som ikke har noen begynnelse eller slutt punkt. Den Eine og Den Andre kan tenkes fanget som karakterene i Becketts stykker: Akkurat som Hamm og Clov i *Endgame*, eller som Vladimir og Estragon i *Vente på Godot*, som er dømt til å vente i evighet på noe som aldri skal skje, men som de allikevel ikke kan unngå. Denne sirkulæriteten ved tida i *Endgame* – som ikke uttrykkes gjennom handling, men gjennom replikkene – dramatiserer en problematisering av det menneskelige som ikke handler kun om identitet, men som omfavner det eksistensielle.

På denne måten klarer Fosse å dra de to personene i *Eg er vinden* ut fra en bestemt verden som kunne plassert dem i en fast rom-og-tid ramme og slik bidratt til å definere dem: Den Eines kamp med ord og tilværelse blir kampen som alle mennesker kjemper for å finne sin plass i verden, samtidig som man vil komme unna den trange kroppslige tilstanden som gjør mennesker svake og skjøre. Identitetsproblematikken i Fosses *Eg er vinden* oppstår når man tenker på Den Eines tilstand som et individ som ikke klarer å skjønne helt hvor han/hun skal plasseres. Selvmord kan dermed leses som en trope, en metafor på vanskeligheter med å finne seg selv og samtidig som et behov for å utvide seg selv utenfor de grensene som vår fysiske eksistens setter på oss.

5. Konklusjon

Gjennom nærlesningen av de tre stykkene som jeg har valgt å analysere for å belyse problematiseringen av identitetstema i absurdteateret, kommer det tydelig frem at det er visse fellestrekk mellom Pirandello, Beckett og Fosse, samtidig som det er en rekke ulikheter i måten de vinkler og presenterer denne problemstillingen på. Som nevnt i innledningen, var kronologien et viktig premisse for mitt valg av akkurat disse tre dramatikerne. Pirandello ga ut *Seks personer søker en forfatter* i 1921, Becketts *Endgame* kom i 1957 og Fosse utga *Eg er vinden* i 2008. Disse tre årstallene er viktige siden de markere ulike og avgjørende perioder i menneskets moderne historie. Pirandello *Seks personer søker en forfatter* kom etter første verdenskrig, Becketts *Endgame* etter andre verdenskrig og Fosses *Eg er vinden* ble utgitt det første tiåret av det nye millenniumet. Som regel vil et hvert kunstverk være påvirket av de sosiale og historiske betingelsene som er gjeldende for den perioden det ble produsert under: Kunstnere defineres av konteksten de opererer innenfor og den kunstneriske friheten bør forstås mer som et rom for kunstnerisk manøver under gitte vilkår. Denne sosiokulturelle påvirkningen på kunstnere og deres verk gjelder også for Pirandello, Beckett og Fosse og deres tilnærming til identitetsproblematikk (jfr. Innledning, s.1).

At de tre dramatikerne ofte blir plassert innenfor absurdteatersjangeren, er utvilsomt et tegn på at de har noen fellestrekk, også når de tar opp en rekke eksistensielle temaer, som for eksempel identiteten og dens krise. Mens Beckett og Fosse lett kan plasseres innenfor det absurde teateret, er det ikke alltid en selvfølge at Pirandello hører til denne sjangeren. Selv om det er mulig å identifisere en rekke elementer og handlinger som kan beskrives som 'absurde',

(i den forstand at de ikke kunne skje i virkelighet), preges Pirandellos stykker alltid av en forankring i sjangeren realisme: Av den grunn blir han ofte ansett av kritikere som en forløper for absurdismen men ikke som en absurdist selv. I *The Dark Comedy. Development of Modern Comic Tragedy* (1962) nevner Sylan Pirandello og to stykker, blant annet *Seks personer søker en forfatter*, i kapittelet "Counterpoint and Hysteria. Beckett, Ionesco and Others": «Unlike the violent shocks of reality which conclude *Henry IV*, *Six Characters* and *Ardéle*, effectively prepared by some touch-stone of realism in the plays, in Ionesco caution of this kind is thrown to the winds, our image of the drama rocks groggily, and it may never achieve stability» (1962: 233-234). Og det er akkurat realismen som gjør at Pirandellos verk plasseres et sted midt i mellom det absurde og det postmoderne. Pirandellos teater kan derfor anses som en forlengelse av den realistiske-psykologiske tradisjonen som stammer fra slutten av 1800-tallet³⁸, samtidig som han legger til magiske elementer som bidrar til å gjøre skillet mellom fiksjon og virkelighet uklart. Disse trekkene ved Pirandellos teatraliske produksjon fremstår som viktige for utviklingen av det europeiske dramaet, fordi de åpnet veien for etableringen av det absurde teateret slik vi kjenner det i dag.

I innledningskapittel har jeg understreket hvordan det er mulig å se *Seks personer søker en forfatter* som en forløper til *Å vente på Godot* når det gjelder *denouement-en* av stykkets plott ifølge Calendoli (cfr. ss.13-14): Beckett (og Fosse) går lenger i retning av å løse opp plottet enn Pirandello, og de underminerer kraftigere de to hovedkategoriene rom og tid som jeg her har analysert i forhold til identitetstematikk. Pirandello, på sin side, holder fast i det virkelige ved å plassere handlingen innenfor en reell *setting* som preges av ikke-reelle elementer og en fragmentert fortelling. Dette er et første steg mot en dramatisering av de eksistensielle

³⁸ Det psykologiske-realistiske teateret er en tradisjon innenfor drama som utviklet seg i slutten av 1800-tallet gjennom verkene av dramatikere som Strindberg og Tolstoj. I denne sjangeren er individets psyke og dets indre tilstand sentrale i dramaets handling, som drives dermed av menneskers komplekse oppførselsmønstre. I psykologisk realisme nekter dramatikere å bruke modell-karakterer og vil heller granske de komplekse psykologiske aspektene som driver mennesker i virkeligheten. (Jfr. Hochman, 1984, *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, bind 5, s. 249)

spørsmålene som kaster lys over menneskers indre verden. Disse nye grepene ved Pirandellos drama skaper et nytt språk som gir mulighet til å stille grunnleggende spørsmål som senere blir brakt til det ekstreme av absurdistene: «It was Pirandello who first shifted the dramatic sights to the fragmented internal world of self, forging a new language for the purpose, a new stage. Without him, Theater of the Absurd might not have come into being; certainly it would have taken a very different direction» (Paolucci 1980: 102). Denne forskyvingen som Paolucci refererer til i Pirandellos dramatik har også en verdi for analysen av identitetsproblematikken idet Pirandellos tilnærming er mer relasjonell enn Becketts og Fosses. Pirandello byr på en problematisering av identitetsspørsmålet som involverer samfunnet og omverdenen, noe som ikke skjer hos Beckett og Fosse. Dette er kanskje den største forskjellen mellom de tre dramatikerne: Identitetstema representerer en rød tråd som knytter sammen deres forfatterskap men det er mulig å identifisere en utvikling i måten de tar opp temaet.

Rom og tid representerer to grunnkategoriene som blir betydningsbærende elementer når det gjelder dramatiseringen av identitetstematikken i de tre stykkene. Sentralt i alle stykkene står en nedstrippet setting som formidler et inntrykk av en avindividualisering av karakterene, og som antyder en idé om alminnelighet. Disse to fenomenene, avindividualiseringen og idéen om alminnelighet, er definitivt viktige, men her bør også understrekes at verkene oppnår disse fenomenene i ulik grad og på ulike måter. Et annet viktig element som er felles for de tre stykkene er evnen til å skape en mulig identifikasjon hos leserne eller publikum.³⁹

³⁹ Selv om det var ikke sentralt i min problemstilling, og derfor ble ikke analysert, det er viktig å nevne at identifikasjonsfenomenet og identifikasjonsmulighet er noe som kjennetegner alle stykkene og som burde forskes grundig på, også med tanke på den iscenesatt teaterforestillingen. Ved å bryte den fjerde veggen og bruke arketypiske modeller, eller ved å anonymisere og avindividualisere karakterene og deres omgivelser totalt, krever både Pirandello, Beckett og Fosse at leserne eller publikum skal dras inn i stykket: Dramaet skal ikke bare nytes, tilskuerne skal også delta. De skal fylle de tomrommene som dramaene etterlater med deres egne erfaringer.

Med tanke på rom og tid og identitet, har jeg belyst hvordan identitetsproblematikken beveger seg innover, og nærmest tenderer mot å implodere: I *Seks personer søker en forfatter* viser Pirandello et teaterstykke mens det blir til. Leserne og publikum får oppleve den kreative stunden i det kunstneriske øyeblikk. Handlingen foregår i et teater der det reelle og det fiktive glir over i hverandre, samtidig som Pirandello stiller spørsmål om identitetsoppfatning og etablering av identitet i bevegelse fra en indre verden til dens bevisstgjøring gjennom handlinger og i møte med samfunnet. Pirandello underminerer ikke helt og holdent kategoriene rom og tid, men tilnærmer seg problemstillingen om identitet ved å bruke et relasjonelt perspektiv. Han presenterer problemstillingen med tanke på omverdenen og samfunn. Dette skjer ikke hos Beckett og Fosse: Både i *Endgame* og *Eg er vinden*, er det en fullstendig tilintetgjøring av de kronotopiske kategoriene og en nullstilling av en mulig forankring i det reelle, hvilket gjør at handlingen og de spørsmålene som den stiller slår tilbake på seg selv.

I *Endgame* befinner Hamm og Clov seg i et grått rom som ligger på et *ikke-sted*, der tiden virker både stille og uendelig. Beckett uttrykker en følelse av at hans hovedkarakterer er fanget både i rom og tid uten noen mulighet til å komme i kontakt med andre eller med omverdenen. Med en snikende følelse av uoverkommelig ensomhet, blir identitetsproblematikken hos Beckett ikke lenger projisert utover og i møte med samfunnet – som hos Pirandello – men den henvender seg til menneskers indre verden og blir til et eksistensielt spørsmål som ikke finner svar. I *Seks personer søker en forfatter* kan man forstå den todelte romlige strukturen som en metafor på en konkretisering og en bevisstgjøringsprosess av historien slik de seks 'modell'-personene opplevde det. Stykkets struktur blir dermed en trope på problematisering av den relasjonelle tilstanden mellom identitet og samfunn. Derimot kan den lukkede og sirkulære strukturen, samt karakterenes hensiktsløshet i *Endgame* tolkes som en metafor på en eksistensiell meningsløshet i livet. Identitetsproblematikken hos Beckett bygger på dette: Hamm og Clov prøver å finne ut av sin

situasjon ved å forholde seg til en tilintetgjort kronotop. Setting i *Endgame*, som er strippet og absurd, blir høyt metaforisk og kan representere en hodeskalle. En lesning av settingen kan danne grunnlag for en forståelse av det romlige i funksjon av en iscenesettelse av et *jeg* i kamp med seg selv, som virker maktesløs i sitt fangenskap. Akkurat en slik dramatisering av debatten rundt identitet utformer kjernen av absurdteateret slik som Esslin formulerte det (jfr. s.12). I artikkelen ”Towards an understanding of *Endgame*” skriver Adorno:

Absurdity for Beckett is no longer diluted to an abstract Idea of Existence, to be illustrated in a Situation. The poetic process abandons itself to absurdity without a guiding intention. Absurdity is stripped of that theoretical generality which, even in Existentialism – the doctrine of the irreducibility of individual existence – is linked to the Western pathos for the Universal and Permanent. Existentialist conformity, the notion that one should *be* what one *is*, with its corollary of a readily understandable style, is rejected. (Adorno 1969: 82)

Beckett oppløser de universelle og bestående kategoriene som, ifølge Adorno, ligger til grunn for en forståelse av *jeget* og dermed identiteten generelt. Den irske dramatiker oppnår dette ved å kaste sine karakterer ut i et univers der de fremstår som fremmedgjorte vesener som ikke kan forholde seg til hovedkategoriene av rom og tid. Derfor sitter de igjen i en evig tilstand av dovenskap. Det er akkurat denne tilstanden som gjenspeiler Camus’ definisjon av det absurde, og som bygger på en følelse av fremmedgjøring av mennesket, en slags ’skilsmisse’ mellom et menneske og dets liv (jfr. s. 11-12).

I *Eg er vinden*, er rom og tid bygget – eller nedbygget – på en annen måte, og identitetsproblematikken som fremheves får en annen vinkling: I Fosses stykke er identitetsspørsmål knyttet til vanskeligheten som mennesker har med å finne sitt sted i verden. Identitetsproblematikk blir dramatisert gjennom det romlige og det temporale. Rommet er fiktivt og det får leserne og publikum vite med en gang. Det eksisterer ikke, det er bare en mental projeksjon som kan anta flere former. Det romlige grenseløshet er parallelt med det

temporale, som hos Fosse er fullstendig knekt i sin logikk: Det finnes ikke noe fortid eller framtid eller nåtid, heller ingen sirkularitet. Handlingen blir fortalt av de to hovedkarakterene uten noen kronologisk antydning. Den ubegrensede settingen og den betydningsløse tiden gjør det mulig å tolke Den Eine og Den Andre som to deler av et splittet jeg. Den sterke avindividualiseringen som oppløsningen av tid og rom gir inntrykk av gjør det mulig, gjennom en nærlesing av stykket, å tolke de to karakterene som romlige, symbolske representasjoner på et splittet jeg, nemlig kropp og sjel.

Etter analysen av det romlige og det temporale, synes jeg at det er mulig å identifisere en form for utvikling også når det gjelder tid-og-rom-strukturer og karakterenes *avindividualisering* i de tre stykkene som denne oppgaven tar for seg. Fra Pirandellos teater-setting til Fosses båt-i-havet-setting, skjer det en åpning og, paradoksalt nok, en forminsking av settingen, som finner sitt mellomstadium i Becketts rom i *Endgame*, som er både avgrenset men som ikke er helt atskilt fra verden utenfor. Også når det gjelder tid gjennomgår de tre stykkene en oppløsning. Hos Pirandello kjennetegnes den med den kunstneriske tida utenfor tida i teateret; hos Beckett med en evig sirkularitet og tilslutt hos Fosse i form av en stille og ikke kronologisk tid-og-handlings struktur. Når det gjelder karakterene, til slutt, kan man uten tvil merke hvordan det blir stadig mer komplisert å kjenne de karakterene i de tre stykkene igjen som personer, de blir enten altfor groteske eller vanskelig å ta fatt i for å tenke på dem som personer og individer.

Problematismen av identitet blir i disse tre stykkene formidlet ikke bare gjennom oppløsningen av det romlige og det temporale: Også språket, gjennom replikkene, har noe eksistensielt over seg. Ved en nærlesing av dialogene kan det merkes en form for utvikling i måten språket dramatiserer identitet på. I samsvar med den narrative bevegelsen av det romlige og det temporale, som fokuserer stadig mer på en *indre* rom-og tid-følelse, følger også

replikkene samme kurs. Dialogene, monologene og kor-instansene problematiserer identiteten som et fenomen som blir stadig mer snevert og knyttet til individet, men samtidig mer allment og dermed gjenkjennbart for publikum.

Hos Pirandello peker dialogene ganske tydelig på problematiseringen av identitet, særlig med tanke på forhold mellom individ og samfunn og de forskjellige maskene som mennesker tar på seg ved forskjellige situasjoner. Dialogene hos Pirandello – samt sceneanvisningene som blir stadig sjeldnere hos Beckett og Fosse – uttrykker et ubehag som slår menneskene i møte med omverdenen, særlig i forhold til den pluralistiske essensen ved menneskenes jeg. Sentralt i Pirandellos stykke står ideen om et mangfoldig jeg, som oppstår idet et menneske blir oppfattet og dømt av andre. Denne mangfoldigheten skaper friksjon med menneskets egen oppfatning av selvet og knuser deres illusjon om et helhetlig jeg. Dette skjer fordi mennesker opplever at de andre aldri klarer å oppfatte dem for det de tror de er, og selv om menneskene prøver å fortelle de andre om deres indre tilstand (som for eksempel gjør de seks personene til skuespillerne), svikter språket dem alltid. På denne måten kaster Pirandello lys om debatten om umuligheten om å forstå menneskenes eget jeg, og stiller spørsmål om jeget egentlig fins.

I Becketts *Endgame*, avslører samtalene mellom de fire karakterene, men særlig samtalene mellom Hamm og Clov, at menneskets tilværelse som sådan er sterkt knyttet til språket, at de kun eksisterer så lenge de er i dialog. Det å kunne fortelle og det å være hørt og lyttet til, er noe som holder Hamm og Clov fortsatt i live i deres absurde tilstand. Dette blir gjort veldig klart i replikkene som jeg har plukket som eksempler i kap. 3.2 og 3.2.1, og blir et grunnleggende element i Hamms og Clovs identitetsbyggingsprosess. I *Endgame* er språket et essensielt fenomen i forholdet mellom de to hovedkarakterene: Det er på grunn av språket at de ikke forlater hverandre, og det er på grunn av språket at de ikke slutter å eksistere.

På grunn av stykkets strippete preg blir det dialogiske forholdet mellom Den Eine og Den Andre fundamental i *Eg er vinden*. De korte setningene og mange repetisjonene gjør at språket oppfattes som en betydningsbærende funksjon med en høy grad av *performativity* i forhold til spørsmål om identitet. Dialogene i *Eg er vinden* kan leses som en monolog der Den Eine og Den Andre er to deler av et splittet jeg: *Monologiseringen* som skjer i *Eg er vinden* gir leserne mulighet til å ha innsikt i karakterenes indre verden. Det er akkurat dette som forårsaker forskyvningen av identitetsspørsmål. Identitetsproblematikken hos Fosse virker på individets plan og belyser den indre tilværelse som det enkelte mennesket befinner seg fanget i. De mange aporier og paradokser som uttrykkes i *Eg er vinden* viser til en språkliggjøring av et ubehag ved Den Eines tilværelse.

Å pålegge språket en viktig betydning i kampen om å etablere et jeg er et element som de tre stykkene har til felles. De tre verkene anvender språket som et middel som skal hjelpe til å definere jeget. I tillegg til monologiseringen som preger *Eg er vinden*, viser også de seks personene i Pirandellos stykke og Hamm i Becketts *Endgame* til et behov for å fortelle sine egne historier for å eksistere. Hos Pirandello, vil de seks personene fortelle sin historie slik at skuespillerne skal iscenesette deres drama, mens hos Beckett vil Hamm gjengi sin historie for et publikum som skal lytte til ham. Språket som redskap for etableringen av identitet viser dog – i alle tre verkene – til en svakhet ved språket: Et *leitmotiv* i de tre stykkene påpeker hvordan det er umulig å kommunisere med de andre og ingen av personene klarer egentlig å oppnå en fullkommen kommunikasjon, og derfor fremheves det en erfaring av ekstrem ensomhet. Denne forståelsen av språkets rolle faller i tråd med en tolking av stykkene som tar i betraktning idéen om en grunnleggende skepsis til språket. I hvert stykke dramatiserer de tre forfatterne en vanskelighet for karakterene til å sette ord på dagligdagse og grunnleggende kategorier, og på den måten kompliseres kommunikasjon og en forståelse av hverandre umuliggjøres.

I forhold til problemstillingen om en utfordring av identitet i absurdteateret, er det mulig å se hvordan de tre stykkene, på litt forskjellige måter, dramatiserer identitetsproblematikken gjennom rom og tid. De tre verkene kom ut i ulike perioder og de forskjellige vinklingene på problemstillingen kan betraktes i lys av den kulturelle, sosiale og historiske konteksten som var gjeldende da stykkene ble skrevet.

Forskyvningen som dramatiseringen av identitetsproblematikk viser, og de forskjellige måter som de elementene av rom og tid iscenesettes på, er uten tvil et svar på de forskjellige tilstander situasjoner og de historiske øyeblikk. Et studium av identitetsproblematikk innenfor absurdteateret ga dermed mulighet til å se hvordan en litterær sjanger (som var svært opptatt den menneskelige tilværelsen), behandler og dramatiserer denne tematikken og hvilke middel blir brukt for å fremheve dem, og hvordan disse midlene utvikler og endrer seg i løpet av et århundre. Identitetsproblematikk kan fungere som en rød tråd som knytter sammen *Seks personer søker en forfatter*, *Endgame* og *Eg er vinden*, og det er mulig å spore en utvikling i strukturen av disse stykkene som skal dramatisere menneskehets behov for å finne og bygge sitt eget jeg, ved en stadig stripping og underminering av de grunnleggende kategoriene som utgjør kronotopene, og også ved å gjøre språket til en minimalistisk og ufullkommen instans.

Litteraturliste

- ADORNO T.W., 1969, "Towards an Understanding of Endgame", i CHEVOGNY B.G. (red.), *Twentieth Century Interpretations of Endgame. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, ss. 82-114
- ARENS K.M., 1982, "Linguistic Skepticism: Towards a Productive Definition" i *Monatshefte Vol. 74, No. 2*, University of Wisconsin Press, ss. 145-155
- BAUMEISTER R.F., 1987, "How the Self Became a Problem: A Psychological Review of Historical Research" i *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 52, n. 1, ss. 163-176
- BECKETT S., 1959, *Endgame. A Plat in one Act followed by Act Without Words*, Faber and Faber, London
- CALENDOLI G., 1977, "La trilogia e le esperienze europee d'avanguardia"; *Il teatro nel teatro di Pirandello: La trilogia di Pirandello*, i Atti del convegno internazionale sul teatro nel teatro pirandelliano, Agrigento 6-10 dicembre 1977, red. LAURETTA E., ss. 207-222
- CAMUS A., 1955, *The Myth of Sisyphus, and Other Essays*, Vintage Books, New York
- CAVELL S., 1979, *The Claim of Reason*, Oxford University Press, Oxford
- COHN R., 1988, "Now Converging, Now Diverging: Beckett's Metatheatre", in *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*, ed. by Boireau N., Palgrave, London
- DERRIDA J., 1970, *Om grammatolgi*, Les Éditions de Minuit, Paris
- _____, 1982, *Margins of Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago
- ERIKSON E.H., 1968, *Identity. Youth and crisis*, Norton, New York
- ESSLIN M., 2009, *The Theater of the Absurd*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York, (første utg. 1964)
- FOUCAULT M., 1997, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", i Leach N., *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ss. 330-336, Routledge, New York
- FOSSE J., 2008, *Eg er vinden. Skodespel*, Samlaget, Oslo
- FRANK J., 1945, "Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts" I *The Sewanee Review*, Vol. 53, No. 4 (Autumn, 1945), pp. 643-653, John Hopkins University Press

- FROGNER M., 2011, *Et lite skritt til siden. Tid og død i Jon Fosses dramatikk*, Universitetet i Oslo, Oslo
- GELLEY A., 1973, "Setting and a Sense of the World in the Novel", i *Yale Review* 62, 1973, ss. 186-201
- GENETTE G., 1997, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge
- _____, 1973, "Figure II" i LEONARD M., *Études littéraires Vol.6(1)*, ss.123-127
- GRØNSTAD A., 2010, "Dead time, empty spaces: landscape as sensibility and performance" i SÆTRE L., LOMBARDO P., GULLESTAD A.M., (red.), *Exploring textual action*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, ss. 311-331.
- HOCHMAN S., (ed. by), 1984, *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, Second Ed., bind 5, McGraw-Hill Companies, New York
- ISSACHAROFF M., 1976, *L'Espace et la Nouvelle*, Librairie José Corti, Paris
- JUNG C.G., 1960, "The Significance of Constitution and Heredity in Psychology" (1929), in *Jung Collected Works vol. 8*, Pantheon Books, New York
- LEHMANN H.T., JÜERS-MUÜNBY K., 2006, *Postdramatic Theatre*, ed. Hans-Thies Lehmann, og Karen Jüers-Munby, Taylor and Francis
- LICASTRO E., 1999, "Pirandello e Jung: il risveglio dell'autocoscienza nelle novelle pirandelliane", i *Forum Italicum, a Journal of Italian Studies*, ss. 131-146
- LOTMAN J., 1977, *The Structure og the Artistic Text*, The University of Michigan, Ann Arbor
- MACARTHUR D., 2014, "Cavell on Skepticism and the Importance of Not-Knowing" i *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*, 2(2014), ss. 2-23
- MACH E., 1914, *The analysis of sensations, and the relation of the physical to the psychical*, Open Court Publishing Company, Chicago, London
- MELBERG A., 1991, "Poststrukturalisme og dekonstruksjon", i Kittang A., Linneberg A., *Moderne litteraturteori: En innføring*, 5. utg., Universitetsforlaget Oslo
- METMAN P., 1955, "The Ego in Schizophrenia: Part I. The Accessibility of Schizophrenics to Analytical Approaches, i *Journal of Analytical Psychology*, n.1, ss.81-97
- MONTINI D., 2007, *The Language of Fiction*, Carocci, Roma
- MORENO A., 1967, *Laval théologique et philosophique*, vol. 23, n. 2, ss. 175-196
- MORI A., *La rappresentazione dell'altrove*, 2008, ETS Edizioni, Pisa
- ORSINI, F., 2001, *Pirandello e l'Europa*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza

- PAOLUCCI A., 2008, "Pirandello and the Waiting Stage of The Absurd (With Some Observation on a New "Critical" Language)", i LEVENSON J.L. (red), *Modern Drama xxiii*, ss. 102-111, University of Toronto, Toronto
- PATTIE D., 2000, "Space, Time and the Self in Beckett's Late Theater", i *Modern Drama, Volume 43*, Number 3, ss. 393-403
- PFISTER M., 1988, *The Theory and Analysis of Drama*, overs av Halliday J., Cambridge University Press, Cambridge
- PIRANDELLO L., 1925, *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, R. Rempoard e Figlio Editore, Firenze
- _____, 2007, *Seks personer søker en forfatter*, Gyldendal, Oslo
- RAHIMIPOOR S., EDOYAN H., 2012, "The theme of self and identity in the 'Theater of the Absurd'", i *Journal of English and literature Vol.3(1)*, ss. 9-17
- SMITH B., 1989, *European Vision and the South Pacific*, Yale University Press, London
- STATES B.O., 1983, "The Dog on the Stage: Theater as Phenomenon", i *New Literary History*, vol.14, n.2, ss. 373-388
- STYLAN J.L., 1962, *The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TAVISS I., 1969, "Changes in the Form og Alienation: The 1900's vs. The 1950's" i *American Sociological Review*, Vol. 34, N. 1, ss. 46-57
- VITTORINI D., 1957, *The Drama of Luigi Pirandello*, Dover Publications, New York
- WEBB E., 1974, *The Plays of Samuel Beckett*, University of Washington Press, Seattle
- WEINER A., 1980, "The Function of the Tragic Greek Chorus" i *Theater Journal Vol. 32, N. 2*, Johns Hopkins University Press
- WITTGENSTEIN L., 1958, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, (2009)
- ZAISER R., 1988, *En attendant Godot: Reflections on some Parallels Between Beckett and Pirandello*, i *Journal of European Studies*; Dec 1, 1988, 18, 4, ss. 253-266
- ZIAREK E.P., 1996, *Rhetoric of Failure, The: Deconstruction of Skepticism, Reinvention of Modernism*, State University of New York Press, Albany