

Opphevelsen av Selvet

Subjektivitet i Samuel Becketts «Textes pour rien»

Magnus Bøe Michelsen (168260)

17.05.2010



Masteroppgave
Allmenn Litteraturvitenskap,
Våren 2010,
LLE, UiB.

RÉSUMÉ

Cette étude examine les manifestations de la subjectivité et les relations entre le sujet et sa représentation, à partir de «Textes pour rien» de Samuel Beckett et à travers une comparaison avec sa *Trilogie* précédente. En mettant en scène un dialogue entre l'existentialisme sartrien et la psychanalyse de Lacan - à partir du point de vue de la linguistique «structurale» de l'énonciation - on étudie ce que font les textes de Beckett pour représenter un «vrai» sujet ou du moins un sujet «probable» face à l'irreprésentable que Lacan désignait comme le Réel et que les existentialistes, eux, nommaient le Néant. La thèse générale de cette étude est que «Textes pour rien» implique un relèvement hégélien, une *Aufhebung* des structures et conclusions fondamentales de la *Trilogie*. En analysant la fameuse impasse de l'auteur, la crise intellectuelle qui la *Trilogie* va entraîner, «Textes pour rien» assimile à la fois les trois ordres de Lacan et les deux modalités de l'être humain, c'est-à-dire la parole et le silence. Ainsi, «Textes pour rien» s'approche d'une représentation adéquate du sujet.

Takk til:

Gisle Selnes, for din veiledelse og min fremdrift;
Kjell Roger Soleim og Anders Kristian Strand, for deres ekspertise og våre rådslag;
Per Arne Michelsen og Erlend Ottesen Nødtvedt, for korrekturlesning og kritikk;
Eirik Matthiesen, Johan Fredrik Getz og Henrik Ueland, for deres eksplisitte og implisitte inn- og utspill, samt seminarrekken våren 2009.

Spesielt takk til:

Noomi Louise Gjerde, for å ha gitt meg det nødvendige av tid og rom
og Lenore Bøe Gjerde, for ikke å ha gjort det...

«To see a world in a grain of sand
And heaven in a wild flower
Hold infinity in the palm of your hand
And eternity in an hour.»

William Blake.

«How is such work possible, and how to evaluate it? Simply because we believe in the structure, that is to say in the fact that it is possible to do a good extraction and to succeed in grasping the structure in a fragment.»

J. A. Miller.

INNHOOLD:

(α) A PROPOS – 5

(i)

(i.i) «IMPASSE» - 12

- (i.i.i) POLEMIKK & POETIKK; *om Becketts prosjekt* – 15
- (i.i.ii) *L'INNOMMABLE* & DESINTEGRASJON; *om to teorier om selvet* – 21
 - (i.i.ii.a) Etter Eksistensialismen – 22
 - (i.i.ii.b) Etter Psykoanalysen – 25

(ii)

(ii.i) SELVET & SPRÅKET – 34

- (ii.i.i) «SEIN & ZEIGEN»; *om subjektets fremstilling* – 37
 - (ii.i.i.a) Hegel & Den Rene Væren – 38
 - (ii.i.i.b) To Subjekter – 42

(ii.ii) UTSIGELSESMODI – 48

- (ii.ii.i) *EXPOSITION DES TEXTES*; *om to fundamentale tekstplan* – 51
- (ii.ii.ii) OBJEKTIVERING & DESENTRERING; *om subjektets selvframstilling* – 58

(iii)

(iii.i) OPPHEVELSEN – 69

- (iii.i.i) VIDERE & VIDERE; *om Impassets to betydninger og dets strukturelle særtrekk* – 72
- (iii.i.ii.) *AUFHEBUNG*; *om relasjonen mellom Trilogien og «Textes pour rien»* - 79

(iii.ii) NYE PERSPEKTIVER – 83

- (iii.ii.i) «UNE COLLINE» *REVISITED*; *om posisjoneringer av den talende i forhold til utsagnet og utsigelsen* – 85
 - (iii.ii.i.a) Gud / [_ _ . . . _ _ . .] – 89
- (iii.ii.ii) OMKRING STILLHETEN; *om det reelle og a-relasjonelle* – 95

(ω) AVSLUTNING - 101

BIBLIOGRAFI – 105

(a) *A PROPOS*

«Je n'invente rien [...] pour mieux mouiller.»

Samuel Beckett.

Knappe 60 år har passert siden Samuel Beckett først for alvor gjorde sin entrée på den moderne kulturens hovedscene, og da som en sentral skikkelse. Siden den gang har hans tekster blitt lest og tolket i en rekke ulike retninger. Likevel er det to momenter som har gått igjen – nemlig *selvet* og *språket*. Fra de tidligste eksistensialistiske tolkningene hvor gjerne selvet stod i sentrum, via poststrukturalistiske lesningers insistering over språkets prioriterte posisjon og frem til dagens varieté av teoretiske og praktiske tilnærminger, har det i hovedsak hele tiden vært selvet og språket, enten alene eller i kombinasjon, som har dannet grunnlaget for de dominerende tendensene innenfor beckettologien.¹ Min studie, idet den setter seg fore å undersøke nettopp relasjonene mellom selvet og språket i Becketts tekster, går med andre ord inn i et allerede godt oppmålt landskap. Det bør imidlertid ikke stå så mye som en advarsel, men heller som en oppfordring. Etter alt å dømme vil Beckett og hans tekster i enda noen årtier være en sentral og viktig sparringspartner når mennesket vil forsøke å forstå seg selv, i sitt forhold til verden og i sitt forhold til språket.

Men hva er selvet? Begrepet har muligens falt i dårlig jord etter at Freud, Marx og Nietzsche viste at mennesket ikke er et enhetlig og autonomt vesen, at mennesket når alt kommer til alt ikke har så god kontroll over seg selv som noen kanskje kunne ønske

¹ For enkle gjennomganger av resepsjon og forskningstradisjoner, jf. bl.a. David Pattie: *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*, Routledge, New York, 2000, s. 101-102; samt Petter Aaslestad: *Samuel Beckett*, Gyldendal, Oslo, 2003, s. 14-22.

eller tro, og at dets tanker og handlinger er vel så mye resultatet av strukturer og forhold utenfor bevisstheten som noe mennesket med vitende og vilje intenderer. Begrepet selv konnoterer gjerne den aktive og ansvarlige instansen hos det handlende mennesket, selvet som vet hvem det er og hva det vil. Noen vil kanskje foretrekke betegnelsen subjekt, ettersom den er tydeligere på at det er mennesket som en handlende størrelse det dreier seg om. Samtidig gir den sistnevnte betegnelsen i sin etymologiske betydning anledning til å se mennesket som også underlagt eller underkastet andre størrelser utenfor det, størrelser som spiller sin rolle overfor den aktive delen.² I tillegg til en aktiv, handlende og tenkende part er mennesket vel så mye en passiv, behandlet og tenkt størrelse – et objekt som blir manipulert så vel av tanken som av omgivelsene og andres tanker. Mitt begrep om selvet har blitt til i et forsøk på å favne om mennesket i sin helhet: som subjekt og objekt, relativt uavhengig av hvorvidt det er seg bevisst eller ubevisst prosessene og kvalitetene som har og som fortsetter å danne det. Selvet blir i denne studien en betegnelse som er ment å gripe mennesket i den grad det må tenkes som både en tenkende og en tenkt ting. Hva er mennesket som en tenkende ting? Hvilke tanker har mennesket om seg selv som en tenkende ting? Svarene betegner jeg som Selv.

Jeg vil ta utgangspunkt i en nokså kort og mindre kanonisert tekst. Den genreoverskridende «Textes pour rien»³ er fremdeles relativt uutforsket sammenlignet med andre av Becketts verk. Å karakterisere denne teksten er vanskelig, ettersom den unndrar seg de fleste kjente kategorier. Det dreier seg ikke om en roman, ikke om et dikt, ikke om et essay og heller ikke om et drama. Det dreier seg om en beskjeden, knappe 90 siders samling av tretten prosatekster som strekker seg fra to til ti sider, bundet sammen av en lavmælt fortellerstemme som sirkulerer omkring seg selv og sin egen situasjon. Det vil si at det mest prominente tematiske aspektet gjennom tekstene er den talende selv og hvordan det forholder seg med og for denne – hva og hvem denne talende er, hvordan og hvorfor denne overhodet taler. Bortsett fra en slik gjennomgående tematikk er det lite konkret som binder de tretten tekstene sammen. Det finnes til dømes ingen underliggende fortelling eller noe fast sceneri, ingen

² Jf. bl.a. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1935], Philipp Reclam jun. GmbH & Co, Stuttgart, 1995, s. 14-16. *Subjekt* stammer fra det latinske *subiectum*, som ifølge Heidegger er en oversettelse og en omfortolkning av det greske *hypokeimenon* – hvilket kan oversettes som *det som ligger under*, eller *det underliggende*.

³ Samuel Beckett: *Nouvelles et Textes pour rien* [1955], Les Éditions de Minuit, Paris, 1965 – heretter notert som *NTpR*. Den engelske versjonen av teksten som blir sitert er: *Texts for Nothing*, John Calder, London, 1999 – heretter notert som *TfN*.

gjennomløpende karakterer – foruten den talende selv. Verden som sådan, dens tid og rom, har opphørt å være og det er kun en talende stemme igjen – en talende stemme og dennes oppstykkede og tilbakevendende *bevissthetsstrøm*.

Min hensikt er å lese disse tretten selvrefleksive monologene og samtidig kontrastere dem mot deres umiddelbare forløpere, de tre romanene fra *Trilogien*. Bestående av til sammen nærmere 900 sider kan sistnevnte for sin del karakteriseres som den strake motsetning til «Textes pour rien», enda de tematiske grunnvollene riktignok kan være nokså like for dem begge. Også *Trilogien* og kanskje spesielt den siste romanen, *L'Innommable*, tar for seg relasjonene mellom den talende og det som blir sagt. Men når det gjelder størrelsesforholdet mellom dem, er det representativt også når det gjelder antall sekundærlitterære og kommenterende titler. *Trilogien* er sannsynligvis den blant Becketts fiksjonstekster som har blitt og fortsatt blir hyppigst studert.

Gjennom en komparativ lesning av disse to utgivelsene – den ene nokså oversatt og den andre en mastodont innenfor resepsjonen – vil min studie undersøke hvordan selvet kommer til uttrykk gjennom tekstene, hvordan selvet manifesterer seg gjennom dem eller i hvilken grad tekstene bringer vitne om et selv – i tillegg til å rette blikket mot selve utviklingen i forhold til den kunstneriske formen som finner sted fra den første til den seneste av disse publikasjonene.

Ettersom spørsmålsstillingen retter seg mot selvets manifestasjoner i og gjennom tekstene, vil en lingvistisk teori om *utsigelsen* bli stående sentralt i mine undersøkelser. I mine øyne vil en grunnleggende skoloring innenfor denne retningen være en forutsetning for overhodet å kunne tilnærme seg en problematikk tilknyttet språket som praksis. En undersøkelse av selvets tilsynekomst i og gjennom tekstene innebærer først av alt en tilnærming til språket som praksis, slik språket blir tatt i bruk gjennom talehandlingen – gjennom utsigelsen.

I tillegg til dette lingvistiske eller funksjonelle fundamentet – som tjener som det groveste og mest grunnleggende verktøyet for mine utmeislinger av tekstenes representasjoner av selvet – er mine videre teoretiske forutsetninger for å tilnærme meg problematikken omkring selvet og språket basert i hovedsak på Jacques Lacans psykoanalytiske univers. I kombinasjon med lingvistikkens særlige språklige fokus leverer psykoanalysen, spesielt i sin lacanianske tapning, en mulighet til å koble de

språklige mekanismene fra språkvitenskapen over mot et mer menneskelig eller levende felt. Lacan selv baserte i stor grad sine teorier om menneskets sjelsliv på en lingvistisk- inspirert terminologi. Hans begreper om subjektet er i alle henseender svært sterkt knyttet opp til konsepsjonen av språket. Ved siden av den lingvistiske og den psykoanalytiske basisen, og altså som et tredje fundament, har jeg lagt frem et fenomenologisk-eksistensialistisk eller rett og slett et postcartesiansk begrepsapparat, med utspring i filosofien omkring *cogito*. Dette begrepsapparatet vil tidvis komme til å utfylle og tidvis til å opponere mot den psykoanalytiske diskursen og dennes påstander. Ved hjelp av disse tre teoretiske grunnvollene – lingvistikken, psykoanalysen og fenomenologien – presenterer denne studien et godt utgangspunkt for en grundig undersøkelse og en givende diskusjon om hvordan subjektiviteten gir seg til kjenne for leseren av «Textes pour rien». Bortsett fra simpelthen å spørre om hvordan tekstene vitner om selvet, eller om et selv, tillater imidlertid kombinasjonen av språkvitenskapen med psykoanalysen og filosofien en oppfølgede spørsmålsstilling, nemlig til hva tekstene kan si om oss selv – i skjæringspunktet mellom bevisstheten og det ubevisste, mellom selvet, verden og språket – kort sagt, om mennesker i verden.

*

Gjennom studiens første del, «(i.i) 'Impasse'», blir «Textes pour rien» etablert i forhold til sine bibliografiske og resepsjonsmessige kontekster, i forhold til hvilken posisjon denne utgivelsen innehar blant Becketts øvrige publikasjoner, innad i hans *œuvre*. Sentralt i den forbindelse står relasjonene til den forutgående *Trilogien*, spesielt dennes siste roman, *L'Innommable*. Ved å gjøre rede for et par grunnleggende tendenser innenfor resepsjonen av sistnevnte – nærmere bestemt en eksistensialistisk og humanistisk angloamerikansk tradisjon på den ene siden og en mer kontinentalt orientert poststrukturalistisk og da først og fremst psykoanalytisk lesning på den andre – vil jeg samtidig skissere opp grunnrisset for den fundamentale tematiske linjen hos Beckett, nemlig tekstenes forsøk på å fremskrive et sant eller troverdig bilde av selvet, forsøket på å skrive det sanne og virkelige selv. I tillegg til å levere en representativ avtegning av de retningene som har vært de dominerende innenfor beckettologien så langt, danner de eksistensialistiske og poststrukturalistiske lesningene dessuten utgangspunktet for min egen diskusjon av selvets tilsynekomst i og gjennom «Textes pour rien». Utlegningen som finner sted i løpet av denne studiens første del vil i så måte bidra til å posisjonere også min egen studie innenfor det beckettologiske landskapet.

Kapittelet «(ii.i) Selvet & Språket» tar for seg mulighetene for at selvet eller subjektet kan komme til uttrykk gjennom språket. Utlegningen vil i den forbindelse sentrere seg omkring noen enkle eksempler hentet fra objekttekstene. Til grunn for denne delen av studien ligger den lingvistiske og delvis strukturalistiske teoridannelsen tilknyttet utsigelsen, der språket forbindes eksplisitt til språkaktens omgivelser, dens verden og dens deltagere, avsender og mottager. Disse teoriene viser seg å dele et knippe sentrale fellesnevner med Åndens tidligste tilsynekomster i Hegels dialektiske univers. Foruten en generell utlegning av subjektiviteten i språket som sådan, skal dessuten det spesifikt litterære eller skriftlige *modus* for subjektivitetsmanifestasjonene også presenteres i sine grunntrekk. Deretter, gjennom kapittelet «(ii.ii) Utsigelsesmodi», viderefører jeg resultatene fra forutgående kapittel til en undersøkelse av «Textes pour rien» spesielt og hvordan selvet manifesterer seg der. I mine øyne har den grundige og noe omstendelige utlegningen av studiens teoretiske og kontekstuelle forutsetninger som har funnet sted gjennom de forutgående kapitlene vært nødvendig for å oppnå den effektive lesningen av tekstene – der lesningens fremstilling kan unngå å bli avledet gjennom potensielt forstyrrende teoretiske innskytelser underveis. Av den grunn er det først i og med kapittel «(ii.ii) Utsigelsesmodi» at tekstlesningene for alvor tar til. Enda tekstene gjennom de forutgående kapitlene har vært nærværende, har de i mindre grad blitt viet oppmerksomhet for deres egen del enn at de der har tjent som eksemplifiserende hjelpemiddel for å poengtere aspekter ved det teoretiske grunnlaget studien hviler på. Det viser seg imidlertid at både tekstene og selvet utspiller seg over de to samme motsatte plan, i tilknytning til et subjektivt og et objektiviserende utsigelsesmodus. Disse to motsatte plan danner en type grunnstruktur for selvets manifestasjoner så vel som for tekstenes presentasjoner. Idet selvet manifesterer seg, kan det likevel ikke unngå å samtidig materialisere seg som et objektivert selvbylde og dermed som noe annet enn det sanne og virkelige selvet. Dette er en problematikk som også har ligget til grunn for *Trilogien*.

Av den grunn tar studiens tredje del for seg relasjonene mellom *Trilogien* og «Textes pour rien» og går deres faktiske forhold nærmere etter i sømmene. De tematiske likhetene mellom disse to tekstene har allerede vist seg å være påfallende. I kapittelet «(iii.i) Opphevelsen» fokuserer jeg hovedsakelig på strukturene som tekstene baserer seg på, der ulikhetene viser seg å være både flere og større. På bakgrunn av disse forskjellene fremsetter jeg en tese om hvordan *Trilogien* og dens konklusjoner kan anses

som *opphevet* – i den dialektiske betydningen av begrepet – i og med de etterfølgende «Textes pour rien». Gjennom det siste kapittelet, «(iii.ii) Nye Perspektiver», beveger jeg meg videre fra det strukturelle og disposisjonelle nivået og over til å undersøke nærmere hvilke konsekvenser *opphevelsen* fra det forrige kapittelet medfører når det angår selvets posisjon og situasjon i «Textes pour rien». Om overgangen ikke blir fullført og enden ikke blir nådd, så er i det minste bevegelsen mot en mer troverdig og sannferdig manifestasjon av menneskets selv påbegynt idet Beckett har tatt steget over fra *Trilogien* til «Textes pour rien». Når Beckett utgir sitt neste fiksjonsverk, *Comment c'est*, er både form og innhold av et helt annet kaliber enn det som gjelder for tekstene som denne studien tar for seg. Det kan tyde på at Beckett i og med «Textes pour rien» har presset det uttrykket han på det tidspunktet arbeidet med så langt det kunne og overhodet kan komme.

*

En undersøkelse av selvets og språkets posisjon og situasjon i og gjennom Becketts «Textes pour rien» er, som det ovenfor utlagte antyder, ingen arbitrær kombinasjon. Beckett er velkjent for sine selvreflekterende tekster. Selvet og språket, samt deres felles relasjoner, er en gjennomløpende problematikk som ligger til grunn for hele hans fiksjonelle forfatterskap. Mine problemstillinger er med andre ord ikke fremmede for tekstene som sådan, slik at tekstenes egenart skulle stå i fare for å forsvinne under spørsmålsstillinger de selv ikke er bekjent. Når det er sagt, så har likevel mitt primære formål ikke vært å konkludere noe bestemt angående hvilket begrep om selvet som tekstene legger til grunn eller som kunne vært Becketts personlige. Studiens psykoanalytiske og postcartesianske forutsetninger er redskaper for arbeidet mer enn fruktene av det. Det teoretiske grunnlaget er med andre ord ment som et verktøy for å fremheve hvordan tekstene fungerer i samspill med selvet, hvilken funksjon subjektiviteten spiller innad i tekstene, innad eller under produksjonen av dem – og ikke som et ferdig begrep om selvet som tekstene skal tilbakeføres til. Fremfor å spørre om hva tekstene sier om selvet som sådan, spør jeg heller hvordan tekstene avhenger av et selv, av subjektiviteten, for i det hele tatt å fremtre.

(i)

(i.i) « *IMPASSE* »

«There is no Platonic idea of the testicle in itself.»

Leslie Hill.

«Il est assez frappant qu'une dimension qui se fait sentir comme celle d'Autre-chose dans tant d'expériences que les hommes vivent, non point du tout sans y penser, bien plutôt en y pensant, mais sans penser qu'ils pensent, et comme Télémaque pensant à la dépense, n'ait jamais été pensée jusqu'à être congrûment dite par ceux que l'idée de pensée assure de penser.»

Jacques Lacan.

«Textes pour rien» starter *in medias res*, ført ut i det ekstreme: «Brusquement, non, à force, à force, je n'en pus plus, je ne pus continuer. Quelqu'un dit, Vous ne pouvez pas rester là. Je ne pouvais pas rester là et je ne pouvais pas continuer.»⁴ Teksten åpner *plutselig*, som med et voldsomt støt, og idet man når frem til det andre ordet – *non* – er det ikke lenger mulig å unnslipe. Ikke bare blir åpningens løfte om en fremadskridende bevegelse negert – et løfte som kan etterspores til adverbets felles rot med verbet *Brusquer*,⁵ forstått i betydningen *précipiter*, som å *på-* eller *fremskynde*, og som negeres gjennom den kontante enstavelsens *non* – men også rettetten utelukkes like brått: Gjennom det forlokkende *Brus-* ledes leseren inn i teksten, som derpå – mer eller mindre som forventet – lukker porten igjen bak denne, gjennom det abrupte *k-*fonemet, som kun forsterker sitt trykk gjennom kontrasten til de etterfølgende kontinuerte fonemene *m* og det nasale endefonemet *~*. Med andre ord er man blitt lurt: Låst inne i tomrommet av negasjonens *non*, ser man at det aldri dreide seg om noe uforutsett eller

⁴ Beckett: *NTpR.*, s. 127 – *TfN.*, s. 7: «Suddenly, no, at last, long last, I couldn't any more, I couldn't go on. Someone said, You can't stay here. I couldn't stay there and I couldn't go on.»

⁵ Jf. *Le Nouveau Petit Robert; dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française* (red. Josette Rey-Debove & Alain Rey), Le Robert, Paris, 2000 – *Brusquement* og *Brusquer* utledes begge fra adjektivet *Brusque*, som stammer fra det italienske *Brusco*.

en potensiell ny giv. De påfølgende repetisjonene av *à force*, *à force* understreker dette repeterte syntagmets meningsinnhold – hvordan det heller dreier seg om et kausalitetens siste ledd enn et første. Gjennom den eksakte duplikasjonen av de samme lydbildene poengteres progresjonens endelikt fremfor dens utspring. Med andre ord er det ikke et *plutselig*, men et *endelig* – et «til syvende og sist»⁶ som den norske oversettelsen setter det – som kommuniseres gjennom åpningssekvensen.⁷

I løpet av de første seks ordene som er analysert ovenfor, disse åtte første stavelsene, kan man altså lese en konsentrert og dramatisert fremstilling av den umulige situasjonen som teksten tilskriver seg selv gjennom det resterende av det siterte utdraget – dødpunktet, blindveien, den umulige stillingen hvor regresjon, progresjon så vel som *stasis* er utelukket, hvor man ikke kan bli værende, hvorfra man ikke kan gå. Denne situasjonen, som åpningssekvensen altså kommuniserer som et endepunkt og samtidig også som tekstens eget utgangspunkt, er, som vi skal se, et velkjent og mye omtalt emne innenfor Beckett-forskningen. Situasjonen, slik den i det siterte utdraget angår et fiktivt rom, har sin reelle motpart i den stillingen som Beckett som forfatter fant seg selv i, i 1950, etter å ha ferdigstilt *L'Innommable* – og dermed fullført den såkalte *Trilogien*.

*

Ifølge Deidre Bair, Becketts første biograf, opplevde Beckett på dette tidspunktet sin første skrivesperre på nærmere seks år: «He was blocked.»⁸ Omtrent fem år tidligere hadde Beckett påbegynt det som i ettertid har blitt kjent som «beleiringen i rommet»,⁹ da han i 1946 returnerte til Paris etter et besøk hos sin døende mor hjemme i Irland, og det berømmelige skiftet i hans litterære språk – fra engelsk til fransk, fra tredje til første person – hadde funnet sted. Gjennom en voldsom raptus, som skulle gi ham hans endelige og uforbeholdne gjennombrudd og sikre hans plass på den litterære

⁶ Beckett: «Tekster for Ingenting»: *Watt, Noveller, Tekster* (red. & no. overs. ved Olav Angell, Askildsen & Schult Ulriksen), Gyldendal, Oslo, 1969, s. 227.

⁷ Analysen som her er blitt utlagt av forholdet mellom tegnets to sider – mellom form og innhold, signifikant og signifikat – vil være enda mer påfallende for den engelske teksten, bl.a. grunnet dennes tydeligere kontrastive rytmiske kvaliteter og åpenlyse metrikk. Til dømes kan vi merke oss den innledende daktylens bevegelse i kontrast til den bastante etterfølgende stavelsen [*Suddenly, no*], i tillegg til spondéens stasitet i *long last*, som poengterer finaliteten på betydningssiden. Man kan også se hvordan *no* blir en eksplisitt negasjon av progresjonen, ved å være inverseringen av det imperiale (og imperiale) *on* (jf. H. Porter Abbott: *Beckett Writing Beckett; the Author in the Autograph*, Cornell University Press, Ithaca, 1996, s. 32-42, for mer angående den imperiale «trope of onwardness». Problematikken vil imidlertid bli reist igjen på et senere tidspunkt, jf. «(iii.i.i) Opphevelsen; Videre & Videre», i forbindelse med tekstenes ulike strukturelle karakteristika).

⁸ Deidre Bair: *A Biography; Samuel Beckett*, Jonathan Cape, London, 1978, s. 402.

⁹ Jf. bl.a. Bair: *Op.cit.*, s. 346 ff. Betegnelsen er imidlertid Becketts egen.

stjernehimmel, produserte så Beckett på løpende bånd, fra 1947 til 1950, romantrilogiens *Molloy*, *Malone meurt* og *L'Innommable* – utgitt med ett års mellomrom fra 1951 til 1953 – for ikke å glemme teaterstykket *En attendant Godot*, som ved sin urpremiere i 1953 skapte umiddelbar furore. Omsluttende disse fire hovedverkene – allerede blant de desidert mest omtalte og diskuterte utgivelsene i moderne litteraturhistorie, om ikke overhodet – ble det i 1955 publisert en samlet utgivelse under tittelen *Nouvelles et Textes pour rien*, som bestod av tre mindre noveller fra 1946 («L'Épulsé», «Le Calmant» og «La Fin»), samt en konstellasjon av tretten kortere prosatekster navngitt «Textes pour rien», sannsynligvis fra omkring 1950.¹⁰

Som allerede anmelderen fra *Nouvelles Littéraires*, René Lalou, påpekte, blir dette en interessant utgivelse – om ikke alene ut fra seg selv, så i det minste fordi den gir et innblikk i «Beckett's mental laboratory before the definitive elaboration of the works which were to assure his renown.»¹¹ Til Lalous *before* må man følgelig tilføye et *after*: Slik de tre *nouvelles* kan gi givende synspunkter for hvordan veien førte inn til *Trilogien*, kan «Textes pour rien» åpne for en bedre forståelse av hvor det hele endte opp – og eventuelt hvordan veien førte videre derfra. Det er da også en fellesnevner for flere av de lengre studiene over Becketts litterære virke at de leser verket ut fra sin bibliografiske kontekst – som posisjonert mellom *Trilogien* og den etterfølgende utgivelsen fra 1961, *Comment c'est* – enten «Textes pour rien» anses som «a genuin median point»¹² eller «an indistinct blip»¹³ mellom disse.

I det etter hvert velsiterte intervjuet med Israel Shenker, datert 1956, utdyper Beckett hvordan han selv oppfatter tilstanden – nærmere bestemt stillstanden – som *Trilogien* resulterte i: «In the last book – *L'Innommable* – there's complete disintegration. No 'I,' no 'have,' no 'being.' No nominative, no accusative, no verb.

¹⁰ De historiske detaljene omkring selve tilblivelsen av «Textes pour rien» er ikke entydig tilstede. Ifølge det franske forlagshuset *Les Éditions de Minuit*, stammer de fra 1950 (jf. Beckett: *NTpR.*, redaktørens notat på tittelbladets bakside). *John Calder Publishers*, Becketts britiske utgivere, setter derimot tekstenes fødsel til perioden 1947-52 (jf. Beckett: *TfN.*, redaktørens notat på omslaget). Bair insisterer på at de først ble påbegynt i 1950 og siden ferdigstilt på et ukjent tidspunkt, mest sannsynlig omkring 1952 (Bair: *Op.cit.*, s. 416) – en linje som bl.a. også David Pattie følger (Pattie: *Op.cit.*, s. 66; 80).

¹¹ René Lalou: «Stories and Texts for Nothing» [1955] (eng. overs. ved Larysa Mykyta & Mark Schumacher): *Samuel Beckett; the Critical Heritage* (red. Lawrence Garver & Raymond Federman), Routledge & Kegan Paul, London, 1979, s. 138.

¹² James Knowlson & John Pilling: «Texts for Nothing»: *Frescoes of the Skull; the Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1980, s. 43.

¹³ Paul Sheehan: «Nothing is More Real; Experiencing Theory in the *Texts for Nothing*»: *Journal of Beckett Studies*, vol. 10, nr. 1/2000, Calder, London, s. 89. – Sheehan er for øvrig ikke selv av denne oppfatning.

There's no way to go on.»¹⁴ Mindre enn en regulær skrivesperre – dersom en sådan anses som en generell kreativ apati, en simpel mangel på inspirasjon – er det snarere tale om en tilstand i og for kunsten selv, der en fortsettelse ikke ser ut til å være mulig fordi et tilsynelatende fullstendig endepunkt er nådd hva betingelsene for et kunstnerisk uttrykk angår: Der er verken noe å uttrykke seg *med*, noe å uttrykke seg *i* eller noe å uttrykke seg *om*. Situasjonen ble, sier Beckett, umulig å befri seg fra.¹⁵ Et poeng å understreke er at dette var en tilstand som Beckett i stor grad aktivt hadde gått inn for å tilkjempe seg. Innenfor Beckett-resepsjonen taler man således om det såkalte *Impasset*.¹⁶ I det nevnte intervjuet karakteriserer Beckett «Textes pour rien» som «an attempt to get out of the attitude of disintegration, but it failed.»¹⁷ Selv om man vanskelig kan verdsette «Textes pour rien» i sin fulle helhet og hele fylde, så vil en utvidet viten omkring dens bibliografiske kontekst imidlertid muliggjøre en dypere forståelse enn hva en rent autonom omgang med materialet vil gjøre – noe som primært vil innebære å studere desintegrasjonen som er kjennetegnende for *L'Innommable* og det såkalte *Impasset* denne utgivelsen førte inn i.

(i.i.i) POLEMIKK & POETIKK

om Becketts prosjekt

I årene etter krigens slutt beveget Beckett seg i miljøet omkring tidsskriftet *Transitions*, hvor dets redaktør, Georg Duthuit, var det samlende punkt. Tidvis diskuterte de to kunst, og med utgangspunkt i disse diskusjonene skrev og publiserte henholdsvis

¹⁴ Israel Shenker: «An Interview with Beckett» [1956] (opprinnelig publisert i *New York Times*, 5. mai, 1956): *Samuel Beckett; the Critical Heritage* (red. Lawrence Garver & Raymond Federman), Routledge & Kegan Paul, London, 1979, s. 148.

¹⁵ *Ibid.*, s. 149.

¹⁶ Det er så godt som umulig å komme over noen sekundærlitterært arbeide over Becketts tekster fra denne perioden uten å støte på dette begrepet, men jf. til dømes Pattie: *Op.cit.*, s. 80; eller John Fletcher: *The Novels of Samuel Beckett*, Chatto & Windus, London, 1964, s. 194. Begrepet benyttes innenfor den engelske så vel som den franskspråklige resepsjonen – som *the impasse* eller som *la impasse* – med mer eller mindre de samme betydningene, som på norsk kan gjengis gjennom *dødpunkt*, *blindvei*, *knipe*, *klemme*, *dilemma*. Her velger jeg – fremfor ett av disse mulige norske uttrykk – en formorsking av det fremmedspråklige tegnet, ettersom sistnevnte, slik det er blitt et eget begrep innenfor beckettologien, ikke favnes fullt ut av noen av de norske alternativene.

¹⁷ Shenker: *Op.cit.*, s. 148.

Beckett og Duthuit «Three Dialogues» i 1949 – mer et polemisk-didaktisk hørespill enn noe annet. Emnet for de iscenesatte ordvekslingene er de tre malerne Tal Coat, Masson og Bram van Velde, samt deres malerkunst. Men – som Duthuit innvender mot Becketts argumentasjon – det dreier seg mer om «a violently extreme and personal point of view, of no help to us in the matter of Tal Coat»,¹⁸ eller de to resterende malerne for den del. Mer enn et innblikk i de nevnte malernes kunst, får man heller en innsikt i Becketts tilnærming til sin egen skrivepraksis, slik den ble praktisert gjennom *Trilogien* – hans prosjekt på denne tiden. Gjennom disse korte, men tidvis svært tette dialogene utpensler nemlig Beckett en poetikk – en poetikk som grunner i en anti-ekspressiv konsepsjon av kunsten, hvis konsekvenser sammenfaller med den tidligere nevnte desintegrasjonen – hvor, i sin ytterste konsekvens, nettopp bortfallet av noe å uttrykke seg *med, i og om* blir det sentrale motivet.

Det særdeles normative kunstsynet Beckett legger for dagen, bygger ganske enkelt på forutsetningen om at «there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express», kombinert med «the obligation to express.»¹⁹ Innenfor et litterært rammeverk vil dette tilsvare et bortfall av *verden, språk og selv*. Alle disse tre momentene må også tas med, *mutatis mutandis*, i forståelsen av det lignende utsagnet om at «there is nothing to paint and nothing to paint with»,²⁰ der den siste negasjonen viser til både *materialet* maling og *manipulatoren* maler, mens den første avsier *motivet*. Annerledes sagt: Relasjonen mellom *sujet* og *språk* problematiseres til det ytterste – der den fremmedspråklige termen (*sujet*) benyttes for bedre å oppfylle betydningene av *selv* og *emne* samtidig.

Den dermed foreskrevne posisjonen er ekstrem; det dreier seg ikke kun om en innforståelse med en idealistisk distinksjon og separasjon av *Ding an sich* fra *Ding für mich*, at verden slik den anskues sannsynligvis ikke er slik den er i seg selv og at noen sikker viten derom uansett ikke vil være tilgjengelig. Det er ikke en cartesiensk metodisk tvil, hvor et *cogito* sentrerer og definerer opplevelsen av tidens og rommets mer og mindre sikre bestanddeler – formidlet og forsikret gjennom *epifysis* og forhåpentligvis en ærlig guddom. Oppfatningene slike idealistiske optegnelser av relasjonen mellom verden og selvet bygger på, ligger til grunn for den historiske

¹⁸ Beckett: «Three Dialogues with Georg Duthuit» [1949]: *Proust & Three Dialogues*, John Calder, London, 1987, s. 103.

¹⁹ *Loc.cit.*

²⁰ *Ibid.*, s. 120.

utviklingen i og av kunsten som Beckett i denne forbindelse polemiserer mot – den kunsten som trygt har holdt og holder seg innenfor «the field of the possible.»²¹ Det muligens marker bebos også av foregangsmenn som man tradisjonelt har ansett for å være relativt revolusjonære – til dømes Matisse eller Munch – hvis eneste bevegelser for Becketts del blir en viss ripling av overflaten innenfor «the order of the feasible»,²² resulterende i kun «a gain in nature.»²³ Naturen defineres her som et kompositt av «perceiver and perceived, not a datum, an experience.»²⁴ Begrepet knyttes ikke til natur- eller kulturscener *per se* – til by- eller landskap som sådan – men må forstås som et mål [*measure*] for overensstemmelse i relasjonen mellom verden og selvet. Kunstens historie blir av Beckett betraktet som en trinnvis progresjon mot et stadig mer autentisk uttrykk for ens inntrykk – av den sansede verden eller det sansende selvet. Autentisk, eller også inautentisk, alt etter som hvilke preferanser man har og hvilken stilling man okkuperer innenfor kunstens «stridsrom», om man er modernist eller klassisist, realist eller romantiker, *etc.*²⁵ For Beckett forblir imidlertid dette en skyttergravskrig, hvor offensivene mangler den nødvendige gjennombrytende slagkraft til noensinne å forandre slagmarkens geografi.

Uten at jeg vil gå videre inn på diskusjonene om hvorvidt Beckett hører til under en modernisme- eller en postmodernismekategori,²⁶ så fremstår Beckett gjennom «Three Dialogues» som en avantgardist av fremste rekke. For å fortsette stridsmetaforikken kan man kalle ham en fallskjermjeger – bak fiendens linjer. I det minste tar han avantgardens imperativ – *avançons* – som et reelt alvor, idet han etterlyser noe nærmere et kvantesprang sammenlignet med sine motstandere:

[L]et us, for once, be foolish enough not to turn tail. All have turned wisely tail, before the ultimate penury, back to the mere misery where destitute virtuous mothers may steal bread for their starving brats. There is more than

²¹ *Ibid.*, s. 103.

²² *Loc.cit.*

²³ *Ibid.*, s. 102.

²⁴ *Loc.cit.*

²⁵ Roman Jakobson har en nyttig analyse av hvordan relasjonene mellom såkalte skoleringer eller –ismer, generasjoner og sosiale lag spiller inn på hvilke kunstsyn man selv forfekter som det rette, jf. Jakobson: «Om realisme i kunsten» [1921] (no. overs. ved Anders Heldal): *Strukturalisme i litteraturvitenskapen* (red. Arild Linneberg og Anders Heldal), Gyldendal, Oslo, 1978, s. 50-59.

²⁶ En debatt som raser ufortrødent, jf. bl.a. Ruben Moi: «Going On Beyond Modernism in Beckett's *Texts for Nothing*»: *Nordlit; Arbeidstidskrift i Litteratur* (red. Helene Whittaker von Hofsten, Kudrjavitseva & Nesby), Vol. 18, Universitetet i Tromsø, Tromsø, 2005; samt Andrew Kennedy: «Beckett and the Modern/Postmodern Debate»: *Samuel Beckett Today/aujourd'hui 6; Crossroads and Borderlines, L'Œuvre carrefour & l'œuvre limité* (red. Marius Buning *et al.*) Editions Rodopi, Amsterdam, 1997, s. 255-265.

a difference of degree between being short, short of the world, short of self, and being without these esteemed commodities.²⁷

Denne *ytterste fattigdom* viser seg umiddelbart å være inkompatibel med en ekspressivitets tese om kunsten som representasjon av hva Beckett betegner som *natur* – det vil si, en representasjon av kunstneren *sitt bilde av verden*. Men hvordan kan man overleve på Becketts aller ytterste *nøgne ø*? Hvordan skal man forsøke å begripe et sådan *værende uten verdier* [*being without commodities*] som Beckett omtaler her?

Som så ofte ellers overlever man ved å modifisere. Idet det siste punktum for de tre dialogene trer nærmere, har Beckett modifisert sine uttalelser ganske kraftig, men uten at det nødvendigvis innebærer den samtidige moderasjonen av synspunkt. I forbindelse med hva et kunstverks bestanddeler faktisk er, skriver Beckett følgende:

Two things are established, however precariously: the aliment, from fruit on plates to low mathematics and self-commiseration, and its manner of dispatch. All that should concern us is the acute and increasing anxiety of the relation itself, as though shadowed more and more darkly by a sense of invalidity, of inadequacy, of existence at the expense of all that it excludes, all that it blinds to. [...] My case, since I am in the dock, is [...] to submit wholly to the incoercible absence of relation, in the absence of terms or, if you like, in the presence of unavailable terms.²⁸

Noen entydig definisjon av de respektive betydningene av *aliment* og *dispatch*, slik begrepene opptrer hos Beckett, skal ikke forsøkes. Mange har prøvd, men så langt er det kun «Three Dialogues» selv som har lyktes i å meddele deres fulle mening. Davis Hesla, som sannsynligvis har skrevet en av de mer inngående undersøkelsene av Becketts filosofiske forelegg, forenkler begrepene for mye når han konsekvent omtaler dem som «world» og «self» respektivt.²⁹ I mine øyne omhandler det mer konkret det jeg ville betegnet som *verden slik den insisterer som isolert (fra verden) i selvet*, og *selvet slik det eksisterer isolert (fra selvet) i verden*.³⁰ Gjennom en slik krokett utskrivning vil man tydeligere kunne poengtere at det – fremfor termene verden og selv som sådan – heller blir *relasjonen* dem imellom som regnes for ugyldig eller for opphevet. Kommunikasjonslinjene dem imellom har brutt sammen.

²⁷ Beckett: «Three Dialogues», *op.cit.*, s. 122.

²⁸ *Ibid.*, s. 124-5.

²⁹ Jf. David Hesla: *The Shape of Chaos; an Interpretation of the Art of Samuel Beckett* [1971], University of Minnesota Press, Minneapolis, 1973, s. 5 ff.

³⁰ Dersom verden formidles via notasjonen *V* og selvet via notasjonen *S* kan disse definisjonene forsøksvis formaliseres som følger, der *aliment* utskrives: $V = ((-V)S)$; mens *Manner of Dispatch* utskrives: $S = ((-S)V)$.

Slik Hesla ser det, innebærer utdraget ovenfor at kunstneren står tilbake med ett eneste alternativ, nemlig å fokusere på «the relation between world and art. [...] Writing, presumably, ought to concern itself with the process of writing – with the investigation of the writer writing.»³¹ Jeg skal ikke tilbakevise Heslas konklusjoner, ettersom det metafiktive eller metalitterære aspektet er velkjent og allment anerkjent innenfor beckettologien. I stedet vil jeg foreslå en parallell forståelse, som samtidig eksponerer en kritikk av Heslas argumentasjon: Hesla ser ikke ut til å ville verdsette dialogenes radikalitet fullt ut, idet han ennå holder fast ved både *relasjonen* og *verden*. Men dialogene foreskriver ikke simpelthen utvekslingen av et ekspresjonismens dogma med et metaspråkets hegemoni; relasjonen *verden/selv* skal ikke vike kun for den nye relasjonen mellom *verden* og *kunsten*. Under Becketts absolutte opphevelser forvises også relasjonen: Fremfor «the writer writing», dersom man må sette ned et begrep for hva kunstneren befatter seg med, gjenstår kun «writing» alene; tilbake står kun kunsten.³² En slik kunst må og vil være a-relasjonell – den berømmelige beckettske tomheten, intetheten, stillheten og mørket.

Som Tomas Tresize påpeker i sin lesning av «Three Dialogues», må en forutsetning for ekspresjonen være en relativt tydelig demarkasjon av innside og utside, av selv og verden. Prefikset «ek-» tydeliggjør, ifølge Tresize, at det dreier seg om «an exteriority or outside the ordinary separation from which constitutes the interiority of the subject or the subject *as* interiority.»³³ I mangel på en presis demarkasjon – i mangel på en artikulering, på relasjon – forsvinner også termen presiseringer selv. Det er nettopp avgrensningen av innside fra utside, *et vice versa*, som oppretter og nedsetter de respektive områdene som sådan. Det er tydelig hvordan modifiseringen som finner sted i og med spesifiseringen av relasjonenes fravær ikke innebærer noen videre moderasjon i forhold til resultatet. Med andre ord er Becketts teser like ytterliggående som før, men

³¹ Hesla: *Op.cit.*, s. 89.

³² «Writing» kan her, for denne studies del, selvsagt betraktes i lys av bl.a. Barthes begrep om den *skriverlige* teksten i motsetning til det *leserlige* verket, slik han gjør bruk av disse distinksjonene i til dømes *S/Z* (jf. Roland Barthes: *S/Z; an Essay* [1970] (eng. overs. ved Richard Miller), Hill & Wang, New York, 1997, bl.a. s. 3-6). Beklagelig nok er det ikke her rom til å ofre denne debatten den oppmerksomheten den fortjener og muligens også hadde hatt behov for – ettersom tema for denne studien mindre er Becketts poetikk enn forholdene for subjektiviteten innad i hans tekster. Heslas argumentasjon kunne likevel blitt underlagt en kritisk lesning hvor aporiene i hans argumentasjon ville bli belyst: Forfatteren blir utslettet, og relasjonen *verden/kunst* fremholdes – likevel blir det *skriveren som skriver* som blir det mulige motivet hos Hesla, hvor altså *verden* likevel blir utslettet og forfatterskikkelsen beholdt. I Heslas orddrakt blir «the writer writing» eksplisitt formulert som *objekt* for kunstnerisk representasjon – mens det heller burde dreie seg om «å skrive» som *prosess* eller *aksjon*.

³³ Tomas Tresize: *Into the Breach; Samuel Beckett and the Ends of Literature*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1990, s. 8.

modifiseringen tillater teorien hans å bli forstått. Det fulle fravær av verden og selv ville vært fullstendig uangripelig – men idet relasjonen mellom dem uttales som det avgjørende for passasjen, blir det mulig å begripe denne tilstanden nettopp *som* uangripelig: Et *værende uten verdier* er ikke ingenting, men det er noe uangripelig ... *in the presence of unavailable terms*.

I Becketts debutroman, *Murphy*, fra 1938, beskrives en tredeling av sinnet, der den siste sonen – *the dark* – kan tjene til å skissere konturene av en tilstand lignende den a-relasjonelle som foreskrives gjennom «Three Dialogues». Der står det å lese at

the dark [...] was a flux of forms, a perpetual coming together and falling asunder of forms [...] neither elements nor states, nothing but forms becoming and crumbling into the fragments of a new becoming, without love or hate or any intelligible principle of change. Here was nothing but commotion and the pure forms of commotion. Here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom. [...] Matrix of surds.³⁴

Som før den jødiske skapelsesberetningens adskillelse av hav fra himmelhvelv, gjennom hvilken verden og landjorden kom frem – da kun en gud svedde over en mørk vannoverflate som var alt og intet – dreier det seg også for Becketts *the dark* og det a-relasjonelles del om nettopp det udifferensierte og følgelig også det uartikulerte. Uten forskjeller, ingen sammenhenger, eller *vice versa*. Mindre enn Intet eller Alt, Stillhet eller Lyd, *etc.*, handler det om det jeg tentativt vil formulere som en *konfus syntese*.³⁵ I øynene til den psykotiske Mr. Endon, som stirrer tilbake uten å ense ham, aner Murphy en slik strømmende drøm. Det er heller ikke usannsynlig at det er Mr. Endons diagnose Beckett også stiller seg selv avslutningsvis i «Three Dialogues»,³⁶ og som males frem – rent bortsett fra å være en direkte referanse til van Veldes malerier – gjennom de konkluderende ord: «For what is this coloured plane, that was not there before?»³⁷

³⁴ Beckett: *Murphy* [1938], John Calder, London, 1963, s. 79.

³⁵ Ordforklaring: *Konfus syntese* – ettersom det ikke opprettes noen ny tese som kan fungere som 1 under Loven, er det ikke tale om en *ren syntese*. Ettersom det ikke er mulig å adskille syntesens bestanddeler, er det heller ikke tale om en *heterogen syntese*. Snarere er det kun en antydning om at det er en pluralitet tilstede.

³⁶ Jf. Beckett: «Three Dialogues», *op.cit.*, s. 126: «I know that my inability to do so [to express, relate] places myself, and perhaps an innocent, in what I think is still called an unenviable situation, familiar to psychiatrists».

³⁷ *Loc.cit.* – Problematikken mellom Beckett og psykosen/schizofrenien er en yndet en sådan, innenfor Beckett-forskningen, hvor muligens Gilles Deleuze & Felix Guattaris *Anti-Œdipus* og *Milles plateaux* står i særstilling. For dem blir Becketts karaktergalleri, slik dette forekommer gjennom *Trilogien* (og kanskje primært karakteren Molloy) det schizofrene paradigmet *par excellence* – et paradigme som går igjen som et ledemotiv gjennom store deler av deres fellesutgivelser. Uavhengig av deres teoretiseringer kan et manglende skille mellom utside og innside, verden og selv, fysisk og psykisk virkelighet tjene som

(i.i.ii) *L'INNOMMABLE & DESINTEGRASJON*

om to teorier om selvet

Som utgangspunkt for min diskusjon av den generelle tematikken i *L'Innommable* og dens resepsjon, står et beskjedent sitat hentet fra romanens innledning: «Dire je. Sans le penser.»³⁸ Sitatet går til beinet av hva resepsjonen som oftest har festet seg ved, nemlig subjektivitetsproblematikken i sin tilknytning til språket – eller som Aaslestad formulerer det: «Hvordan trekke opp grensene for sitt eget jeg? Hvilke observasjoner står imot ettertankens rasjonelle analyser?»³⁹ For oss presterer det beskjedne Beckett-sitatet dobbelt, idet det kan sies å levere både subjektivitetsproblematikkens *arkhe* og dens *telos* – både dens utspring og mål, dens årsak og hensikt – i én og samme bevegelse, ettersom sitatet kan forstås som både «å si jeg, uten å mene det»⁴⁰ og «uten å tenke det».

Den førstnevnte varianten, som gjennom den engelske versjonens *unbelieving* kan spesifiseres noe mer i retning av «å si jeg, uten å tro (på) det», angir den talendes *status quo* i utsigelsessituasjonens *hic et nunc*, enten det skulle være innlednings- eller avslutningsvis. Fra begynnelse til slutt tillates aldri det uttalte og omtalte *jeg* å bli forvekslet med den talendes sanne eller virkelige *jeg*: Den talende kan ikke og vil ikke tro at det virkelig er det virkelige, sanne *jeg* som manifesterer seg gjennom utsigelsen av utsagnet *jeg*. Med den franske lingvistikken kan man si at skillet mellom *sujet de l'énonciation* og *sujet de l'énoncé* gjør sin tilstedeværelse følbart.

en overfladisk karakteristikk for den psykotiske tilstand som sådan – idet det som forkastes fra egoets bevissthet fremtrer i form av stemmer utenfra, fra verden, mens den faktiske ytre verden på sin side ofte kan finne det vanskelig å etablere kontakt med subjektet, som kan synes fortaapt i sin egen indre verden. (Jf. bl.a. Lacan: *Les Psychoses [1955-56]*, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre III [1956/1981]* (red. Jacques-Alain Miller): Éditions du Seuil, Paris, 1981, s. 55-8 ff.)

³⁸ Beckett: *L'Innommable* [1952], Les Éditions de Minuit, Paris, 1961, s. 7 – *Trilogy* (eng. overs. ved forfatteren), Calder Publications, London, 1994, s. 293: «I, say I. Unbelieving.». *L'Innommable* blir i det følgende betraktet som kulminasjonen av de foregående to romanene *Molloy* og *Malone meurt*. Det vil si at den betraktes som representativ i seg selv for en overordnet tematikk for *Trilogien* som en helhet. Vi reserverer derfor våre utlegninger her til denne siste av *Trilogiens* romaner.

³⁹ Aaslestad: *Op.cit.*, s. 98-9.

⁴⁰ Jf. til dømes den norske oversettelsen: Beckett: *Den Unevnelige* (no. overs. ved Jan Erik Vold), Cappelen, Oslo, 1994, s. 5.

(i.i.ii.a) ETTER EKSISTENSIALISMEN:

I forbindelse med *Trilogien* analyserer Hesla frem to hindringer som stiller seg i veien for at det uttalte *jeg* virkelig kan oppfattes som eller omfatte den talendes virkelige *jeg*. Det er to hindringer som er nøye sammenbundet med hverandre. For det første finnes der ikke et tilstrekkelig språk for å begripe *jeg*'et, som et resultat av og/eller med det resultat at det for det andre heller ikke er tilstede noen sikker viten om hva eller hvilket som er det sanne og virkelige *jeg*'et.⁴¹ Man gjenkjenner problematikken fra «Three Dialogues» og bortfallet av den ekspressive kunstens *selv*, *emne* og *materiale*. Rolf Breuer, i anledning problematiseringen av selvet som forekommer gjennom *Trilogien*, skriver:

In dem Maße wie ich (als Subjekt) nach mir selbst (als Objekt) frage bzw. suche, entziehe ich mich (als Objekt) mir selbst (als Subjekt). Die Antwort auf meine Frage ist selbst wieder eine Frage. Die Spaltung in Ich und Welt macht zwar überhaupt erst die Suche möglich, aber ihre radikale Selbstanwendung [...] hat dann zwangsläufig ihr Scheitern zur Folge; denn Suchender und Ziel sind zwar logisch getrennt, jedoch psychologisch und soziologisch derart miteinander verbunden, daß [...] jeder Schritt des einen auf den anderen hin einen Schritt des anderen vom einen weg impliziert.⁴²

Man kan kalle dette en ontologisk rift, eller et *schizma*. Problemet kan knyttes tilbake til det cartesianske *cogito* (som transcendent bevissthet) og hvordan dette siden skilte seg ut til et *cogitans* (en tenkende substans), og videre et *cogitatio* (tenkningens akt) og et *cogitatum* (et tenkt objekt). For dersom *jeg er* i og med at *jeg tenker*, så *tenker jeg* i den grad *jeg tenker* på noe – i det minste er det hva fenomenologien etter Husserl vil fortelle oss, når denne postulerer bevisstheten som intensjonalitet eller rettethet, som alltid *bevissthet om noe*.⁴³

Problemene akkumuleres idet man vil begripe seg selv som et begripende selv, idet man vil bli bevisst sin bevissthet eller bli selvbevisst – idet man vil «si jeg òg tro

⁴¹ Jf. Hesla: *Op.cit.*, s. 117.

⁴² Rolf Breuer: *Die Kunst der Paradoxie; Sinnsuche und Scheitern bei Samuel Beckett*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976, s. 91.

⁴³ Det var dessuten Husserl som foreslo, som en løsning på den subjektproblematikken den cartesianske tradisjonen støter på, at fremfor å tale om et *res cogitans* (altså *tenkende ting*, i kontrast til kroppens *res extensa* som *utstrakt ting*), burde man heller tale om en tredeling i *ego* – *cogitatio* – *cogitatum* (jeg – tanke eller tenkningens akt – tenkt objekt), jf. til dømes hans *Cartesian Meditations; an Introduction to Phenomenology* [1933/50] (eng. overs. ved Dorion Cairns), Kluwer Academic, Dordrecht, 1999, spesielt s. 18-53. Jf. også Dermot Moran: *Introduction to Phenomenology*, Routledge, Abingdon, 2000, s. 16 ff.

(på) det». Hesla konkretiserer problematikken gjennom grammatikkens subjekt/objekt-dikotomi:

Concisely put, the Unnamable is not the same person or being in the objective case as he is in the nominative. It is impossible, that is to say, at least from the grammatical point of view, that I should speak of 'I'; for I can only speak of 'me.' And whatever name we give to the place which the Unnamable occupies, it is a place where 'I' is not identical with 'me.'⁴⁴

Idet *L'Innommable* fremlegger sine historier i et forsøk på å nå frem til og meddele seg eller sitt selv, griper denne kun seg selv som *objekt*, som *cogitatum*. I beste fall gripes dermed kun halve sannheten, halve selvet. Slik anser i det minste Sartre at selvet er konstituert, ifølge Hesla, som en todelt enhet, en «duality-within-unity».⁴⁵ Eksistensialismens mennesker er både væren og intet, væren-i-seg og væren-for-seg, objekt og subjekt for bevisstheten. Selvbevisstheten – bevisstheten om seg selv som bevissthet – forstås her som «un acte irréflecti de réflexion [...] qui se dirige sur une conscience réfléchie.»⁴⁶ Det vil si at man kan være bevisst seg selv som en *bevissthet om* at man er *bevissthet om* – men bevisstheten i seg selv, som aksjon, kan ikke settes på begrep. Derfor er det ikke hos Sartre, slik det er det hos Husserl, et transcendentalt *ego* (forstått som tenkende substans) som forsikrer det intensjonale menneskets integritet – men det intenderte objektet av mennesket som integrert selv som gir mennesket dets enhetlige selvfølelse. Med andre ord er der ikke noe funderende *jeg* i streng forstand, fremfor et fundert *meg*: «Le Je c'est l'Ego comme unité des actions. Le Moi c'est l'Ego comme unité des États et des qualités.»⁴⁷ Den første delen av selvet, *jeg*'et – som ofte regnes som det sanne selvet – kan ikke og vil ikke la seg gripe gjennom en beskrivelse, ettersom det er denne delens vesen å være *i aksjon*. Følgelig kan den kun presentere seg *som* og *gjennom* handling.

Hugh Kenner, en sentral skikkelse for den eksistensialistiske tradisjonen innenfor Beckett-forskningen, anser den utstrakte forekomsten av metalitterære kommentarer i Becketts tekster som ingenting annet enn et uttrykk for en slik *bevissthet om bevissthet om* som vi finner hos blant andre Husserl og Sartre.⁴⁸ Heslas tese blir

⁴⁴ Hesla: *Op.cit.*, s.117-8.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 188.

⁴⁶ Jean-Paul Sartre: *La Transcendance de l'Ego; esquisse d'une description phénoménologique* [1936], Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1965, s. 36.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 44.

⁴⁸ Jf. Hugh Kenner: *Samuel Beckett; a Critical Study*, Grove Press, New York, 1961, s. 35.

videre, på hans side, at *L'Innommable* når frem til en slags «eksistensiell» innsikt og av den grunn oppgir ethvert forsøk på å beskrive selvet gjennom historier – enten disse utrettes som fremstillinger av et *meg* eller av andre – da det omtrent to tredjedeler inn i romanteksten finner sted et tydelig skifte i utsigelsesmodus. Breuer, nå med sitt utgangspunkt i Wolfgang Iser, observerer også det han opplever som det fullstendige opphøret av *fabel* til fordel for et totalfokus på «die Konstituierung des Texts»,⁴⁹ eller det man også kan kalle *diskursen*. Altså skifter fokus fra den fortalte hendelsen til fortellingen som hendelse – hva man (i en forlengelse av Michel Foucault) kunne kalt et skifte fra «la narration de l'aventure» til «l'aventure de la narration».⁵⁰ Man kan forstå det som finner sted som en ortodoks utgave av det litterære imperativet «show, don't tell», idet Beckett mot slutten av *Trilogien* ikke lenger forsøker å *fortelle om*, men *dramatiserer*, eller, med Heslas ord

presents the Self, that indenominatable I, in its being as speaking: speaking and complaining and remembering and thinking and confessing. [...] And then, after nearly six hundred pages, perhaps the Self, exhibited phenomenally in its confessional Being, does just begin to emerge.⁵¹

Konsekvensene av dette er at den talende i større og større grad «går opp i» sin egen utsigelse og nærmer seg det «å si jeg, uten å tenke det». Fra det presise og markerte formspråket som innleder romanen, hvor både punktum og avsnitt forekommer mer eller mindre som normalt, og frem til den siste åtte sider lange setningens tilsynelatende ukontrollerte ordflom, kan påstanden om at tanken har forlatt talen gis godt hold. De stadige repetisjonene som kulminerer mot *Trilogiens* slutt kan underbygge dette – som om teksten eller utsigelsen selv ikke er seg bevisst hva som allerede har blitt sagt og derfor gjentar seg selv ustanselig. Men dermed har vi også kommet frem til det som blir *Impasset* og problemet for den talende – om ikke for beckettologene – nemlig at dersom kommunikasjonslinjene mellom subjekt og objekt, *cogitatio* og *cogitatum* kuttes og den talende kun skal være *idet* det tales eller *i* talen selv, dersom den talende skal være den uobjektiverte og *innommable* aksjonen, så finnes det ingen muligheter for i det hele tatt å vite at man taler, langt mindre om det uttalte virkelig er og kan være det sanne *jeg*. Dermed kan den talende heller ikke vite om talen

⁴⁹ Breuer: *Op.cit.*, s. 107.

⁵⁰ Foucault opererte med et skille mellom «the adventure of writing as opposed to the writing of adventures», ifølge Eric Migernier: «Beckett's Ultimate Power; the Disaster in *Texts for Nothing*»: *The Image of Power in Literature, Media & Society* (red. Will Wright & Steven Kaplan), Colorado State University, Pueblo, 2006, s. 84.

⁵¹ Hesla: *Op.cit.*, s. 128 – min kursivering.

kan avsluttes eller ikke, ettersom det er den talendes formål «å si jeg òg tro det». For å knytte trådene mer eksplisitt tilbake til poetikken, slik den ble utført fra «Three Dialogues», kan man ikke si at desintegrasjonen komplettteres i og med de manglende eller fraværende relasjonen mellom verden og selvet, idet det rene selvet, isolert fra seg selv, trer frem i talen – eller at relasjonen mellom selv og verden er kuttet og at her er det bare selvet i og for seg selv, og da forsvinner vel også selvet – i mangel på den differensierende motpart?

(i.i.ii.b) ETTER PSYKOANALYSEN:

Problematikken knyttet til «å si jeg» på en troverdig og tilfredsstillende måte kan også fremlegges på eller i forbindelse med en annen skueplass [*ein anderer Schauplatz*] – slik bl.a. David Watson gjør det – ved å legge seg tett opp til psykoanalysens begrepsapparat, for på den måten å opplyse aspekter ved Becketts tekster som til dømes den eksistensialistiske tradisjonen kan ha behandlet på en mindre givende, mindre utfyllende måte. Man kan si at psykoanalysen leverer betingelsene for et videre, dypere eller i det minste et *annet* betydningsplan, i tillegg til problematikken mellom *cogitans*, *cogitatio* og *cogitatum* – mellom det talende *jeg* og det talte *meg* – som nå er blitt presentert i forbindelse med fenomenologien og den eksistensialistiske ontologien til Sartre. Problemet knyttet til objektiveringen av selvet i forhold til *ego* forsvinner ikke under Lacans seminarrekker, men blir snarere en av de mer debatterte problemstillingene gjennom store deler av sistnevntes *opus*.⁵² Men hvor eksistensialismen – som fenomenologien og en cartesianisme generelt – anser subjektet, det tenkende og talende *jeg*, som en eksplisitt *bevisst* aktør (subjektet er det som er bevisst at det er *bevissthet om bevissthet om*, selve selvbevisstheten), blir subjektet i den lacanianske psykoanalysen å forstå som *ubevisst* og dermed også *desentrert* i forhold til det talende og tenkende *jeg*'et.⁵³ Watson skriver da:

⁵² Lacans gjennomløpende polemikk mot den såkalte *ego-analysen*, en skole som ble hans fremste fiendebilde innenfor det psykoanalytiske samfunnet, dominerer nemlig store deler av hans tekster. - Lacan opererer ikke med et begrep om *selvet* som sådan, men for så vidt med tre ulike subjektbegreper som alle anses å være tilstedeværende i mennesket på en og samme tid: det imaginære *ego*, det symbolske *subjektet* og det reelles *sujet de la jouissance* – mennesket som underkastet begjæret. Når jeg benytter termen *selvet* er det i et forsøk på et mer nøytralt begrep som kunne gjelde for noe *à la* hele mennesket – bevisst som ubevisst, som subjekt så vel som objekt for tanken, i alle tre ordener.

⁵³ Jf. bl.a. Jacques Lacan: *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse [1954-55]*; *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre II [1955/1978]* (red. Jacques-Alain Miller): Éditions du Seuil,

The subject, then, for Beckett as for Lacan, is consistently represented as non-concentric with the discourse it utters. The place of thinking, of speaking, which the Cartesian tradition defines as occupied by an originary subject, is a place of alienation, where the subject is invaded by an other[.]⁵⁴

Fremfor «å si jeg, uten å tro (på) det» fordi det man omtaler automatisk blir objekt i og for talen, dreier det seg for psykoanalysens del om at man, *i tillegg*, ikke vil tro det faktisk er *jeg*'et som taler, men også noe annet: «Ça parle.»⁵⁵ Med andre ord kan man si at *det ubevisste*, i tilknytning til driftenes *Eros* og *Thanatos*, kommer til uttrykk (eller etterlater sine inntrykk) i talen – enten sistnevnte vil forstås som vokal eller korporal, språk *propre* eller symptom. Dermed må det ubevisste så å si konkurrere med den bevisste del av *ego* om hvilke blant disse to som skulle besitte posisjonen til det troverdige *jeg*'et.

Det sentrale momentet for Watson, i hans analyser av Beckett, blir de tre lacanianske ordenene *det imaginære*, *det symbolske* og *det reelle*.⁵⁶ Med visse forbehold kan den allerede diskuterte problematikken innføres under den førstnevntes overskrift – *det imaginære* – ettersom det for eksistensialismen så vel som for psykoanalysens vedkommende dreier seg om hvilket bilde eller hvilket objekt subjektet oppfatter som seg eller sitt selv, i hvilket eller hva slags bilde eller objekt subjektet *ser seg selv*. Innenfor en lacaniansk terminologi vil man tale om *en imaginær misoppfatning* [*méconnaissance*].⁵⁷ Ut fra sitt paradigme i det såkalte *speilstadiet* – hvor barnet først

Paris, 1978, s. 17: «Nous nous en tiendrons pour l'instant à cette métaphore topique – le sujet est décentré par rapport à l'individu. C'est ce que veut dire *Je est un autre*.» Hvorvidt Lacan med individet ser for seg en bevissthetens innerste, udelelige instans eller om han heller benytter termen som en betegnelse for pasienten som privatperson (dennes interesser etc.) kan diskuteres. Uansett blir det lacanianske subjektet desentrert i forhold til bevissthetens selv.

⁵⁴ David Watson: *Paradox and Desire in Samuel Beckett's Fiction*, MacMillan, Basingstoke, 1991, s. 41.

⁵⁵ *Ça* er den franske oversettelsen av Freuds *Es*. På engelsk kjenner vi termen som *Id*, mens norske oversettelser som oftest har benyttet et *Det*'et. For sitatet her gjengitt, jf. bl.a. Lacan: «Des Noms-du-père» [1964]: *Des Noms-du-père* (red. Jacques-Alain Miller), Éditions du Seuil, Paris, 2005, s. 84.

⁵⁶ Korte introduksjoner til disse tre begrepene finnes i bl.a. Sean Homer: *Jacques Lacan*, Routledge, New York, 2005, *passim*; Watson: *Op.cit.*, spesielt s. 31-54; samt Lacan: «Le Symbolique, l'imaginaire et le réel» [1953]: *Des Noms-du-père* (red. Jacques-Alain Miller), Éditions du Seuil, Paris, 2005, s. 9-63. Problemet er at Lacan bearbeidet sine begreper kontinuerlig, fra de samlet ble lansert tidlig på 50-tallet og frem til hans tilbaketreking fra det offentlige, akademiske liv i 1980. Om de to førstnevnte, det imaginære og det symbolske, har forblitt nokså seg selv lik gjennom de 30 årene Lacan holdt sine ukentlige og senere fjortendedags seminarer, har det reelle blitt desto mer utpenslet og presisert – om ikke direkte omformulert – gjennom tidene. Dette kan gjøre det vanskelig å lese Lacan, men også vanskelig å bruke Lacan.

⁵⁷ Lacan henspiller på homofonien som er tilstedeværende mellom *méconnaître* [misoppfatning] og *me connaître* [å oppfatte meg], jf. bl.a. hans *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, s. 808. – Se også Homer: *Op.cit.*, s. 20, for mer angående forbindelseslinjene mellom Sartre, eksistensialismen og fenomenologien på den ene siden og Lacans begrep om det imaginære på den andre.

blir oppmerksom på seg selv som en enhetlig kropp adskilt fra mor, hvor rommet først blir et tema – radikaliserer Lacans begrep om det imaginære bokstaveligheten i Freuds teoretiske gjenbruk av myten om Narcissus. For slik Narcissus først forelsker seg i sitt eget speilbilde, for deretter å gå til grunne idet han glir fullstendig i ett med det (han drukner), slik understreker Lacan for det første at det ikke er ens selv som sådan fremfor ens bilde som fascinerer og fengslser, og for det andre at en selv deretter faller inn i og blir ett med, identifiserer seg med dette bildet. Dermed identifiserer mennesket seg selv som noe annet enn hva det egentlig skulle være, som alltid allerede fremmedgjort. Ved at mennesket tar opp posisjonen *i* sitt bilde, kan man si at «[le] virage du *je* spéculaire en *je* social»⁵⁸ finner sted: Idet mennesket har identifisert seg med sitt bilde, vender det seg mot en ytre verden og sine medmennesker der, for å få sitt *ego* – sitt selvbilde – verifisert og akseptert.

Bevegelsen mot det sosiale *jeg*'et og den *intersubjektiviteten* det impliserer, er samtidig en bevegelse inn under den symbolske orden – en bevegelse som tar til idet man stiller spørsmålet om *hvem man er* i de andres øyne («Que suis-je là?»⁵⁹), og som fullbyrdes idet *ødipuskomplekset* oppheves og subjektet finner sin posisjon innenfor de ulike sosiale, språklige rammeverk som er gjeldende. Den symbolske orden er først og fremst Lovens orden; på samme måte som grammatikkens syntaktiske regler ekskluderer visse kombinasjoner og sammensetninger innad i talen, slik forbyr også den sosiale eller paternale Loven visse sammensetninger og kombinasjoner mellom individene innad i gruppen som faller inn under Lovens arm – først og fremst manifestert gjennom forbudet mot incest og de elementære slektskapsstrukturene [Claude Lévi-Strauss]. Med andre ord er ikke enhver form for begjær gangbar mynt, og subjektet må fortrenge sitt ulovlige begjær (til dømes etter mor). Dette er *le non-du-père* – forbudet. Men det finnes også en annen side ved Loven, nemlig *le nom-du-père*, hvor subjektet mer bokstavelig talt får sitt pass påskrevet: Subjektet får et navn og en posisjon – kort sagt en (kjønnet) identitet – innad i de sosiale strukturene. Disse to sider av Loven, *le non/nom-du-père*, kan ikke uttales og heller ikke tenkes adskilt.⁶⁰ I den grad *le nom* tilskriver oss en identitet og et kjønn innenfor de paradigmatisk eller synkrone strukturene i språket – i den grad er det også mulig for oss å opptre som

⁵⁸ Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 98.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 549.

⁶⁰ Begrepet utskrives alltid som *le nom-du-père*, men grunnet homofonien mellom *non* og *nom* (der begge uttales «*nõ*») kan man ikke si det ene uten samtidig å si det andre.

subjekter innenfor den diakrone eller syntagmatiske utfoldelsen, hvor altså visse kombinasjoner forbys gjennom *le non*. *Et vice versa*: Foran forbudets *non* blir vår funksjon og posisjon, vårt *nom*, tydelig – eller i det minste tydeligere.⁶¹ Et subjekt i *maskulinum* kan ikke (ifølge loven om samsvarsbøyning) kobles til et adjektiv deklinert i *femininum* – og subjektet (ifølge den sosiale Loven) kan heller ikke være (det vil si, innta posisjoner som rettmessig tilhører) dets egen mor eller far.

I og med subjektets inngang under Loven og dets inntreden i den symbolske orden, blir også det lacanianske ubevisste innstiftet som «le discours de l'Autre».⁶² *Den Andre* (med stor A) betegner noe *radikalt annet* (derav den store A'en), noe som er *forbi* subjektet, forbi alt hva subjektet kan assimilere eller identifisere. Med utgangspunkt i Freuds *Jenseits des Lustprinzips* forstår Lacan det symbolske, i sammenheng med dødsdriften, som en kjede av repetisjoner hvor subjektet inngår som kun ett blant flere ledd, som «[le] circuit dans lequel je suis intégré.»⁶³ De sosiale eller språklige strukturene der subjektet inngår med sitt tilskrevne *nom*, presenterer en forståelse av hva den Andre innebærer: Språket er noe vi fødes inn i, lever under og dør fra. Språket er ikke en del av oss, så mye som vi er en del av det. Slik kan en mulig tolkning av *L'Innommables* uvilje mot å tro sine egne utsagn komme til orde: Det er ikke *jeg*, men *det* – språket – som taler [*ça parle*].

⁶¹ Jf. til dømes Watson: *Op.cit.*, s. 37: «On entering the symbolic order we finally achieve the possibility of social identity by being able to signify ourselves within a system of signifiers. As a compensation for repression we can have a name – the *non du père* is also the *nom du père*.» For mer angående konsepsjonen av *le nom-du-père* og den såkalte paternale metaforen hvor subjektet identifiseres, se primært Lacan: «D'Une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose»: *Écrits, op.cit.*, s. 531-584.

⁶² Se Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 549 – Angående de ulike engelske oversettelser som er utført: Bruce Fink, som oversetter *Écrits* i sin helhet (*Écrits* (eng. overs. ved Bruce Fink), W. W. Norton & Company, New York, 2006), har valgt å utelate den ambivalensen som er i det franske uttrykket *discours de l'Autre* ved å oversette dette til *the Other's discourse* – og ikke, slik standard praksis i engelsk har vært frem til nå (Finks oversettelse kom i 2006), som *the discourse of the Other* (slik dømet er i *Écrits; a Selection* (eng. overs. ved Alan Sheridan), Routledge, New York, 2002; samt de oversatte seminarene). Lacan opererer med det ambivalente uttrykket og henspiller på begge betydninger (diskursen som tilhører den Andre/diskursen om den Andre) – om de begge ikke alltid er like representative i enhver kontekst. Det kan uansett diskuteres hvorvidt Finks oversettelse er god på dette punktet (om den er mer korrekt, at det er i hans oversettelse man burde forstå det gjeldende uttrykket har mindre å si og burde uansett forbli et tolknings spørsmål – et spørsmål som Fink ekskluderer for hele det engelsktalende publikum – riktignok med en forklaring og en utdyping av problematikken i sine egne «oversetterens noter» bakerst i boken) (Etterfølgende henvisninger til *Écrits* viser til den franske utgaven, om ikke annet er oppgitt).

⁶³ Lacan: *Le Moi dans la théorie de Freud...*, *op.cit.*, s. 112. – Hva angår dødsdriften og det symbolske kan vi dessuten legge til følgende, at det ikke er mulig å forestille seg sin egen død. Annerledes sagt: Døden går forbi den imaginære dimensjonen, som er fundert på tilstedeværelse og enhet. Døden, som en absolutt negasjon, krever symbolets inntreden, ettersom kun symbolet kan representere noe i sitt fravær – om ikke akkurat fraværet i seg selv. For å begripe døden kreves der en representant – en signifikant – som viser til det fraværende subjektet, som i et *se her, denne er her ikke lenger...*

En slik tolkning er imidlertid ikke det eneste mulige utfall den lacanianske psykoanalysen har å tilby, ettersom jeg foreløpig kun har presentert forholdene knyttet til *nom* og språket som sådan – mens den andre siden av saken, *non* og det eksplisitte begjæret, fremdeles er uangrepet. Loven baserer seg på en fortrenkning av det man må kunne kalle en essensiell del i mennesket – en del som i så måte blir fortrenkt fra både den imaginære og den symbolske identiteten til det bevisste mennesket. Men det som blir fortrenkt kommer tilbake.⁶⁴ *Det* taler [*ça parle*] i oss uten at vi vet det – der *det* [*ça*] blir å forstå som fortrenkt begjær, det ubevisste som *Libido* – hvor såkalte *slips of the tongue* vel er det mest prominente eksempelet. *Det* taler i oss under symptomenes form, som også er en type språk og symboler. Ved «å si jeg, uten å tenke det» vil *L'Innommable* – i den grad man slik unnslipper Loven og, *à la* divanens *frie assosiasjon*, lar det fortrenkte og ubevisste begjær få utløp og fritt spillerom i diskursen – gi uttrykk for et selv som kan synes opprinnelig i og med at det tilsynelatende er pre-symbolsk og forut for Loven. Lacan opererer med begrepsparet *parole vide* og *pleine* – der førstnevnte betegner talen der subjektet omtaler seg som objekt, som *locutum*, i kontrast til sistnevnte som «en effet, se définit par son identité à ce dont elle parle»,⁶⁵ hvor subjektet viser seg som det er, som *locutio*. Likevel er dette selvet kun tilsynelatende forut for Loven, ettersom det forbudte begjær nødvendigvis defineres gjennom forbudet selv – og det er *via* symbolet at det kommer til overflaten igjen.

Men noe unndrar seg symboliseringen som sådan, nemlig det reelle. Slavoj Žižek skriver at det reelle

is neither the cobweb of the Imaginary (illusions, misperceptions), which distorts what we perceive, nor the 'wall of language', the symbolic network through which we relate to reality, but another Real. This Real is for Lacan the Real inscribed in the very core of human sexuality: 'There is no sexual relationship.' Human sexuality is marked by an irreducible failure, sexual difference is the antagonism of the two sexual positions between which there is no common denominator, enjoyment can be gained only against a background of a fundamental loss.⁶⁶

Mer enn et fortrenkt begjær som, etter å ha blitt ekskludert fra Lovens språk, returnerer under ett nytt symbol, er det reelle å forstå som selve begjærets *raison d'être*: menneskets mangel som sådan. Det må imidlertid ikke forveksles med et objekt,

⁶⁴ Jf. bl.a. Lacan: *Les Psychoses, op.cit.*, s. 21: «Ce qui tombe sous le coup du refoulement fait retour, car le refoulement et le retour du refoulé ne sont que l'endroit et l'envers d'une même chose.»

⁶⁵ Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 381.

⁶⁶ Slavoj Žižek: *How to Read; Lacan*, Granta Books, London, 2006, s. 65.

ettersom objektet kun blir en tentativ erstatning [*objet petit a*] for å fylle det *hullet* som er der – det hullet, menneskets *manque-à-être*,⁶⁷ som vi må anse som *der Kern unseres Wesens*.⁶⁸ Forestillingen om at hullet kan fylles er dessuten en av menneskets mer sentrale misoppfatninger [*méconnaissance*] av sin situasjon. Det reelle er, som drømmens navle,⁶⁹ hva analysen ikke kan forbipassere, og samtidig hva drømmen og det menneskelige som sådan overhodet springer ut av. Det er grensen eller døden – forstått, *Jenseits des Lustprinzips*, som der menneskene returnerer til en inorganisk eller a-relasjonell tilstand – som foreskrevet gjennom «Three Dialogues»: slik det var forut for artikulasjonen av symbolet, forut for speilstadiet, før adskillelsen av verden fra selv, objekt fra subjekt – *da barn og bryst var ett*.⁷⁰

For Watson blir det reelle, når det kommer til *L'Innommable*, knyttet til stillheten: den sfære hvor – etter å ha oppgitt talen etter endelig å ha uttalt seg og sitt selv tilfredsstillende – det ikke lenger tales.⁷¹ Stillheten er det *L'Innommable* trakter etter, hvor subjekt og objekt går opp i hverandre, hvor verden forsvinner i selvet og selvet i verden. Men romanen og den talende når aldri dit hen. Gjennom prosessen hvor den talende vil «si jeg, uten å tenke det», materialiseres gjerne menneskets hule kjerne seg gjennom talen – det vil si, at den talende blir seg bevisst at det er stillheten i sitt indre som blir det gjeldende objektet for begjæret. Men dermed er også problemet gjenoppstått, for idet den talende blir bevisst sitt begjær og slik finner frem til hva som er det reelle selv – men uten dermed å *nå frem til* eller å gripe dette – så objektiviseres også dette reelle selv og slik, som et objekt for begjæret, blir det dermed kun nok en fantasi [*objet petit a*], hvis funksjon blir å dekke over hullet som er og forblir kjernen i mennesket, dets *manque-à-être*. Ved å betrakte begripelsen av det reelle selv som en mulighet til å mette menneskets begjær, bidras det kun til å opprettholde eller resirkulere den imaginære misoppfatningen mennesket har av seg og sitt selv. Den

⁶⁷ Jf. bl.a. Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 515. – Lacan insisterte på at dersom begrepet skulle oversettes til engelsk, skulle det oversettes som *want-to-be*. Men vi finner det også oversatt som *lack-in-being*.

⁶⁸ Frasen er Sigmund Freuds, jf. hans *Die Traumdeutung* [1900], Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1961, s. 490: «[...] der Kern unseres Wesens, aus unbewußten Wunschregungen bestehend». Lacan gjentar den stadig, til dømes *Écrits, op.cit.*, s. 518; 526; m.m.

⁶⁹ Jf. Freud: *Die Traumdeutung, op.cit.*, s. 101, fotnote 2: «Jeder Traum hat mindestens eine Stelle, an der er unergründlich ist, gleichsam einen Nabel, durch den er mit dem Uerkannten zusammenhängt». Se også Lacan: *Le Moi dans la théorie de Freud...*, *op.cit.*, s. 186-9.

⁷⁰ Det må tilføyes at en slik urharmonisk tilstand ikke er del av det lacanianske universet – foruten som en fantasi, som en myte. Fremfor å tenke det reelle som *forut for* det symbolske i en temporal eller logisk forstand, må vi heller tenke det reelle som *utenfor* det symbolske i en topologisk forstand, dersom vi skal gjøre Lacans teorier rettfærdighet.

⁷¹ Jf. Watson: *Op.cit.*, s. 48.

talende kan aldri fortelle eller uttale seg og sitt selv på en tilstrekkelig eller tilfredsstillende måte, fordi det sanne selv er subjektet i det reelle – det som er utenfor *språk, verden og selv* i det hele. Beckett har allerede omtalt tilstanden i sine dialoger med Duthuit.

Impasset, ifølge psykoanalytiske lesninger, kan forsøksvis formuleres i en sammenfattet form som følger: *Middelet* (å si jeg òg tro det) for å nå *målet* (stillheten, det a-relasjonelle) viser seg å måtte være *målet* som sådan (stillheten er det eneste selvet man kan tro på). Dette etterlater imidlertid den talende uten *middel*. Det dreier seg mer presist *ikke* om klisjeens «veien er målet», at prosessen i seg selv er poenget fremfor hvor det bærer – men snarere omvendt, at målet selv blir den eneste mulige rute. Ettersom den talende altså er etterlatt uten *middel* (stillheten er ikke kompatibel med noen utsigelse overhodet, man kan altså aldri si jeg òg tro det) blir *målet* (stillheten) alltid ett eller flere skritt unna.

*

Slik konkluderer *Trilogien* og *L'Innommable*, med konklusjonen om at konklusjonen uteblir. Det sanne selv glimrer med sitt fravær, det kan ikke nås. Tekstens eneste tilnærmelsesmetode blir den vedvarende *omskrivning* – i bokstavelig så vel som billedlig forstand. Enten det blir i form av den asymptotiske kurve – som alltid nærmer seg, men aldri krysser linjen – eller den akkumulative sirkelbevegelse,⁷² beveger teksten seg alltid *omkring* det sanne selv uten å penetrere videre inn til selve kjernen; slik blir også *jeg*'et – i den grad det taler eller tales – også *omgjort* til noe annet.⁷³ Etter skritt for skritt, gjennom de forutgående *Molloy* og *Malone meurt*, å ha utradert karakter, setting, plot *etc.* – kort sagt alt som assosieres med det konvensjonelle narrativ – ender *Trilogien*

⁷² Vivian Mercier var blant de første som sammenlignet *Trilogiens* bevegelse med en asymptotisk kurve, jf. bl.a. hennes: *Beckett/Beckett*, Oxford University Press, Oxford, 1979, s. 15. – Det er i og for seg det samme prinsippet som ligger til grunn for problemet tilknyttet $\sqrt{2}$, hvis utregning blir en endeløs rekke som aldri gir et endelig svar, jf. Kenner: *Op.cit.*, s. 106; samt Hesla: *Op.cit.*, s. 183. – Watson, på sin side, mener *Trilogien* til slutt ender opp i en evig sirkelbevegelse hvor repetisjonene akkumuleres inn i et stadig mer paradoksalt nettverk over den samme stien. Steven Connor, som med sin utgivelse (*Samuel Beckett; Repetition, Theory & Text*, Basil Blackwell, Oxford, 1988) satte en standard for den dekonstruktive bølgen innenfor beckettologien, leser også *Trilogien* ut fra en sirkelforståelse – for hans del knyttet opp imot Deleuzes og Derridas begreper om *difference/différance* og *repetition*.

⁷³ Jeg fokuserer ikke her på Becketts såkalte «aesthetics of failure» som utgjør en sentral del av «Three Dialogues» og som ofte har blitt det motivet som resepsjonen har festet seg mest ved, jf. til dømes Hesla: *Op.cit.*, s. 88 ff. Det er imidlertid tydelig hvordan *L'Innommable* ender som feilslått, i det minste ved første øyekast – dersom kriteriet for å lykkes er å faktisk utsi det sanne selv og slik oppgå i stillheten. Dialetikken mellom mislykkethet og vellykket mislykkethet er imidlertid intrikat og skal ikke utlegges her. Jeg returnerer imidlertid til en lignende problematikk senere, jf. «(ii.ii.ii) Utsigelsesmodi; Objektivisering & Desentrering».

opp, gjennom *L'Innommable*, så nært et opprinnelig eller innerste selv som det etter alt å dømme er mulig å ende opp. Den talende finner seg til slutt stilt ovenfor det *unevnelige*, det *utenkelige* – men, paradoksalt nok, ikke med det resultat at den talende forstummer og blir målløs. Tvert imot flommer i stedet ordstrømmen sterkere enn noen sinne. Men det fører ingen steds hen, verken videre frem eller tilbake. Beckett har skrevet seg inn i *Impasset*: Han har ført seg selv som forfatter og sitt ønske om å skrive det ubeskrivelige, det a-relasjonelle, så langt han kan komme. Han har ført teksten til deres ytterpunkt – fra fabel til diskurs, fra å fremstille til selv å bli fremstilt i fremstillingen. For å sitere romanens første så vel som siste ord: «Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? [...] je ne sais pas, je ne le saurais jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer.»⁷⁴ Herfra finner «Textes pour rien» sitt utspring.

⁷⁴ Beckett: *L'Innommable*, *op.cit.*, s. 7; 262 – *Trilogy*, s. 293; 418: «Where now? Who now? When now? [...] I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on.»

(ii)

(ii.i) SELVET & SPRÅKET

«λέγει που Ἡράκλειτόν ὅτι «πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει» καὶ ποταμοῦ ῥοῆ ἀπεικάζων τὰ ὄντα λέγει ὡς «δὶς ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἄν ἐμβαίης».»

*Platon; Cratylus, 402-a.*⁷⁵

«[C]omment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours ? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles ? Bref, il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours.»

Michel Foucault

Det er blitt en tradisjon å betrakte de første ordene i «Textes pour rien» i en mer eller mindre direkte forlengelse av de siste fra *L'Innommable*.⁷⁶ En nærmere analyse vil imidlertid kunne fremheve vel så mange divergenser som sammenfall, og slik vise at

⁷⁵ «Heraklit sier et sted at 'alt trekker seg unna og ingenting varer,' og idet han sammenligner alt værende med en rennende elv, sier han at 'du kan ikke sette foten i den samme selven to ganger'» (min oversettelse).

⁷⁶ Jf. bl.a. Žižek: «Beckett with Lacan»: http://www.lacan.com/article/?page_id=78 (22/02/10 – kl. 10:21): «The obvious link is that the first line of the first text ('suddenly, no, at last, long last, I couldn't anymore') echoes the famous last line of *The Unnamable* ('you must go on, I can't go on, I'll go on'), a true Kantian imperative, a paraphrase of Kant's *Du kannst, denn du sollst* ('You can, because you must.）」; samt Porter Abbott: *Op.cit.*, s. 88-9; og Leslie Hill: *Beckett's Fiction; in Different Words*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, s. 125. – Den engelske teksten differerer imidlertid påfallende i forhold til den franske, når det gjelder *Trilogiens* avsluttende linje. Den franske teksten har ikke negasjonen av evnen til å fortsette ('I can't go on') i de siste linjene, slik tilfellet altså er for den engelske. Negasjonen ('je ne peux pas continuer') repeteres riktignok flere ganger gjennom de foregående åtte sidene som siste setningen utgjør, men den er altså ikke inkludert i de siste linjene. Resultatet blir bl.a. at den franske teksten fokuserer mer på selve fortsettelsens nødvendighet og mindre på den paradoksale situasjonen den talende befinner seg i, enn hva tilfellet er for den engelske teksten. Bevegelsen fra *Trilogien* til «Textes pour rien» er slik mindre markert i den engelske enn i den franske utgaven. Jf. innledningsvis og avslutningsvis i forrige kapittel, «(i.i) 'Impasse'» og «(i.i.ii.b) 'Impasse'; *L'Innommable* & Desintegrasjon, Etter Psykoanalysen», for de gjeldende utdragene.

forholdet mellom de to sekvensene er mer komplekst enn hva det som ved første øyekast kunne fremstå som et rent *ekkolalia* skulle tilsi. Mest påfallende i så måte blir differansen mellom verbenes infleksjoner – når det gjelder *tempi* så vel som *modi* og aspekt: Fra en alternativ fremtidsomskriving i *L'Innommable*, hvor vi finner et *présent-bøyd* «vais» som hjelpeverb under hoved verbet «continuer» [«je vais continuer»] – til den enkle *passé simple* av det modale verbet «pus» i «Textes pour rien» [«je ne pus continuer»]. Førstnevnte kan dessuten betegne en viss *finalitet* fra den talendes side – i betydningen hensiktsretning – et moment som ikke er en mulighet for sistnevnte. Hva aspektet angår, gjelder det at førstnevnte er av *uavsluttet* varighet, mens sistnevnte betegner en *avsluttet* eller *punktuell* hendelse. Sammen bidrar disse forskjellene til å trekke de respektive utdragene i hver deres retning, der åpningssekvensen i «Textes pour rien» må karakteriseres som av betraktelig mer *objektiverende* format enn sin umiddelbare forløper, avslutningssekvensen i *L'Innommable*. Med andre ord er det altså en forskjell i *subjektivitet* fra den ene til den andre, og enda mer presist: en forskjell når det angår den talendes posisjon innad i sin egen tale, når det angår utsigelsens subjekt sin tilstedeværelse i utsagnet – *le sujet de l'énonciation dans l'énoncé*.

*

I sin introduksjonsartikkel over Mikhail Bakhtin, «Le Mot, le dialogue et le roman», foreslår Julia Kristeva – i en forlengelse av hennes radikale videreutvikling av de strukturalistiske aktant-modellene til Vladimir Propp og Algirdas J. Greimas – fire mulige variasjoner over relasjonene mellom utsigelsens og utsagnets subjekter, mellom *sujet de l'énonciation* (*Sa*) og *sujet de l'énoncé* (*Se*), tilsvarende i grove trekk relasjonen mellom fortellerstemme og karakter. I en forenklet form kan man gjengi hennes skjematiseringer som i) *objektiv* ($Sa \neq Se$; tredjepersons *il* eller egennavn); ii) *subjektiv* ($Sa = Se$; førstepersons *je*); *alter-subjektiv* ($Se = M$; andrepersons *tu*); og sist, men ikke minste en *intersubjektiv* ($Se = Sa + M$; den dialogiske roman).⁷⁷

I tråd med en slik skjematisering vil begge de utlagte tekstutdrag bli kategorisert som *subjektive*, ettersom de begge baseres på en såkalte *jeg*-fortellers stemme. Men en slik karakteristikk er utilstrekkelig til å kunne fatte sekvensenes egenart. Man må

⁷⁷ Jf. Kristeva: «Le Mot, le dialogue et le roman» [1966]: *Σημειοτική - recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969, s. 170-1. Kategoriene – objektiv, subjektiv, alter-subjektiv og intersubjektiv – er ikke hennes egne, men mine. Kristeva fremmer for øvring den samme inndelingen i hennes: *Le Texte du roman*, Mouton, den Haag, 1970, s. 96-7.

samtidig være i stand til å betegne relasjonen mellom det man kan kalle utsigelsens og utsagnets hendelser, mellom *événement de l'énonciation* (*Ea*) og *événement de l'énoncé* (*Ee*), slik Roman Jakobson åpner for i sin gjennomgang av «Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb».⁷⁸ Her vil jeg operere kun med distinksjonene *umiddelbar* (*Ea = Ee*; utsigelsen er konjunkt i tid og rom med utsagnet) og *middelbar* (*Ea ≠ Ee*; utsigelsen er separert i tid og rom fra utsagnet). Holder vi oss til de allerede kommenterte utdragene ser vi at det for eksempelet fra *L'Innommable* [«je vais continuer»] er fullstendig koinsidens: Subjektet er det samme for utsigelsen som for utsagnet (*Sa = Se*), og slik forholder det seg også for saksforholdene tilknyttet utsigelsens og utsagnets hendelser (*Ea = Ee*). Man kan med andre ord tale om en *umiddelbar subjektiv* tale – eller, med en term jeg allerede har benyttet i forbindelse med Breuer og den eksistensialistiske orienteringen, som et *diskursivt utsigelsesmodus*.⁷⁹ For sitatet fra «Textes pour rien» derimot, er forholdene annerledes: Utsigelsens hendelser er separert fra utsagnets (*Ea ≠ Ee*), først og fremst gjennom de allerede nevnte forholdene knyttet til *tempus* og *aspekt*. Dermed kan man kontrastere dette utdraget mot det foregående gjennom betegnelsen *middelbar subjektiv* tale – *fabelsk modus* – som, når alt kommer til alt, ikke er annet enn en *objektiv* relasjon (*Sa ≠ Se*), ettersom det *jeg*'et det er tale om omtales som objekt, formidlet *via* et subjekt.

Ulike *tempi* – for ikke å nevne de ulike personlige pronomenene – har altså innvirkning på i hvilken grad den talende også kan bli gjenfunnet i det talte, i hvilken grad selvet taler som subjekt eller omtales som objekt. Gjennom en enkel analyse av ett enkelt setningsledd – i dette tilfellet verbalet – er man altså i stand til å si en hel del om subjektiviteten i tekstene, om selvets relasjoner til den ytre talemåten. Forskjellene som er i gjære mellom *da* og *nå* kan videre opplyses gjennom et sitat fra Becketts egen hånd, opprinnelig skrevet i anledning hans monografi «Proust», men som tar opp en generell problematikk i tilknytning til tidens tann som sådan: «Deformation has taken place. [...] We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday. [...] The aspirations of yesterday were valid for yesterday's ego, not for today's».⁸⁰ Desintegrasjonen fra *L'Innommable* ser ut til å ha

⁷⁸ Roman Jakobson: «Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb» [1957]: *Selected Writings II; Word & Language*, Mouton, den Haag, 1971, s. 130-147. Jakobson selv opererer med notasjonene *En* (narrated Event); *Es* (speech Event); *Pn* (narrated Participant) og *Ps* (Participant of the speech Event, uavhengig av rolle som mottager eller avsender).

⁷⁹ Jf. ovenfor, «(i.i.ii.a) 'Impasse'; *L'Innommable* & Desintegrasjonen; Etter Eksistensialismen».

⁸⁰ Beckett: «Proust» [1931]: *Proust & Three Dialogues*, John Calder, London, 1987, s. 13.

forsvunnet idet «Textes pour rien» åpner opp. Annerledes sagt: Der subjekt og objekt viste seg å bli opphevet i den umiddelbare, diskursive talen som avsluttet førstnevnte tekst, hvor det ikke fantes øyne for subjekt/objekt-dikotomien – så synes selvet nå atter å befinne seg trygt tilbake i fortellingens formidlede og fabelske modus, som en annen enn seg selv, som objekt, «a retrospective hypothesis»,⁸¹ idet sistnevnte tekst tar til.

(ii.i.i) «SEIN & ZEIGEN»

om subjektets fremstilling

I tilknytning til utsigelsens hendelse som sådan – dens utspring i tid og rom – manifesterer det seg et visst språklig fenomen som utgjør fundamentet for subjektivitetens tilsynekomst i og gjennom språket. Med andre ord vil det i språket finnes visse enheter som, når disse aktiveres i og gjennom utsigelsen, igangsetter bestemte *subjektiverende mekanismer* – mekanismer som så bringer vitne om et subjekt i utsagnet, som bringer vitne om tilstedeværelsen av den talende i det som blir uttalt. Med Jakobson kan man, i forlengelsen av den danske lingvisten Otto Jespersen, betegne disse enhetene som «*shifters*».⁸² Fellesnevneren for disse kan formaliseres som «code referring to message (C/M).»⁸³ Det særegne ved dette fenomenet er hvordan de gjeldende enhetene i større grad innstiller seg mot språket som et kommunikasjonsmiddel og defineres ut fra språk-*akten* [*parole*] som en mellommenneskelig hendelse [*discours*] – enn i forhold til språk-*systemet* som en mer umenneskelig størrelse [*langue*]. Fenomenet er også mulig å studere under overskriften *deixis*, der Karl Bühler ofte anses som en pionér, da han med sin *Sprachtheorie*, i 1934,⁸⁴ la grunnlaget for en moderne tilnærming til problematikken. Dessuten må det

⁸¹ *Ibid.*, s. 15.

⁸² Jakobson: «Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb», *op.cit.*, s. 131.

⁸³ *Ibid.*, s. 130.

⁸⁴ Karl Bühler: *Sprachtheorie; der Darstellungsfunktion der Sprache*, Verlag von Gustav Fischer, Jena, 1934. Jf. forøvrig bl.a. Simone Schiedermaier: '*Lyrisches Ich*' und sprachliches '*Ich*'; *literarische Funktionen der Deixis* [2003], Iudicium Verlag, München, 2004, s. 65, hvor hun påstår at ethvert nyere arbeid omkring deixis-problematikker baserer seg på Bühlers avhandling og hans i) *tofeltslære* om språket; ii) konsept om *origo*; iii) de *personale, lokale* og *temporale* dimensjoner; samt iv) de tre *modi* av

nevnes den oppmerksomhet som fransk språkforskning viet utsigelsens [*l'énonciation*] lingvistikk, der Émile Benveniste stod sentralt.⁸⁵

Jakobson vil imidlertid korrigere dem som, ut fra Bühlers deixiomatikk, betrakter disse *shifters* som ingenting annet enn rene *signaler* [*indices*]. Ved å kategorisere fenomenet, i forlengelsen av Charles S. Peirces semiotiske terminologi, som *indeksikalske symboler*, poengterer samtidig Jakobson hvordan disse spesifikke språklige enhetene får sine betydninger og referanser presisert ut fra to forhold: i) deres posisjon innad i språkssystemet; og ii) gjennom en såkalt *eksistensiell* relasjon til det refererte objektet.⁸⁶ Interessant i så måte, for denne studiens vedkommende, blir observasjonen av hvordan de tre fundamentale begrepene som allerede er blitt berørt gjennom utlegningen av Becketts poetikk – om enn der i negativ form – her samles under en og samme overordnede kategori. Jeg tenker selvsagt på de tre begrepene *selv*, *verden* og *språket*. Under overskrifter som «utsigelsens lingvistikk», «*shifters*» eller «deixiomatikk» støter vi på det felt hvor, for å sitere Keith Green, «subjectivity and contextual factors are foregrounded grammatically».⁸⁷ Enhver analytisk tilnærming til og problematisering av subjektets posisjon og situasjon i og for en tekst – eller enhver utsagnsform overhodet – må ta sitt utgangspunkt fra de subjektiverende mekanismer som disse enhetene iverksetter gjennom utsigelsen. Det vil si, de må ta sitt utgangspunkt i fenomenet *C/M*.

(ii.i.i.a) HEGEL & DEN RENE VÆREN

Menneskets orientering i verden, menneskets strukturering av verden *i* og *gjennom* språket – kort sagt, det menneskelige *kosmos* – utfoldes gjennom tre dimensjoner som samtidig knytter utsigelsen til utsagnet og den talende til det talte, nemlig i) den temporale; ii) den spatiale og iii) den personale (eller subjektive) dimensjonen. Når Hegel lar sin *Åndens Fenomenologi* åpne med *Åndens* laveste eller tidligste

peken. Påstanden blir, som vi straks skal se, en smule overdrevet – ettersom både Peirce og Benveniste etablerer en terminologi innenfor feltet.

⁸⁵ Jf. bl.a. *Langages*, vol. 5, nr. 17, 1970 (red. Tzvetan Todorov), Larousse, Paris, 1970, som i sin helhet er viet utsigelsens lingvistikk – samt Benvenistes «L'Homme dans la langue»: *Problèmes de linguistique générale 1* [1966], Gallimard, Paris, 1976; og «L'Homme dans la langue»: *Problèmes de linguistique générale 2* [1974], Gallimard, Paris, 1980.

⁸⁶ Jakobson: «Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb», *op.cit.*, s. 132.

⁸⁷ Keith Green: «Deixis: a Revaluation of Concepts and Categories»: *New Essays in Deixis; Discourse, Narrative, Literature* (red. Keith Green), Costerus New Series 103, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995, s. 11.

fremtredelsesform – på nederste trinn av bevissthetens tredelte stige, som er den *rene* *væren* og den *sansmessige visshet* det der dreier seg om – så skjer også dette gjennom en utlegning som legger disse tre dimensjonene til grunn. Den sansmessige visshetens dialektikk finner at alle dens momenter grunnes i de tre ordene *jeg*, *her* og *nå*, og under den umiddelbare anskuelsens tegn: *Jeg* kan ha sansmessig visshet kun om *dette* som er *her* og *nå*, og *dette* er kun *her* og *nå* idet *dette* er for et *jeg*.⁸⁸ De tre ordene – *jeg*, *her* og *nå* – ligger til grunn for bevissthetens første skikkelse og må dermed regnes som fundamentale for Ånden i og for seg, samt hele dens fenomenologiske utredning. De utgjør videre de sentrale, sentrerende koordinatene – *origo* – for det Bühler har betegnet som «[d]as Zeigfeld der Sprache».⁸⁹ *Jeg* markerer talens utspring i taleren, *her* markerer talens lokasjon i rommet, mens *nå* markerer talens befinnende i tiden. Sammen avmerker de utsigelsen som sådan. Bühler kaller dem henholdsvis *individual-*, *steds-* og *tidsmarkør*.⁹⁰ Enhver såkalt *eksistensiell* relasjon – enten den vil forbinde selv og verden, utsigelse og utsagn eller disse samtlige – må finne sin eksistens i relasjon til det *her* og *nå* hvor *jeg* er og taler – kort sagt, i relasjon til utsigelsens hendelse (*Ea*).

En dimensjon kan imidlertid aldri basere seg på kun en posisjon, kun ett punkt. I tillegg til origo-koordinatene *jeg*, *her* og *nå* må også de motstående ytterpunktene *du*, *der* og *da* – samt alt som måtte komme imellom – medregnes når *das Zeigfeld* skal oppmåles. «L'essentiel est donc la relation entre l'indicateur [symbolique] (de personne, de temps, de lieu, d'objet montré etc.) er la *présente* instance de discours»,⁹¹ skriver

⁸⁸ Jf. G. W.F. Hegel: *Åndens fenomenologi* [1807] (no. overs. ved Jon Elster *et al.*), Pax Forlag, Oslo, 1999, s. 78: «Dens [den sansmessige visshetens helhet som den rene umiddelbarhet] sannhet holder seg oppe som et forhold som forblir seg selv likt, et forhold som ved jeg'et og gjenstanden ikke innfører noen adskilthet mellom det vesentlige og det uvesentlige, et forhold der det derfor overhodet ikke kan trenge inn noen adskilthet. Jeg, denne, fastholder altså Her som et tre, og snur meg ikke slik at Her blir til et ikke-tre; heller ikke tar jeg notis av at et annet jeg sier Her som ikke-tre eller at Jeg selv en annen gang tar Her som ikke-tre og Nå som ikke-dag. Jeg er ren anskuende virksomhet, for meg forblir *Jeg* ved at dag er *Nå*, eller også ved at *Her* er et tre; og jeg sammenligner heller ikke *Her* og *Nå* selv med hverandre, men holder fast ved ett umiddelbart forhold: *Nå er dag*.» - *Phänomenologie des Geistes*, Werke 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979, s. 87-8: «Ihre Wahrheit erhält sich als sich selbst gleichbleibende Beziehung, die zwischen dem Ich und dem Gegenstande keinen Unterschied der Wesentlichkeit und Unwesentlichkeit macht und in die daher auch überhaupt kein Unterschied eindringen kann. Ich, dieser, behaupte also das Hier als Baum und wende mich nicht um, so daß mir das Hier zu einem Nichtbaum würde; ich nehme auch keine Notiz davon, daß ein anderer Ich das Hier als Nichtbaum sieht oder daß Ich selbst ein anderes Mal das Hier als Nichtbaum, das Jetzt als Nichttag nehme, sondern Ich bin reines Anschauen; Ich für mich bleibe dabei: das Jetzt ist Tag, oder auch dabei: das Hier ist Baum, vergleiche auch nicht das Hier und Jetzt selbst miteinander, sondern Ich halte an *einer* unmittelbaren Beziehung fest: das Jetzt ist Tag.»

⁸⁹ Bühler: *Op.cit.*, s. 79.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 107. Førstnevnte, individualmarkøren, blir for øvrig også betegnet som *sendermarkør* eller *øg senderkarakteristikum*, jf. s. 102.

⁹¹ Benveniste: *Problèmes de linguistique générale 1*, *op.cit.*, s. 253.

Benveniste, og dette vil gjelde enten relasjonen mellom talen og det omtalte er preget av proksimitet eller avstand. Som jeg viste innledningsvis i dette kapittelet, så orienterte både fortids- [«*pus continuer*»] og nåtidsformen [«*vais continuer*»] av verbet seg i forhold til utsigelsen som sådan. Annerledes sagt: *Der* blir alltid å forstå i en avstand i rom fra den talendes *her* og *nå*, og likedan *da* alltid i en avstand i tid.⁹²

Dersom de *indeksikalske symbolene* har en bestemt betydning og angir definerte destinasjoner innenfor de umiddelbare spatio-temporale omgivelsene, vil ikke det tilsi at de samtidig betegner spesifiserte begreper som sådan. De betegner derimot bestemte *posisjoner* – spesifikke lokasjoner innenfor et system, innenfor et strukturert felt. Med andre ord kan de ikke definere kvaliteter ved det som det henvises til, men kun den umiddelbare *funksjonaliteten* ved dem. Hegel leverer en presis karakteristik av denne særegenheten, i forbindelse med sin utlegning av den sansemessige vissheten:

Jeg er bare noe allment, på samme måte som *Nå, Her eller Dette* overhodet; jeg mener nok et enkelt [einzeln] jeg, men like lite som jeg kan si hva jeg mener med *Nå, Her, osv.*, kan jeg si hva jeg mener med *Jeg*. Idet jeg sier *dette Her, Nå* eller *en enkelt*, sier jeg *alle Dette, alle Her, alle enkelte*; idet jeg sier *Jeg, denne enkelte jeg*, sier jeg på samme måte overhodet *alle jeg*. Enhver er det som jeg sier: *Jeg, denne enkelte, Jeg*.⁹³

Den umiddelbare vissheten sansene kan gi om *dette* som er *her* og *nå*, gir ingen indikatorer for *hva* dette er – kun vissheten *at det er*. Likedan forholder det seg med utsagnet «*dette som er her og nå*». Heller ikke her gis det noen indikatorer utover det å

⁹² Jf. bl.a. John Lyons: *Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, s. 647 – samt Charles L. Fillmore: «Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis»: *Speech, Place & Action; Studies in Deixis and Related Topics* (red. Robert J. Jarvella & Wolfgang Klein), John Wiley & Sons, Chichester, 1982, s. 31-57. Lyons forholder seg primært til det engelske språkets strukturer, der proksimitet og a-proksimitet danner dimensjonens hovedpunkter, mens Fillmore opererer ut fra en flerspråklig tilnærming til problematikken, der bl.a. en proksimal/medial/distal-distinksjon er i virke. Når det angår relasjonen mellom den talende og den tiltalte, mellom *jeg* og *du*, er forholdene litt mer innfløkte og kan ikke forenkles til en enkel avstandsbasert metrikk. Man kan også argumentere for at det ikke er *du* som står i motsetning til *jeg*, men *det*. Jeg vil kommentere nærmere *jeg/du*-relasjonen nedenfor, jf. «(ii.i.i.b) Selvet & Språket; 'Sein & Zeigen', To Subjekter».

⁹³ Hegel: *Op.cit.*, s. 77-8 – *Phänomologie*, s. 87: «Ich ist nur allgemeines, wie *Jetzt, Hier oder Dieses* überhaupt; ich meine wohl einen *einzelnen Ich*, aber sowenig ich das, was ich bei *Jetzt, Hier* meine, sagen kann, sowenig bei *Ich*. Indem ich sage: *dieses Hier, Jetzt* oder ein *Einzelnes*, sage ich: *alle Diese, alle Hier, Jetzt. Einzelne*, ebenso, indem ich sage: *Ich, dieser einzelne Ich*, sage ich überhaupt: *alle Ich*, jeder ist das, was ich sage: *Ich, dieser einzelne Ich*.» - Sammelign med utlegningen av pekeordenes karakteristika hos Bühler: *Op.cit.*, s. 103: «*[I]ch* kann jeder sagen und jeder, der es sagt, weist auf einen anderen Gegenstand hin als jeder andere; man braucht so viele Eigennahmen als es Sprecher gibt, um in der Weise, wie das Nennwörter vollbringen, die intersubjektive Vieldeutigkeit des einen Wortes *ich* in die vom Logikern geforderte Eindeutigkeit sprachlicher Symbole überzuführen. Und genau so ist es im Prinzip mit jedem anderen Zeigwort auch. [...] Streng genommen wird mit *hier* die momentane Position des Sprecher angezeigt und diese Position kann mit jedem Sprecher und mit jedem Sprechakt wechseln».

påpeke eller presisere et objekts tilstedeværelse innenfor en spatio-temporal utstrekning, innenfor et *Zeigfeld*. På samme vis som den sansemessige visshet er bevisstheten om den *rene væren* og slik ikke gir annet enn ren *allmenn* kunnskap om det enkelte – nemlig *at det er* – så kan heller ikke de indeksikalske symbolene betegne eller angi vesensbestemmelser [*Wasbestimmtheit*]⁹⁴ ved tingene.

Dersom vi sammenligner utsagnene «*dette som er her og nå*» og «*eviggrønne trær som er innendørs i desember*», der hvert ledd av sistnevnte eksempel er, i Peirces terminologi, *rene symboler*, med unntak av verbalet – så trer forskjellene tydeligere frem. Man forstår med sistnevnte, forutsatt at man er bekjent de gjeldende konvensjoner (norsk språk og vestlig kultur), hva det er snakk om – uavhengig av ens egen tilstedeværelse innendørs, vinterstid, nær de trær det gjelder. Det dreier seg ganske enkelt, for Hegels det allmenne så vel som for våre indeksikalske symboler, om *væren* fremfor *vesen* – og, for oss om ikke for Hegel, om *funksjoner* fremfor *konsepter*.

Poenget blir at de definerte destinasjonene som *jeg, her og nå* betegner, vil besittes av ulike *værender* så snart det gjeldende *Zeigfeld* trer i bevegelse, så snart det omrokeres ved de sentrale *origo*-koordinater – noe som i og for seg finner sted kontinuerlig. Hegel skriver, angående *nå*'et, at det har «allerede opphørt å være idet man viser oss det; det *Nå* som *er*, er et annet enn det man viste oss, og vi ser at *Nå* nettopp er dette: å ikke være lenger nettopp idet det er.»⁹⁵ Øyeblikkets *nå* blir det selvutslettende *par excellence*, primeksempellet for negasjonen og det som alltid vil unndra seg. Likevel er *nå* alltid *her* hvor *jeg* er – det vil si, *der hvor det tales*. «Le temps linguistique est *sui-référentiel*»,⁹⁶ skriver Benveniste. Annerledes sagt er det alltid tilstedeværelsens presens, tilstedeværelsen i presens – *le présent de la présence et la présence au présent* – som danner ankringspunktet for den språklige (hvilket tilsvarende menneskelige) strukturering av tiden, hvorfra enhver fremtids- eller fortidsform defineres ut fra «ce qui va devenir présent et ce qui vient de ne l'être plus.»⁹⁷ Men tilstedeværelsens presens er ingenting annet enn utsigelsens tid, *der hvor det tales*. Dersom klodens kontinuerlige bevegelser tas i betraktning, kan man si at det også må

⁹⁴ Jf. Bühler: *Op.cit.*, s. 103.

⁹⁵ Hegel: *Op.cit.*, s. 78 – *Phänomenologie*, s. 88: «[...] es hat schon aufgehört zu sein, indem es gezeigt wird; das *Jetzt*, das ist, ist ein anderes als das gezeigte, und wir sehen, daß das *Jetzt* eben dieses ist, indem es ist, schon nicht mehr zu sein.»

⁹⁶ Benveniste: *Problèmes de linguistique générale 1, op.cit.*, s. 263.

⁹⁷ Benveniste: *Problèmes de linguistique générale 2, op.cit.*, s. 84 – Kalenderens tidsregning er imidlertid av en annen art enn den rent språklig strukturerte tiden, ettersom en gitt dato refererer til det samme tidspunkt uavhengig av talerens posisjon i tid og rom.

forholde seg tilsvarende innenfor den spatiale dimensjonen, hvor *her* blir like ugrunnelig som *nå* om det ikke innsettes i utsigelsen som sådan.

(ii.i.i.b) TO SUBJEKTER

Adjektivet *egosentrisk* opptrer tidvis for å betegne de særegne referansefunksjonene ved den obligatoriske eksistensielle relasjonen mellom utsigelse og utsagn som de indeksikalske symbolene krever for å kunne fremstå som meningsfylte. Vi finner betegnelsen hos Bühler,⁹⁸ hos hans mer eller mindre trofaste etterfølgere,⁹⁹ og vi finner den hos Benveniste.¹⁰⁰ Formuleringen er imidlertid problematisk, ettersom den kan skape grobunn for en fundamental misforståelse. Betegnelsen kan nemlig tolkes slik at den talende selv skulle bli ansett som den privilegerte og prioriterte syntetiserende faktor, som den transcendentale aktøren bak eller over utsigelsen eller som det momentet som gjør det menneskelige kosmos nettopp menneskelig og ordnet, håndterlig og i siste instans også meddelbart. Formuleringen kan bli tolket slik at det skulle være den talendes selv som sådan, som ut fra sitt *origo*, sitt *jeg*, sentrerte tiden og rommet omkring og i seg selv, som *her* og *nå*. En slik beskrivelse er lite treffende og blir i det minste implisitt trukket i tvil allerede gjennom Bühlers og Benvenistes egne arbeider, før den endelig kan sees tilbakevist gjennom psykoanalysen. Skepsisen mot formuleringen bygger primært på to tett sammenvevde momenter:

- i) *Jeg* er kun et ord som ethvert annet, og betegner ikke den talendes selv – men den talende som talende. Som *personlig* pronomen må *jeg*, så vel som dets diskursive motpart *du*, forstås i tråd med den opprinnelige betydningen av betegnelsen *personlig*. Selv en oversettelse av det greske *prósopon*, oversettes det latinske *personae* til norsk som *maske*, *ansikt* eller *rolle*.¹⁰¹ Med andre ord dreier det seg *ikke* om den talendes selv, men om dennes rolle som taler. Det dreier seg om aktører i språkakt eller mer presist, om utsigelsesdramaets aktanter. *Pronomen* oversetter vi som *navn for*. Med

⁹⁸ Jf. Bühler: *Op.cit.*, s. 140 ff – der han kontrasterer «[d]as egozentrische und topomnestische Zeigen in den Sprachen».

⁹⁹ Jf. bl.a. Green: *Op.cit.*, s. 17.

¹⁰⁰ Jf. Benveniste: *Problèmes de linguistique générale 2*, *op.cit.*, s. 83 – der han omtaler diskursens instanser som «se déterminant par rapport à l'EGO, centre de l'énonciation.»

¹⁰¹ Jf. Bühler: *Op.cit.*, s. 79 – Det greske *prósopon* betegnet bl.a. rollene eller karakterene i et drama, hvor latinerne, for å betegne disse samme størrelser, foreslo kombinasjonen *dramatis personae*.

andre ord er betegnelsen *jeg* et navn for den talende som talende aktør i språkakten. Av den grunn argumenterer Benveniste for at tredjeperson (*han/hun/det*), fremfor å bli betegnet som personlig pronomen, bør karakteriseres som *ikke-personlig* – ettersom denne tredje betegner dem eller det som står utenfor utsigelsesdramaet eller *diskursen* som sådan.¹⁰² *Det* betegner hva man taler *om* og ikke hva man taler *til* (*du*) eller *fra* (*jeg*). Enten *det* betegner levende eller døde, deltar ikke disse i *sam-talen* som sådan.

ii) Som så vel Sartre og Lacan, deltok òg Benveniste på de i ettertid berømte Hegel-forelesninger som ble holdt i Alexandre Kojève's regi, ved *l'École des Hautes-Etudes* i perioden 1933 til 1939. Benvenistes begrep om *ego* er farget av dette, som tilfellet også er for de to førstnevnte. I forlengelsen av Hegels dialektiske skjematiskering av selvbevisstheten, blir det nettopp samtalen, dialogen, som blir den rådende modell for enhver utsigelse – hvor *et jeg* alltid står relatert imot et *du*, *et vice versa*. Nøkkelen Hegel leverer blir altså forståelsen av selvbevisstheten som alltid avhengig av en annen – og talen som en sam-tale, som *diskurs*.¹⁰³ I og med diskursens dialogiske struktur blir utsigelsen med andre ord alltid å finne i mellomrommet, vekselvirkningen eller i skytteltrafikk mellom disse *personae* som *jeg* og *du* betegner – i rommet mellom den personale (eller subjektive) dimensjonens ekstremiteter. Dermed, skriver Kristeva, er Benveniste i det minste

¹⁰² Se Benveniste: *Problèmes de linguistique générale 1*, *op.cit.*, spesielt «Structure des relations de personne dans le verbe», s. 225-236.

¹⁰³ Se Benveniste: *Problèmes de linguistique générale 1*, *op.cit.*, s. 260: «La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*. [...] Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours. De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à 'moi', devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*.» For mer angående Benvenistes relasjoner til Hegel, se Daniel Delas: «Saussure, Benveniste et la littérature»: *Langage; Linguistique et poétique du discours. À partir de Saussure* (red. Jean-Louis Chess & Gerrard Dessons), vol. 39, nr. 159, sept. 2005, Larousse, Paris, s. 63 ff. Også monologen og solilokvien er dialogisk strukturert, om enn motparten ikke er fysisk representert. Benveniste betegner monologen som internisert dialog, og viser til at den talende på fransk og engelsk tenderer mot å snakke til seg selv som i førsteperson, mens den tysk- og russisktalende derimot oftest tiltaler seg selv som andreperson, jf. Benveniste: *Problèmes de linguistique générale 2*, *op.cit.*, s. 85-6.

tilgjengelig for en psykoanalytisk konsepsjon av et *desentrert* subjekt – om han ikke selv opererer med og ut fra et slikt begrep.¹⁰⁴

Å skulle bestemme hvem blant Hegel, Benveniste eller Jakobson som har øvd den største eller viktigste innflytelse over Lacans teoretiske konstrukt er ikke nødvendig, så lenge vi kan verdsette forlengelsene fra dem tre deri. Til grunn for og omfattende hele den analytiske virksomhet som sådan, uten hvilken denne virksomheten ikke kan tenkes, legger Lacan ned diskursens domene – *sam-talen* som finner sted mellom analysand og analytiker. Om enn sistnevnte forblir taus, er det likevel snakk om en tale som går fra førstnevnte til sistnevnte og tilbake.¹⁰⁵ Uten å skulle gå inn i de klinisk-tekniske problemstillinger tilknyttet betingelsene for en eventuell «friskmeldelse», kan man likevel bemerke at det blir i sistnevntes taushet at førstnevnte, analysanden, blir vår seg og sitt sanne selv – potensielt, i det minste – på tvers av de tre ordener (*imaginære, symbolske og reelle*) som, ifølge Lacan, konstituerer mennesket og dets verden. Det blir i den analytiske samtalen at de ubevisste formasjoner potensielt kan fremtre, idet «l'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée».¹⁰⁶

Diskursens dialogiske strukturering kan bli et paradigme for symboliseringen av den imaginære relasjonen – en symbolsk iscenesettelse av myten om Narcissus: der i) utvekslingen eller sirkulasjonen de personlige pronomenene *jeg* og *du* imellom avbilder den konstituerende relasjonen mellom selvet og dets bilde, mellom *ego* og *den andre*; inntil ii) denne opprinnelige resiproke dualiteten går til grunne ved utsigelsen av enten *jeg* eller *du*, idet en identitet og en maktbalanse etableres, hvor den ene side så å si blir sittende på definisjonsmakten – i en forlengelse av Hegels *Herr-und-Knecht*-dialektikk. I og med diskursen utspiller det seg iii) en kamp for anerkjennelse, hvor analysanden forsøker å få sitt selvbilde bekreftet i analysen, noe som bringer oss inn i det symbolske feltet, hvor spørsmålet angår de to konkrete deltagerens posisjoner innenfor et

¹⁰⁴ Jf. Kristeva: *La Révolution du langage poétique* [1974], Éditions du Seuil, Paris, 1985, s. 17-22 – hun retter imidlertid en kritikk mot Benveniste, bl.a. for å videreføre Husserls transcendentale ego, uten å ta på alvor hvordan dialogen impliserer et annet subjektsbegrep, for ikke å nevne hvordan utsigelsen i seg selv vitner om hennes *sujet en proces*.

¹⁰⁵ Jf. Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 247: «Nous montrerons qu'il n'est pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, pourvu qu'elle ait un auditeur, et que c'est là le cœur de sa fonction dans l'analyse.» Dersom man skulle trekke noen likheter mellom psykoanalysens praksis og litteraturvitenskapens, er vel relasjonen mellom avsender og mottager et naturlig utgangspunkt: for begge karakteriseres relasjonen i stor grad av en *monoversal* bevegelse. Noe entydig likhetstegn vil jeg likevel, for denne gang, unngå å sette.

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 298.

rammeverk av større utstrekning enn de umiddelbare refleksjonene deres ansikter imellom.

Jeg – som *shifter* – blir, gjennom psykoanalysen, forstått som et symbolsk uttrykk for den imaginære misoppfatningen av selvet, som en signifikant som betegner den talendes selvbilde innenfor det symbolske rommet som åpnes i og gjennom diskursen.¹⁰⁷ Av den grunn kan vi vanskelig holde fast ved et begrep om de indeksikalske symbolenes referanserammer der disse blir bestemt ut fra deres relasjoner til et transcendentalt og enhetlig *ego*. Snarere må vi forstå med *egosentrisk* en sentrering av utsagnet omkring et *desentrert ego* – omkring et selv som først manifesteres i og gjennom utsigelsen, alltid strukturert i dialogisk form. Selvet, i den grad det faktisk vil vise seg, kommer med andre ord til syne først i mellomrommet mellom taler og tiltalt, avsender og mottager, i dramaet som utspilles mellom *jeg* og *du*. «Il est donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue»,¹⁰⁸ skriver Benveniste, som kun er en annen måte å si at subjektiviteten grunnes på et fundament av intersubjektivitet.¹⁰⁹ Og slik må også fenomenet *C/M* forstås – som gitt sine definisjoner og destinasjoner ut fra utsigelsens sentrale og sentrerende posisjon mellom de samtalende, og ikke ut fra den talendes selv som sådan. De indeksikalske symboler er ikke så meget *egosentrisk*, som heller «subjektiv in demselben Sinne, wie jeder Wegweiser eine 'subjektive', d.h. nur von seinem Standort aus gültige und fehlerfrei vollziehbare Angabe macht»,¹¹⁰ slik vi allerede har sett at tiden ble bestemt som selvreferensiell.

*

¹⁰⁷ Henvisningene til Jakobson og bruken av betegnelsen *shifters* forekommer relativt hyppig i løpet av *Écrits*, til dømes s. 535, 663-4, 800 m.m.

¹⁰⁸ Benveniste: *Problèmes de linguistique générale I*, *op.cit.*, s. 262.

¹⁰⁹ Jf. Barthes: «Pourquoi j'aime Benveniste 2» [1974]: *Essays Critiques IV; Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, s. 195: «[...] il n'y a pas de 'sujets' [...] il n'y a que des locuteurs; bien plus [...] il n'y a que des *interlocuteurs*».

¹¹⁰ Bühler: *Op.cit.*, s. 106. – For en videre kritikk av den klassiske egosentriske tilnærmingen til fenomenet *shifters*, *deixis* og/eller utsigelsen, se Peter Jones: «Philosophical and Theoretical Issues in the Study of Deixis: a Critique of the Standard Account»: *New Essays in Deixis; Discourse, Narrative, Literature* (red. Keith Green), Costerus New Series 103, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995, s. 27-48. Han retter sin kritikk mot det han kaller en standardisert oppfatning av *deixis*, der hans hovedinnvendinger rettes mot tendensen til å anse taleren som et selvgitt ankringspunkt, tilstrekkelig i og ut fra seg selv – mens man som oftest ser bort fra innsikten om at enhver deiktisk dikotomi (*jeg-du*, *her-der*, *nå-da* etc.) alltid består av nettopp to sider, hvor ingen term eller pol er opprinnelig eller prioritert – foruten at de eventuelt kan bli det, gjennom kulturelle, konvensjonelle normeringer eller lignende. Det er min mening at hans kritikk allerede er innarbeidet i arbeidene til dem han kritiserer (hovedsakelig Bühler), men at det hos disse ikke er blitt eksplisitt utført i tilstrekkelig grad.

Insisterer man likevel på en transcendental egosentrisme for menneskenes verden, vil uansett den direkte overføringsverdien av et slikt syn til et arbeid med litterære tekster være betraktelig mindre. I beste fall kan et slikt *ego* komme til uttrykk som en sekundær manifestasjon av subjektet i språket – i etterkant av de primære subjektiverende mekanismene som settes i aktivitet og opererer gjennom utsigelsen og på sitt vis (som selvreferensielle, subjektive i og for seg selv, *C/M*) bringer vitne om tilstedeværelsen av et subjekt eller et selv også i utsagnet. Mer enn at det kan dreie seg om hvordan avsender, som *origo*, skulle sentrere tid og rom omkring seg selv, vil det heller for litteraturens del være snakk om at en talende manifesteres i knutepunktet mellom de spatiale og temporale dimensjonenes *her og nå*, enten i form av et eksplisitt *jeg* eller *ei*.

I siste instans blir det et spørsmål om vi vil betrakte talen som resultat av et subjekts uttrykk av seg og sitt selv gjennom språket, eller om vi heller vil anse subjektet selv som et resultat av subjektiverende elementer i språket, materialisert gjennom talen. En lignende fordoblet oppfatning av subjektiviteten i språket var operativ i Saussures forstand, der han på den ene siden så *le sujet parlant* som et empirisk subjekt, som et *subjekt-som-snakker* – mens han på den andre siden, i den samme begrepskonstellasjonen, øynet et *subjekt-fordi-det-snakker*.¹¹¹

En retur til Becketts polemikk mot ekspresjonismen og ekspressiviteten i kunsten er ikke nødvendig for å argumentere for hvordan det i et arbeid med litteraturen helst blir det sistnevnte subjektsbegrepet man vil operere ut fra – altså at subjektet vil bli forstått som er resultat av tekstlige grep og språklige mekanismer som forbinder utsagnet til utsigelsen, mer enn som et transcendentalt forfatter-*ego* bakenfor eller over disse – av den enkle grunn at dette «andre» subjektet er det eneste sporet av et selv som vil være tilgjengelig for en leser av den litterære teksten. Kristeva skriver, angående forfatteren, at denne

devient un anynomat, une absence, un blanc, pour permettre à la structure [du dialogue] d'exister comme telle. A l'origine même de la narration, au

¹¹¹ Jf. Gerrard Dessons: «Du Discursif»: *Langages; Linguistique et poétique du discours. À partir de Saussure* (red. Jean-Louis Chess & Gerrard Dessons), vol. 39, nr. 159, sept. 2005, Larousse, Paris, s. 35 – et nummer som tar utgangspunkt i utgivelsen av Saussures såkalte *Écrits de linguistique générale* (utgitt 2003), en samling tidligere upubliserte tekster, notater, utkast *etc.* (hovedsakelig, med unntak av *Cahiers des Anagrammes* som ble gitt ut i forbindelse med Jean Starobinskys *Les Mots sous les mots*). I disse tekstene prøver Saussure nettopp problematikken tilknyttet diskursen som sådan, et problemområde han i stor grad utelot fra sine *Cours de linguistique générale*, og, ifølge bidragsyterne i det overnevnte nummeret av *Langages*, tilbakevises det her en del av den kritikken Saussure, i sin strukturalistiske tapning, ble utsatt for og som muligens enda holder ham i vanry i deler av humaniora og academia.

moment même où l'auteur apparaît, nous rencontrons l'expérience du vide. [...] A partir de cet anonymat, de ce zéro, où se situe l'auteur, le *il* du personnage va naître. A un stade plus tardif, il deviendra le *nom propre* (N). [...] La constitution de personnage (du 'caractère') de son côté permet la disjonction de S [sujet de la narration] en S_a (sujet de l'énonciation) et S_e (sujet de l'énoncé).¹¹²

Den eneste måte forfatteren blir tilstedeværende i sine tekster på, er i den grad disse tekstene fortelles – eller mer nøytralt, formidles – av eller gjennom noe. Men dette *noe* som tjener til formidling er ingenting annet enn språket satt i aktivitet gjennom diskursen, noe som igjen impliserer at disse tekstene formidles til eller for noen, nemlig en leser ((M)ottager). Med andre ord er det kun i og gjennom *tekstene* som sådan at forfatteren er tilgjengelig for leseren, men da kun som en karakter i lesningen selv. På lik linje med de karakterene det blir fortalt om (*Se*) gjennom det jeg ovenfor (i en forlengelse av Foucault) kalte «la narration de l'aventure» (*Ee*), så er forfatteren kun en karakter (*Sa*) og en pappfigur i «l'aventure de la narration» som utspiller seg i tekstens særegne diskursive struktur (*Ea*). Hos Beckett blir denne pappfigurens konstitusjon som en stemme poengtert spesielt tydelig.

¹¹² Kristeva: *Σημειοτική*, *op.cit.*, s. 156.

(ii.ii) UTSIGELSESMODI

«L'identité est comme un oiseau de proie qui plane très haut au dessus de notre sommeil où nous vaquons en paix à notre vraie vie, à notre histoire véritable, quand nous nous éveillons, l'oiseau fond sur nous.»

Roland Barthes.

«Wo im Trauminhalt nicht mein Ich, sondern nur eine fremde Person vorkommt, da darf ich ruhig annehmen, daß mein Ich durch Identifizierung hinter jener Person versteckt ist. Ich darf mein Ich ergänzen. Andere Male, wo mein Ich im Traum erscheint, lehrt mich die Situation, in der es sich befindet, daß hinter dem Ich eine andere Person sich durch Identifizierung verbirgt.»

Sigmund Freud.

Jeg har allerede benyttet meg av termene *fabel* og *diskurs*, i anledning karakteriseringen av de ulike utsigelsesmodi som ble observert i *L'Innommable* og «Textes pour rien». I første del, under «(i.i.ii.a) Impasse», nevnte jeg, i forlengelsen av Breuer og Iser, hvordan *L'Innommable* kulminerte i et rent diskursivt utsigelsesmodus, hvor alle spor etter fabelen var utradert – mens disse termene i forrige kapittel («(ii.i) Selvet & Språket»), etter fabelens gjenkomst i «Textes pour rien», kan sies å ha blitt formalisert under betegnelsene *umiddelbar subjektiv* [diskurs] og *middelbar objektiv* [fabel], hvor førstnevnte betegner hendelser hvor utsigelse (*Ea*) og utsagn (*Ee*) sammenfaller, til forskjell fra sistnevnte, hvor disse divergerer. Resultatet blir, for sistnevnte, at også subjektet i utsagnet (*Se*) adskiller seg fra utsigelsessubjektet (*Sa*) og blir omtalt som objekt *à la* tredjeperson.

Med Benveniste kunne man betegnet sistnevnte relasjon som *ikke-personlig* – med tanke på betegnelsens etymologi – ettersom det selvet det her er snakk om ikke deltar i diskursen som sådan, men står utenfor de resiproke relasjonene som utspilles i

dramaet mellom samtalens *jeg* og *du*.¹¹³ Det er også fra Benveniste jeg i hovedsak har hentet inspirasjon for konseptene om *fabel* og *diskurs*, slik de vil benyttes for den gjeldende studien, i det innværende kapittel. Mine konsepter kan delvis svare til hans begreper om *histoire* på den ene siden og *discours* på den andre.¹¹⁴ Men kun hovedsakelig og kun delvis. Enda Benveniste bedyrer at forekomstene av disse ulike utsigelsesmodi stadig vil variere og skifte innad i den enkelte språkaken, at historien straks kan gli over i diskurs og diskursen over i historie, så opererer han likevel med nokså strikte skillelinjer – skillelinjer som på sin side gjør hans dikotomi mindre anvendelig i arbeidet med subjektivitetsproblematikken mellom *Trilogien* og «Textes pour rien».

Dermed blir det nødvendig å kort presisere i hvilken forstand terminologien kommer til anvendelse her, og hvordan den skiller seg ad fra betydninger tilskrevet den av andre, i andre kontekster. Benvenistes *historier* fortelles der forbindelseslinjene mellom utsagn og utsigelse er tilnærmet fraværende fra utsagnet, der den talende ikke kan etterspores i det som blir uttalt eller, med Jakobson termer, der fenomenet *C/M* simpelthen ikke forekommer. Av den grunn omhandler historien i Benvenistes forstand alltid tredjeperson og dennes avsluttede, punktuelle, fortidige hendelser: «Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes.»¹¹⁵ I sin strengeste form blir det kun en skriftlig tredjepersons *aorist* (blant verbene, vel og merke) som kan tilhøre innunder denne kategorien – ettersom ethvert annet moment ved verbenes aspekt, *tempus* og person kan tilbakeføres på en eller annen måte til utsigelsen som sådan, og vil dermed falle inn under den motsatte kategorien, *diskursen*. Sistnevnte blir forstått, *per* kontrast, som der utsagnets tilknytning til utsigelsen er veletablert og hvor en taler og en tilhører på et eller annet vis er åpent forutsatt i talen.

Benvenistes kategorier har da også blitt kritisert fra flere hold. Den gir til dømes lite rom for å utskille ulike subjektiverende funksjoner, ei heller særlig presise gradforskjeller mellom subjektivitet og objektivitet innad i tekstene. For denne studiens vedkommende, som tar for seg en objekttekst hvis formål er «å si jeg òg tro det», er det

¹¹³ Jf. ovenfor, «(ii.i.i.b) Selvet & Språket; 'Sein & Zeigen', To subjekter».

¹¹⁴ Se spesielt hans «Structure des relations de personne dans le verbe», samt «Les Relations de temps dans le verbe français»: *Problèmes de linguistique générale 1*, *op.cit.*, s. 225-250.

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 241.

klart at et bastant skille mellom utsagn og utsigelse ikke vil la seg innføre som en videregivende kategoristikk.¹¹⁶

Når jeg skriver *fabel* er det først og fremst den objektiverende funksjonen ved Benvenistes historier jeg vil gripe. Man kunne også definert fabelen ut fra dens *projiserende* funksjon – med ørene åpne for betydningene denne betegnelsen besitter innenfor psykoanalytisk terminologi – ettersom det dreier seg om hvordan et objekt adskiller seg fra den talende og i samme bevegelsen fremsettes, projiseres så å si inn i et eget rom, hvor objektet blir stående utenfor den talendes innflytelse, utenfor den talendes påvirkningssfære. Freud omtaler som kjent *jeg*'et [*das Ich*] som «nicht nur ein Oberflächenwesen, sondern selbst die Projektion einer Oberfläche».¹¹⁷ Dette utsagnet, blant andre, ble grunnleggende for Lacans konsepsjon av det imaginære selvbildet. På lignende vis dreier det seg for fabelens del om projeksjonen av et bilde eller et objekt, som inngir illusjonen av å være et selvstendig og upåvirkelig værende, i illusjonen av en selvstendig og upåvirkelig verden. Der det eksplisitt dreier seg om omtale av den talendes selv, om bildet av den talendes *ego*, der dreier det seg også spesifikt om projeksjonen av et *imaginært selvilde*, av et imaginært objekt.

I motsetning til Benveniste, for hvem diskursen til slutt kunne romme alt utenom den ene bestemte formen av det skrevne verbet, blir diskursen i denne studien redusert til et minimum – nemlig til det jeg med Kristeva vil betegne som *en massiv presens*, hvor «l'énoncé coïncide avec l'énonciation»¹¹⁸ på tilnærmet alle plan – både hva tid, sted og person angår, samt i sin strengeste form også som en tematisering av seg selv og sin egen konstituering. John L. Austins *performative* talehandlinger skulle dermed bli

¹¹⁶ For kritikken av Benvenistes kategorier, jf. bl.a. John Lyons: «Deixis & Subjectivity; *Loquor, ergo sum?*»: *Speech, Place & Action; Studies in Deixis and Related Topics* (red. Robert J. Jarvella & Wolfgang Klein), John Wiley & Sons, Chichester, 1982, s. 116-7. Lyons nevner i tillegg Käte Hamburger, som opererte med begrepsparet *Erzählen* og *Aussage*, samt Harald Weinrichs *Erzählen* og *Besprechen* – samtidig som han kritiserer Benvenistes termer. Han skriver: «It is noticeable, however, that they all have a category of narration to which another category is opposed; and they all agree that the non-narrative category is more subjective in various respects than the category of narration.» Selv foreslår han begrepene *historical* og *experiential* – for bedre å gripe forskjellen i subjektivitet. Man kan stille spørsmål ved om han lykkes i det henseende. – Kristeva har kritisert tanken om at tilknytningen mellom utsigelse og utsagn i det hele tatt kan utrenskes, og snarere antydnet at den talendes intervensjoner er mer presserende for det historiske eller narrative utsigelsesmodus enn det diskursive, der den talende er mer åpent tilstedeværende, jf. avslutningsvis i forrige kapittel «(ii.i.i.b) Selvet & Språket; 'Sein & Zeigen', To Subjekter», samt hennes *Le Texte du roman*, *op.cit.*, bl.a. s. 79 ff; samt s. 179.

¹¹⁷ Freud: «Das Ich und das Es» [1923]: *Gesammelte Werke 13*, Imago Publishing Company, London, 1947, s. 253.

¹¹⁸ Kristeva: *Le Texte du roman*, *op.cit.*, s. 180.

paradigmet, som til dømes «Jeg erklærer...».¹¹⁹ Kategorien diskurs er likevel mindre uproblematisk å operere med enn sitt motstykke – fabelen – ettersom det er i dens vesen å være unndragende. Den bør imidlertid på det grunnlag tilnærmes som stedet for utsigelsen som sådan, som det hegelske øyeblikkets ubegripelighet – hvor det ikke kan utskilles de klare distinksjoner mellom subjekt og objekt, aktiv og passiv. Diskursen forstås som der *det taler* og der *det tales* på én og samme tid – hvor artikkelen *det* i denne forbindelse kan henvise til det talende subjektet (*Sa*) så vel som til språket (*ça*) som sådan, uavhengig av de to nevnte tilfellenes aktive (*taler*) eller passive (*tales*) konstruksjon. Mens diskursen alltid er *her* og *nå* hvor *jeg* er og *taler*, kan fabelen i prinsippet forekomme når og hvor som helst, men finner sin mest markante form *der* og *da* hvor *det* (*han* eller *hun*) har vært eller vil bli.¹²⁰

(ii.ii.i) *EXPOSITION DES TEXTES*

om to fundamentale tekstplan

Vi har allerede sett hvilken bibliografisk kontekst «Textes pour rien» springer ut fra, slik den plukker opp tråden fra *L'Innommable* og den problematikken som der ble presserende. Likevel dreier det seg ikke om en direkte kontinuasjon, slik vi så at de to tekstenes innledende og avsluttende ord ble utført gjennom to ulike utsigelsesmodi, nemlig fabel for førstnevnte, mens sistnevnte kulminerte i den rent diskursive utsigelsen. Vi skal nå fortsette forbi de innledende setningene og inn mot en mer utførlig tekstanalyse, men uten å gi taket i «texte I» av den grunn. At den første blant

¹¹⁹ Jf. John L. Austin: *How to Do Things with Words* [1955] (red. J. O. Oureson & Marina Sbisa), Harvard University Press, Cambridge, MA, 1975 – *passim*, til dømes s. 5.

¹²⁰ Min fabel tilsvarende altså ikke den russiske formalismens begrep om *fabula*, like lite som min diskurs tilsvarende deres *sujett*. Min fabel er ikke historien slik den egentlig foregikk, like lite som diskursen er denne historien slik den blir fremstilt. Mine begreper er ikke litteraturvitenskapelige i strengeste forstand, slik den russiske formalismens begreper er det. Mine begreper betegner ikke aspekter ved teksten som helhet, ved dens oppbygning og konstruksjon *etc.*, men må anses som av en mer lingvistisk natur, basert primært på relasjoner mellom utsigelse og utsagn, på setningsplanet eller tekstenes mikronivå. Når det gjelder såvel min *fabel* som min *diskurs*, er disse begge underordnet hva Foucault kalte *fiksjonen*: «la trame des rapports établis, à travers le discours lui-même, entre celui qui parle et ce dont il parle», jf. hans «L'Arrière-fable» [1966]: *Dits et Écrits I – 1954-1975* (red. Daniel Defert *et al.*), Quarto Gallimard, Paris, 2001, s. 534.

tekstene leverer alle nøkler til lesningen av det samlede antall tretten vil jeg ikke påstå, men den legger til rette premisene for å belyse det som er tekstenes generelle form, deres strukturelle fundament. I løpet av de nærmeste sidene vil derfor «texte I» fremdeles stå i sentrum for mine utlegninger, mens jeg gjennom kortere henvisninger til passasjer lengre ute i utgivelsens samlede volum vil vise hvordan funnene fra «texte I» er representative for helheten av de tretten tekstene.

Det fabelske modus som «Textes pour rien» åpner i, som utgjør bruddet med den diskursive formen som kulminerte mot slutten av *L'Innommable* – det fabelske modus som derfor kunne inngi en forestilling om reintegrasjon, ved at den talende omtalte seg selv som et enhetlig objekt i en verden – forblir ikke det enerådende modus for disse tretten tekstene. Gjennom en første, innledende stedsbeskrivelse glir fabelen straks over i diskursen:

Je vais décrire l'endroit, ça c'est sans importance. Le sommet, très plat, d'une montagne, non, d'une colline, mais si sauvage, si sauvage, assez. Bourbe, bruyère à hauteur de genou, imperceptibles sentiers de brebis, dénudations profondes. C'est au creux d'une de celles-ci que je gisais, à l'abri du vent. Beau panorama, sans le brouillard qui voilait tout, vallées, lacs, plaine, mer. Comment continuer?¹²¹

Det fysiske og fortidige *Impasset* der den talende projiserer sitt bilde inn, likestiltes med et mentalt og nåtidig ett, idet bakketoppen og den eroderte fordypningen der, sammen med selve beskrivelsen eller fremstillingen av dem, blir situasjonen hvorfra den omtalte ikke kunne og den talende heller ikke kan komme seg. Spørsmålet som blir stilt ved fremstillingens ende – *comment continuer* – blir like presserende i det fabelske *modus* som for den diskursive utsigelsen selv.

Vi merker oss hvordan den overfor siterte stedsfremstillingen, *topotesien*, finner sted gjennom det man kan kalle en sær *tetisk* operasjon: Det fulle fravær av verbaler i beskrivelsen av selve landskapet – som utelukkende omtales gjennom substantiv- og attributive adjektivsyntagmer – understreker hvor avhengig dette landskapets tilstedeværelse er av dets egen fremstilling, av dets egen fremskrivning, hvordan det

¹²¹ Beckett: *NTpR.*, s. 127 – *TfN.*, s. 7: «I'll describe the place, that's unimportant. The top, very flat, of a mountain, no, a hill, but so wild, so wild, enough. Quag, heath up to the knees, faint sheeptracks, troughs scooped deep by the rains. It was far down in one of these I was lying, out of the wind. Glorious prospect, but for the mist that blotted out everything, valleys, loughs, plain and sea. How can I go on».

først gjennom sistnevnte kommer til sin eksistens, ved at ordene *setter* det *frem*.¹²² Slik er det for enhver beskrivelse, men teksten understreker dette forholdet ved at beskrivelsen her foregår utelukkende gjennom en oppramsing av en rekke benevnelser, som i et opprinnelsens *nomenclatura*.¹²³ Deretter, når det fiktive rommet først har blitt etablert og satt frem, projiseres i tillegg det omtalte *jeg*'et inn i bildet, hvorpå sekvensens første forekomst av verbalet dessuten dukker opp. Man kan kalle dette myr- og åslandskapet *det irske topos*.¹²⁴

Det fabulerte – det fiktive og konstruerte – ved landskapet fremheves videre ved at utsiktene det kunne innby til faktisk er innhyllet i tåke, og slik utenfor synsvidde. Verden som sådan er ikke virkelig tilstedeværende for sansene, men manifesterer seg for tanken gjennom sin fremstilling. Den eventuelle materielle verden er skjult bak *le brouillard*: bak *tåken* – eller også bak *arket*.¹²⁵ Uavhengig av hvilken betydning man velger å understreke i denne forbindelse, så forblir likevel verden tilgjengelig kun i den grad den blir språklig formidlet – gjennom enten tale eller skrift. Hvordan det skulle kunne forholde seg bakenfor eller forbi formidlingen, *i det reelle*, forblir utenfor den talende og den tilhørendes rekkevidde. Senere kan vi finne en lignende passasje hvor verdens fabulerte eksistens poengteres, idet den talende går inn for å forklare årsaken bak sin posisjonering på bakketoppen: «J'avais entendu, j'avais dû entendre parler de la vue, la mer là-bas au fond en plomb repoussé, la plaine dite d'or si souvent chantée, les doubles vallons, les lacs glaciaires, les fumées de la capitale, on n'avait que cela dans la

¹²² Betegnelsen *topotesis* stammer fra kombinasjonen av de greske ordene *topos* (sted) og *thesis*, som betegner handlingen av verbet *tithemi* (å sette, stille), og oversettes dermed ganske nøyaktig til *stedsfremstilling* (se bl.a. Henrik Langeland: *Av sporet er du kommet; romlige fremstillinger hos Marcel Proust*, Unipub, Universitetet i Oslo, 2005, s. 6-8, for en konsis gjennomgang av begrepets bruksområder). Betegnelsen viser seg å være svært passende for det gjeldende utdraget her. Årsaken til at fraværet av verbaler medvirker for sekvensens *tetiske* karakter beror på at verbalet anses som en del av de *syntetiske* operasjoner, der den tetiske operasjonens allerede etablerte *væren* får vesen tilskrevet seg, gjennom et sammensettende grep, jf. Kristeva: *La Révolution du langage poétique*, *op.cit.*, s. 30 ff – samt Hegel: *Wissenschaft der Logik* II, Werke 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969, s. 303 ff.

¹²³ Jf. *Bibelen*, 1. Mos. 1.3: «Da sa Gud: 'Det bli lys!' Og det ble lys». Det blir ikke sagt hva lys er, hvordan det fortoner seg, hvilke kvaliteter det har *etc.* Kort sagt, lyset blir ikke beskrevet, men benevnt.

¹²⁴ Jf. bl.a. Marilyn Gaddis Rose: «The Lyrical Structure of Beckett's *Texts for Nothing*»: *Novel; a Forum on Fiction*, vol. 4, nr. 3, Duke University Press, Durham, 1971, s. 228. Hun sammenligner landskapet med maleriene av Becketts landsmann Jack B. Yeats. Se også Alain Badiou: *Beckett; L'Increvable désir*, Hachette Littératures, Paris, 1995, s. 29.

¹²⁵ *Le brouillard* kan betegne, ifølge *Le Nouveau Petit Robert*, *op.cit.*, både *tåke* og *kladdebok*. Den regulære betegnelsen for kladdebok er *brouillon*. Ekvivalensene i lydbilde kunne tillatt, i det minste i en poetisk sammenheng, en viss kontiguitet eller *osmosis*-effekt hva meningen mellom dem angår – men *brouillard* gikk uansett inn i det franske språket med en bibetydning som *brouillon*, eller mer presist *livre du commerce*, allerede i 1611.

bouche.»¹²⁶ Ikke bare består frasene her av påfallende manierte klisjeer som slik vekker til live minnet om en viss type *malerisk* eller *lyrisk poetisitet* – men disse utsagnene blir på sin side spesifikt betegnet som av formidlet karakter: Utsiktene til havet finner sin basis i *rykter* og *snakk* [*parler*], mens *gamle sanger* [*souvent chantée*] utgjør utgangspunktet for slettenes *påståtte* [*dite*] utstrekning. De er på alles lepper, men heller ikke mer.¹²⁷

Gjennom en innledningsvis til dels naiv omgang med tekstene er det også mulig å fastslå noe angående det diskursive i forbindelse til denne fabulerte verden. Som vi allerede har sett innskrev den talende seg til bunnen av en erodert fordypning i den første beskrivelsen sitert ovenfor, da gjennom et verb bøydd i *imparfait* og dermed som middelbar og objektivert. Den talende har ikke beveget seg siden da, men befinner seg der fremdeles: «Je suis dans l'excavation que les siècles ont creusée, siècles de mauvais temps, couché face au sol brunâtre où stagne, lentement bue, une eau safran.»¹²⁸ Disse linjene utgjør en av de få – om ikke faktisk den eneste – realistiske eller materialistiske beskrivelsen av den talendes situasjon, gjennom alle tretten tekster. Det vil si at dette er en av de få sekvensene av en viss lengde hvor den talende (*Sa*) innskriver seg som faktisk tilstedeværende i det fremstilte rommet (*Ee*), hvor utsigelse og utsagn finner samme tid og sted (*Ea = Ee*), i og gjennom *présent indicatif*.¹²⁹ Dersom man kan akseptere dette sitatet som en beskrivelse av det jeg vil kalle et diskursens *topos*, en beskrivelse av den talendes posisjon *her* og *nå*, blir det tydeligere hvordan tekstene opererer ut fra et relativt kontant skille mellom dette og det fabelske *topos*: Den talendes diskursive posisjon er ikke kun isolert fra de fabelske omgivelsene ved å være forvist til bunnen av en grøft, men den talende har dessuten vendt seg videre vekk fra de besungne utsiktens verden og forskanset seg med sitt ansikt ned i molden. Enhver

¹²⁶ Beckett: *NTpR.*, s. 129 – *TfN.*, s. 8: «I had heard tell, I must have heard tell of the view, the distant sea in hammered lead, the so-called golden vale so often sung, the double valleys, the glacial loughs, the city in its haze, it was all on every tongue».

¹²⁷ Jf. for øvrig Àrpád Mihály: «Me, that Word, or Death by Text»: *AnaChronist*, School of English & American Studies, Budapest, 1999, s. 151-175, spesielt s. 157-166, for en særs grundig lesning av de fire første av den engelske utgavens tekster. Mihály leverer en lignende lesning til min egen, når det gjelder det fiktive/fabulerte aspektet ved landskapets fremstilling i «texte I».

¹²⁸ Beckett: *NTpR.*, s. 129 – *TfN.*, s. 8: «I am down in the hole the centuries have dug, centuries of filthy weather, flat on my face on the dark earth sodden with the creeping saffron waters it slowly drinks.»

¹²⁹ Det finnes selvsagt flere tekststeder hvor den talende uttaler både *jeg* og et verb i *présent* i én og samme setning, men dersom man med termen *beskrivelse* antyder en *syntetisk* operasjon hvor subjektet kombineres med ulike kvalitative bestemmelser som blir stående i predikative posisjoner (altså etter mønsteret *S er P*) eller lignende, så er det svært få av disse i løpet av teksten hvor de predikative ledd (eller adverbialleddene *etc.*) overskrider antallet to (*S er P + P etc.*). Jf. for øvrig ovenfor, angående *topotesis*.

mulighetsbetingelse for en direkte «sanselig» erfaring av verden vil dermed ha falt bort – med unntak av de middelbare lydige inntrykk *ad aures*: «Tout est bruit».¹³⁰ Det kan ikke bli noe såkalt «intimate *vision* of the homeland», fremfor alltid kun en fabulert og formidlet «*tale of the view.*»¹³¹

Man må imidlertid innrømme at det egentlig ikke kan dreie seg om en diskursiv posisjon *per se*, til tross for sammenfallet mellom utsigelse og utsagn hva tid og person angår. Snarere blir diskursens *topos* også her blir formidlet. Med andre ord møter vi den talende i en *mediert* diskursiv posisjon, i og med at den fremmes *via* en beskrivelse. Diskursen som sådan – det talende selvet, subjektet – unndrar seg nettopp objektiveringen og begripelsen, ettersom diskursen i sitt vesen er umiddelbar aksjon. Differansen mellom et mediert diskursivt *topos* og diskursen *per se* trer tydeligere frem når avslutningen av *Trilogien* kontrasteres mot dette siterte utdraget fra «Textes pour rien». For førstnevnte blir sammenfallet utsigelse og utsagn imellom nærmest komplett: De mange repetisjoner av utsagnet «je vais continuer», som bare øker i hyppighet jo nærmere romanenes siste punktum vi beveger oss, tjener først og fremst som et middel til nettopp å fortsette, *continuer*. Utsigelsen oppfyller med andre ord nettopp det utsagnet etterspør eller benevner – *det leves som det prekes* – uten at det finnes noe rom for refleksjon mellom disse. I den grad man vil si noe *om* diskursen derimot, i den grad man vil fremstille den *for* og ikke *som* tanken, må en slik fremstilling utvikle seg som objektivering. De ellers så flyktige *her* og *nå* må midlertidig fikseres, i et bilde som reproducerer eller representerer den diskursive posisjon slik denne forestilles eller innbildes å være konstituert. Annerledes sagt har det funnet sted en *fabulasjon av diskursen*, og inn i denne fabelske beskrivelsen av diskursens *topos* projiserer den talende et bilde av sitt talende selv – sammenkrøpet i en mørk og våt grøft, på en åskam, i tåken.

For å rekapitulere: Vi observerer en tretrinnsbevegelse vekk fra en «dagligdags» eller «normal» omgang med verden, ved at i) den konkrete verden forsløres bak tåken, bak talen og blir slik en grunnleggende fabelsk verden; ii) den talende selv trekker seg tilbake fra denne fabelske verden ved å posisjonere seg ved dens yttergrense, i bunnen

¹³⁰ Beckett: *NTpR.*, s. 130 – *TfN.*, s. 9: «All is noise».

¹³¹ Mihály: *Op.cit.*, s. 159.

av en grøft; og iii) denne tilbaketrukketheten fordobles idet den talende dessuten vender ansiktet vekk og ned.¹³²

*

Slik det tilslørte landskapet ovenfor blir et bilde på fabelen, slik blir situasjonen nede i grøften et bilde på diskursen. I tillegg til å etablere seg i ytterpunktene av de spatio-temporale dimensjonene – hvor diskursen manifesteres gjennom utsigelsens *her* og *nå* og fabelen settes opp i det motsatte *der* og *da* – blir disse *arketopoi* altså presentert gjennom eller på en vertikal akse: Fabelen utfoldes «là-haut», mens diskursen utspiller seg «ci-bas.»¹³³ Vi vil gjenfinne denne vertikale og spatio-temporale dikotomien fra så godt som første til siste av «Textes pour rien» sine sider – ikke alltid utskrevet til de spesifiserte spatiale determinativer eller vertikale lokasjoner, men alltid mer eller mindre eksplisitt tilstedeværende, alltid i en eller annen sjattering. Når det gjelder det generelle angående relasjonene disse *topoi* imellom – uten å gå inn på deres egne respektive kvaliteter – er det allerede implisert gjennom betegnelsen *dikotomi* at den ene ikke kan fattes foruten den andre og opponerende pol: Slik *liv* og *død*, *herre* og *knekt* er komplementære termer, slik vil ethvert definisjonsforsøk av *ci-bas* eller *là-haut* måtte ta utgangspunkt i den samtidige tilstedeværelsen av den motsatte term. Dikotomien er med andre ord bygget opp av en tese og dens antitese – *là-haut* er alt hva *ci-bas* ikke er, *ci-bas* er ingenting av hva *là-haut* er. Med dét skulle det også være sagt at sistnevnte, *là-haut*, er den prioriterte pol mot hvem *ci-bas* defineres negativt. At diskursen, all den tid den forstås som den talendes og utsigelsens *her* og *nå*, skulle fremkomme gjennom negasjonen av fabelens *topos*, er så godt som forventet – tatt i betraktning at jeg i mitt begrep om diskursen allerede har støttet meg til Hegels definisjon av øyeblikkets *nå* og dets vesen – som det som alltid er seg selv annerledes.

Den lengre utlegning av de ulike scener og tablå som utfoldes under fabelens *là-haut* skal ikke fremlegges, ettersom en slik utlegning er unødvendig. Den allerede berørte beskrivelsen har presentert det essensielle: at fabelen, foruten dét at den alltid vil være mediert som språklig formidlet, ellers tilskrives karakteristikkene man vanligvis forbinder med en såkalt virkelig verden: Enten det dreier seg om natur- eller

¹³² Forkortet kan man notere forholdene slik: *Verden* > *Tåke* > *Grøft* > *Mold* > *Selvet* (der *V* > *S* på den ene siden betegner at *V* er separert fra *S*, samtidig som perspektivet over *V* blir mediert *via* en posisjon i *S*).

¹³³ Beckett: *NTpR.*, s. 203 – *TfN.*, s. 53: «up there» og «down here».

kulturlandskap, under åpen himmel eller bak lukkede dører, «au soleil [ou] sous la pluie»,¹³⁴ så representerer fabelen for leseren et knippe lett gjenkjennelige kulisser. Det er som det står skrevet: «[L]e ciel et la terre [...] j'ai dû noter beaucoup d'histoires les ayant pour décor, ils créent l'ambiance.»¹³⁵ *Le brouillard* går også igjen som et ledemotiv – enten ordrett eller omformulert i form av andre dimmede, difuse lyssettinger – for hva enn som måtte komme til å foregå «quelque part là-haut dans leur chaudepisse de lumière».¹³⁶

Det er ikke det fiktive rommet som sådan som er av interesse her, fremfor presentasjonen eller fremstillingen av dette rommet og relasjonene mellom denne presentasjonen, den talende og den talendes situasjon. Fremstillingen, noe allerede betegnelsen *fabel* skulle meddele, presenterer verden gjennom et vedvarende «murmure de mémoire et de songe»,¹³⁷ som alltid allerede *passert* eller *kommende*, som enten fortidig eller fremtidig, slik det *var* eller slik det *blir*, slik det *kunne ha vært* eller *kunne ha blitt*, «où je fus, serai, rémemoré, imaginé».¹³⁸ Mellom den *virtuelle* og/eller *potensielle* virkeligheten av fortidens minner og fremtidens drømmer – minnenes fortid og drømmenes fremtid – vedvarer diskursens *aktuelle* «maintenant ici, une énorme seconde».¹³⁹ Som negasjonen av fabelens positive kvaliteter posisjoneres den talende nå «ici, au fond de ce lieu qui n'en pas un, qui n'est qu'un temps pour l'heure éternel, qui s'appelle ici.»¹⁴⁰ Kontrastert mot de rurale og urbane tablå *là-haut* viser diskursens *ci-bas* seg som et nåtidig *tomrom*. Den ugjestmilde, men likefullt så håndgripelige grøften og gjørmen som innledningsvis gav et bilde av den talendes gjeldende miljø, blir erstattet av gradvis mindre og mindre begripelige lokasjoner, inntil situasjonen blir endelig, «c'est vide, pas une poussière, pas une souffle, le sien [le voix] seulement».¹⁴¹

¹³⁴ Beckett: *NTpR.*, s. 162 – *TfN.*, s. 27: «[...] in sunshine and in rain».

¹³⁵ *Loc.cit.* – *TfN.*, s. 27: «[...] the sky and earth [...] I must have noted many a story with them as setting, they create the atmosphere.»

¹³⁶ *Ibid.*, s. 210 – *TfN.*, s. 57: «[...] somewhere above in their gonorrhoeal [*sic*] light». – For flere eksempelskvenser omkring den diffuse lyssettingen, jf. bl.a. s. 156: «[...] à peine éclairée, à cause du mur devant la fenêtre» (*TfN.*, s. 24: «[...] dark, because of the wall outside the window»); s. 167: «[...] Picadilly Circus, dans le brouillard» (s. 31: «[...] Picadilly Circus, in the fog»); s. 179: «[...] dans l'obscurité, c'est là» (s. 38: «[...] in those shadows, it's there»); s. 187: «[...] mes steamers de foncer dans le brouillard» (s. 43: «[...] my steamers forge fearfully through the fog»); *etc.*

¹³⁷ *Ibid.*, s. 211 – *TfN.*, s. 58: «[...] murmur of memory and dream».

¹³⁸ *Loc.cit.* – *TfN.*, s. 58: «[...] where I was, where I'm going, remembered, imagined.»

¹³⁹ *Ibid.*, s. 139 – *TfN.*, s. 13: «[...] now here, one enormous second».

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 209 – *TfN.*, s. 56-7: «[...] here, deep in this place which is not one, which is merely a moment for the time being eternal, which is called here».

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 217 – *TfN.*, s. 62: «[...] here is empty, not a speck of dust, not a breath, the voice's breath alone».

Den spatiale dikotomien og distinksjonen mellom tekstens to *arketopoi* – kontrasteringen av *là-haut* mot *ci-bas* – er fundamental for oppbygningen og ikke minst oppfattelsen av «Textes pour rien» og muligens den primære årsak for tekstenes relative leselighet, deres mulighetsbetingelse for *vraisemblabilisation*.¹⁴² Mer presist kan man si at denne arketopiske dikotomien danner grunnlaget for subjeks- og subjektivitetsproblematikken, slik denne blir presentert gjennom tekstene. For det er ikke kun projeksjonen av et landskap eller situasjonen i et tidsrom som manifesterer seg i tekstenes topiske ytterpunkt, men også selvets tilsynekomst viser seg i og med de samme operasjonene. Becketts subjekt – det vil si, subjektet i Becketts forstand – kommer til sin eksistens *i* og *gjennom* spenningen mellom dikotomiens poler: «Je suis là-haut et je suis ici»,¹⁴³ står det skrevet omtrent midtveis i «texte I», og slik fortsetter det frem til og med «texte XIII». Selvet kommer frem – i den grad det faktisk viser seg – mellom fabel og diskurs, mellom det talende og det talte *jeg*'et, mellom utsigelse og utsagn, *her* og *der*, *nå* og *da* – spredt ut mellom fortid, nåtid og fremtid, «de l'être qui vient, de l'être qui passe, de l'être qui fut».¹⁴⁴

(ii.ii.ii) OBJEKTIVERING & DESENTRERING

om subjektets selvfremstilling

En systematiserende lesning ville ha avdekket hvordan minnenes virtuelle fortidighet finner sine mest prominente representasjoner gjennom «texte II», mens «texte III» tjener den samme funksjon når det gjelder drømmenes potensielle fremtidighet,¹⁴⁵ hele tiden i

¹⁴² Jf. til dømes Jonathan Culler: *Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* [1975], Routledge, New York, 2002, s. 153-187. – Jeg forstår med *vraisemblabilisation* aktualiseringen eller presiseringen av «possibilities of meaning, ways of naturalizing the text and giving it a place in the world which our culture defines. To assimilate and interpret something is to bring it within the modes of order which culture makes available, and this is usually done by talking about it in a mode of discourse which a culture takes as natural», s. 161.

¹⁴³ Beckett: *NTpR.*, s. 131 – *TfN.*, s. 9: «[...] I'm up there and I'm down here».

¹⁴⁴ *Ibid.*, s. 218 – *TfN.*, s. 63: «[...] of being past, passing and to be». – Brigitte Riéra har også observert en lignende vertikal dikotomi som fundamental for Becketts verk mer generelt, jf. hennes «Du Ressassement à la lettre»: *Beckett Today/aujourd'hui 6; Crossroads & Borderlines/L'Œuvre carrefour & l'œuvre limité* (red. Marius Buning *et al.*), Rodopi, Amsterdam, 1997, s. 193-198. Hennes analyser differerer likevel fra mine.

¹⁴⁵ Jf. for øvrig Knowlson & Pilling: *Op.cit.*, s. 47, som observerer det samme.

et forsøk på å materialisere den talendes selvbylde og slik projisere et for den talende aktuelt selv, å sette den talende selv «au milieu des éléments, les vivants»,¹⁴⁶ *med* eller *som* «un corps qui bouge, en avant, en arrière».¹⁴⁷ Men tekstene feiler i så måte. Noe lignende en objektiviseringens og fremmedgjørelsens apoteose finner deretter sted i og med «texte IV», idet en eksplisitt tredjeperson – et uttalt *il* – entrer scenen og overtar det objektiverte selvbyldets posisjon, som inntil da har blitt okkupert av noen av samtalens *personae* (*je* og *tu*), eller det allmenne *on*. Dermed fastsettes også avstanden mellom den talende og den talte som absolutt. I og med den eksplisitte objektiveringen av det omtalte selvet gjennom betegnelsen *il* – en betegnelse som fortsetter å forekomme også gjennom de etterfølgende tekstene, tidvis i *pluralis ils* – blir det tydeligere hvordan det såkalte ontologiske *schizma* mellom den talende og den talte, subjekt og objekt gjør seg gjeldende. Når det nå er snakk om *il* kan det rett og slett ikke lenger være tale om den talende selv, i dennes diskursive *her* og *nå*. Det blir klart at det dreier seg om *en annen*, «ce n'est pas moi, je ne parle pas de moi, je l'ai dit cent mille fois, inutile de m'en dire confus, confus de parler de moi, alors qu'il y a X, paradigme du genre humain, se mouvant à volonté».¹⁴⁸ Det dreier seg med andre ord om den talendes imaginære selvbylde, projeksjonen av selvet som et objekt (*Se*).

Men om avstanden mellom førsteperson og tredjeperson, utsigelsessubjektet (*Sa*) og utsagnssubjektet (*Se*) blir fastsatt, så blir ikke nødvendigvis de resterende relasjonene mellom dem etablert av den grunn. Forholdene de to subjektene imellom er nemlig ikke like entydige og simple som dem man ved første øyekast kunne forstille seg skulle være i operasjon mellom en enkel talende og et enkelt uttalt. Samtidig som den talendes fabulerte selvbylde presiseres i forhold til deres objektiverte essens (som essensielt objektiverte) gjennom notasjonens tredjeperson, så blir også den talende selv nå offer for denne samme tredjepersonens uttalelser:

Il me fait parler en disant que ce n'est pas moi, avouez que c'est fort, il me fait dire que ce n'est pas moi, moi qui ne dis rien. Tout cela est vraiment grossier. Encore s'il me discernait la troisième personne, comme à ses autres chimères, mais non, il ne veut que moi, pour son moi.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Beckett: *NTPR*, s. 137 – *TfN*, s. 12: «[...] among the elements, the living».

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 143-4 – *TfN*, s. 16: «[...] a body, stirring back and forth».

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 176-7 – *TfN*, s. 37: «It's not me in any case, I'm not talking of me, I've said it a million times, no point in apologizing again, for talking of me, when there's X, that paradigm of human kind, moving at will».

¹⁴⁹ *Ibid.*, s. 154-5 – *TfN*, s. 23: «He has me say things saying it's not me, there's profundity for you, he has me who say nothing say it's not me. All that is truly crass. If at least he would dignify me with the third person, like his other figments, not he, he'll be satisfied with nothing less than me, for his me».

Annerledes sagt: Det *il* den talende omtaler, omtaler selv den talende – men nå som *moi*. Denne polariseringen av talen på tvers av den personlige dimensjonen, gjennomkrysningen av utsigelse og utsagn, resulterer i noe likt et *spill blant speil*, en mangetydig refleksjon av og mellom stemmer – hvis primære eller umiddelbare effekt blir en lettere forvirring hva den talende stemmens opphav angår, noe som igjen stiller spørsmål ved selve talens autentisitet som sådan og dermed ytterligere problematiserer relasjonen mellom utsigelse og utsagn. For den talende er selv omtalt og den omtalte er selv talende – *je* taler om *lui*, mens *il* taler om *moi*:

C'est ainsi qu'il parle, ce soir, qu'il me fait parler, qu'il se parle, que je parle, il n'y a que moi, avec mes chimères, ce soir, ici, sur terre, et une voix qui ne fait pas de bruit, parce qu'elle ne va vers personne [...]. Ce que je fais, je parle, je fais parler mes chimères, ça ne peut être que moi.¹⁵⁰

Hvem er da dette *jeg* som tross alt, ifølge teksten, må være det eneste eksisterende? Hvor? Er det den talende selv som taler og får sine ulike *fabelvesen* [*Chimaira*] til å tale – eller er det omvendt, at den talende selv må forstås som den andres fantasifoster og selv blir bragt til tale *via* eller av denne andre? Er subjektet taler [parlant] eller talt [parlé]? Et endelig svar lar seg ikke produsere, ettersom ethvert utsagn teksten leverer, i selve utsigelsesøyeblikket umiddelbart vil trekke seg selv i tvil om hvorvidt det faktisk er den talendes autentiske utsagn eller ikke, om det ikke heller er den andres. For å sitere Daniel Katz:

In this typical Beckettian move, the 'I' denies its 'own' speech by attributing it to a third [...], while of course this very same move also simultaneously undermines the attribution itself of speech to another. [...] For our purposes we must note the way in which it depends on and creates a third, a 'him' or 'they' or 'it' no less problematic than the 'I' which invokes this third in a move which must logically invalidate the invocation it presents.¹⁵¹

¹⁵⁰ *Ibid.*, s. 155-6 – *TfN.*, s. 23-4: «That's how he speaks, this evening, how he has me speak, how he speaks to himself, how I speak, there is only me, this evening, here, on earth, and a voice that makes no sound because it goes towards none [...]. What am I doing, talking, having my figments talk, it can only be me».

¹⁵¹ Daniel Katz: «'Alone in the Accusative'; Beckett's Narcissistic Echoes»: *Samuel Beckett* (red. Jennifer Birkett & Kate Ince), Longman, New York, 2000, s. 185; jf. også bl.a. Susan Brienza: *Samuel Beckett's New Worlds; Style in Metafiction*, University of Oklahoma Press, London, 1987, s. 27: «Either the 'I' is making his figments talk, or 'he' has created 'I' as one of *his* figments, or there is only one 'I' who tells lies, or...». Se også Shira Wolosky: «The Negative Way Negated; Samuel Beckett's *Texts for Nothing*»: *New Literary History*, vol 22. Nr. 1, Institutions of Interpretation, The John Hopkins University, 1991 (<http://www.jstor.org/stable/469150> : 09.03.2009, kl. 04:06), s. 224: «The intricate wordplay of these texts, twisting parts of speech and levels of sense, makes the meaning of 'me,' of 'him,' and of 'nothing' hard to parse. Does 'me' say 'nothing' as its true self-expression? Or is to say 'nothing' the same as to say

Mihály betegner situasjonen som «the paradox of the ventriloquist».¹⁵²

Motivet med ventrilokvisten – buktaleren – og dennes dukke dukker opp med relativt små og jevne mellomrom gjennom de sentrale utgivelsene fra Becketts hånd som fant sted i løpet av den såkalte «beleiringen i rommet», spesielt dersom vi samtidig kan medregne motivet med papegøyen – et motiv som deler en rekke fundamentale trekk med det førstnevnte.¹⁵³ Felles for dem begge, for både papegøye og dukke, er at ingen av disse vet hva de sier, eller at de i det hele tatt snakker: «C'est mécanique, comme les grands froids, les grands chaleurs».¹⁵⁴ De ord som ytres over deres lepper, avstammer egentlig fra noen andre, noe annet, fra en instans bakenfor – men uten at denne bakenforliggende andre gjør seg kjent som talens egentlige avsender. Papegøyen repeterer tankeløst hva tidligere repetisjoner har innprentet i den, mens dukken på sin side står fullt og helt i hendene til ventrilokvisten og ytrer kun hva sistnevnte unner den å utsi. I seg selv er dette ikke videre problematisk. Det vil si at så lenge det omtalte forblir et «rent» objekt, spiller det liten rolle hvem som omtaler hva. Det påvirker ikke utsagnets eventuelle sannhetsgehalt så lenge det korresponderende saksforhold baseres på noe annet enn utsigelsen selv. Først idet dukken eller papegøyen vil bli selvrefleksiv – og det vil den hos Beckett – oppstår den prekære situasjonen, idet talesituasjonen selv blir tematisert og maskinen vil gjøre regnskap over seg selv.

«Et c'est précisément la seule chose qu'elle ne peut pas faire», skriver Lacan, angående maskinen. «Pour pouvoir se compter elle-même, il faudrait qu'elle ne soit plus la machine qu'elle est, car on peut tout faire, sauf qu'une machine s'additionne elle-même en tant qu'élément à un calcul».¹⁵⁵ Idet det blir sagt *jeg* eller *han* vet man

'not me,' an occlusion of identity? And is 'nothing' spoken, a place holding pronoun, a silence which speech betrays into the 'not me'? Or is it 'not me' to say nothing? Such equivocal grammar conjoins with equivocal figuration, as the text hovers between paradox and tautology».

¹⁵² Mihály: *Op.cit.*, s. 174.

¹⁵³ Papegøyen opptrer både i *Molloy*, [1951], Les Éditions de Minuit, Paris, 1960, s. 55; *Malone meurt* [1951], Les Éditions de Minuit, Paris, 1959, s. 80; *L'Innommable*, s. 99 og ventrilokvisten forekommer også i *L'Innommable*, s. 126, 185 m.m.. Dersom man regner med de implisitte forekomster, hvor selve betegnelsene *perroquet* eller *ventriloque* ikke forekommer, men situasjonen likevel beskrives, er eksemplene meget ubredt.

¹⁵⁴ Beckett: *NTpR.*, s. 190 – *TfN.*, s. 45: «It's mechanical, like the great colds, the great heats».

¹⁵⁵ Se Lacan: *Le Moi dans la théorie de Freud...*, *op.cit.*, s. 68-9.

ikke lenger hva som viser til hvem, hvem som er dukken eller mesteren. Man er vel berettiget til å stille (det lacanianske, men også beckettiske) spørsmålet «Qui parle?».¹⁵⁶

Ett av de mer påfallende eksempler på ventrilokvist-motivet gjennom de tretten «Textes pour rien» forekommer i «texte VIII», hvor vi kan lese følgende:

Mais ici il n'y a pas de franchise, quoi que je dise ce sera faux, et d'abord ce ne sera pas de moi, je ne suis ici qu'une poupée de ventriloque, je ne sens rien, je ne dis rien, il me tient dans ses bras et il fait remuer mes lèvres avec une ficelle, avec une hameçon, non, pas besoin des lèvres [...]. Mais l'autre qui est moi, aveugle, sourd et muet, cause que je suis ici, cause de ce noir silence, cause que je ne peux plus remuer ni croire cette voix la mienne. C'est en lui que je dois me déguiser jusqu'à ma mort [...].¹⁵⁷

Tilsynelatende en overkommelig passasje der dukken mediterer over sin egen tilstand, men de lyse utsiktene falmer ved nærmere ettersyn. Det eneste som kan opprettholde en viss stabilitet må være den heller støtende grafikken som forklarer årsaken bak leppenes motorikk [*hameçon*], men også leppenes eksistens vil vakle. En hovedårsak til dette utdragets høyere relevans for subjektivitetsproblematikken er at det her finner sted en uttalt, direkte tilknytning av det gjeldende ventrilokvist-motivet til et annet, kanskje mer velkjent paradoks – nemlig det antikke *løgnerparadokset* [*pseudomenon*].¹⁵⁸ Eksplicit utskrevet, samt repetert, allerede i første linje: *il n'y a pas de franchise, quoi que je dise ce sera faux, et d'abord ce ne sera pas de moi*. Hver enkelt av disse tre setningene tatt i og for seg er tilstrekkelig til å undergrave utsagnene de bærer. Alle tre satt på rekke etablerer videre en slags intellektuell hallusinasjon om man vil, hvor alle holdepunkter

¹⁵⁶ Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 800.

¹⁵⁷ Beckett: *NTpR.*, s. 185 – *TfN.*, s. 42: «Now is here and here there is no frankness, all I say will be false and to begin with not said by me, here I'm a mere ventriloquist's dummy, I feel nothing, say nothing, he holds me in his arms and moves my lips with a string, with a fish-hook, no, no need of lips [...]. But that other who is me, blind and deaf and mute, because of whom I'm here, in this black silence, helpless to move or accept this voice as mine, it's as him I must disguise myself till I die». Om en eksplisitt henvisning til ventrilokvisten ikke forekommer oftere, er det mange tilfeller hvor situasjonens nødvendige forhold blir beskrevet eller omtalt, hvor det henvises til stemmer som taler bak den talende, gjennom den talende, som den talende blir omtalt og uttalt av *etc.* Jf. til dømes s. 177, hvor papegøyen blir tiltalt – *TfN.*, s. 37.

¹⁵⁸ *Pseudomenon*: (medio-passiv partisipp i presens nominativ/akkusativ, singularis, neutrum, av verbet *ψευδῆναι* – å lyge. Kan altså oversettes som *lyvende*, evt. *subjektet som for øyeblikket lyver*). Den opprinnelige ordlyden lyder noe *à la*: «Alle fra Kreta lyver, sa en mann fra Kreta» (opprinnelig tilskrevet Eubulides (600 f.Kr.), jf. bl.a. Richard Klein: «Under 'Pragmatic' Paradoxes»: *Yale French Studies; The Anxiety of Anticipation* (red. Sima Godfrey *et al.*), nr. 66, Yale University Press, New Haven, 1984, s. 93). Det paradoksale ligger i at et utsagn som sier *jeg lyger* ikke kan bekrefte som sant eller falsk (Kurt Gödel betegner paradokset som *ubestemmelig* – jf. Alain Badiou: «On Subtraction» [1992]: *Theoretical Writings* (red./eng. overs. ved Ray Brassier & Alberto Toscano), Continuum, London, 2006, s. 106). For dersom *jeg lyger* mens jeg sier *jeg lyger*, så *lyger jeg ikke* – men da *lyger jeg likevel etc.* Sammenlign for så vidt også med paradokset i Becketts såkalte «aesthetics of failure», jf. «(i.i.ii.b) 'Impasse'; *L'Innommable* & Desintegrasjon; Etterpsykoanalysen».

svikter og grunnen stadig gir etter, *igjen og igjen (igjen og igjen (igjen og igjen (etc.)))*. Effekten av, eller *paradoksalteten* i utsagnene avgrenses heller ikke til innenfor de enkelte utsagn alene, men påvirker i det minste det resterende av det siterte utdraget, om ikke nødvendigvis det resterende av «texte VIII», eller «Textes pour rien» i sin helhet.¹⁵⁹ Idet løgneren stiller seg opp ved siden av ventrilokvisten og dennes dukke, idet disse *tre* viser seg som én og samme skikkelse, multipliserer også paradoksene seg. Spørsmålet om hvem som taler kan gjerne stilles, så sant man vet at det ikke vil bli besvart, at det ikke vil eller kan bli nærmere bestemt, ikke videre enn at «ça parle, quelque part on parle.»¹⁶⁰

Et l'autre qui est moi ? Vi observerer hvordan relasjonene mellom aktiv og passiv, utsigelse og utsagn fordobles, spesielt tydelig i de siste siterte linjene fra utdraget overfor. For hvem av dem er den blinde og døve og stumme som, ifølge teksten, er det sanne eller det reelle selv – hvem den talende burde forkle seg som, for å oppnå den etterlengtede stillhetens ro? Er det dukken som snakker – dukken som selv egentlig er kun et *automaton*, prisgitt sin skaper og mesters vilje? Er det ventrilokvisten – som selv ikke gir inntrykk av å uttrykke noe som helst? *Qui ça ?*¹⁶¹

For hvert tilskudd i rekken av selvrefleksive utsagn ytret under intensjonen om å begripeliggjøre den talende selv og dennes situasjon, så unndrar ethvert begrep av den talende seg tilsvarende. Ved å omskrive et utsagn fra Lacan, kan man her si at desto mer det tales, jo fjernere fra den talende som sådan beveger talen seg.¹⁶² Ethvert nytt ord blir til et nytt *ekko* av både seg selv og det forutgående. *Echo* – nymfen som kun kunne gjengi hva andre hadde sagt før henne – spiller sin rolle i myten om Narcissus, til dels som sistnevntes auditive eller verbale motpart. Hennes mytiske skikkelse kan formidle hvordan den imaginære misoppfattelsen som ligger til grunn for konstruksjonen av den talendes selvbylde reproduseres i talen – idet ekkoet reflekterer den talende auditivt på lignende vis til hvordan vannoverflaten gjengir den talendes optiske refleksjoner.

¹⁵⁹ Hvor ender innflytelsen fra disse utsagnene? Når man har glemt dem? Når de har glemt oss? Effekten er uansett større jo nærmere utsagnenes umiddelbare utsigelsessituasjoner man befinner seg. Vi kan imidlertid merke oss at det i den engelske tekstens åpningssekvens, i den første *topotesien*, står skrevet, angående grøften: «it was far down in one of these I was *lying*» (min *kursivering*) – hvor ambivalensen mellom *ligge* og *lyge* er tilstede (den franske teksten skriver derimot et mer entydig *gisais*). Dermed skulle hele teksten kunne tolkes som skrevet under løgnerens tegn.

¹⁶⁰ Beckett: *NTpR.*, s. 197 – *TfN.*, s. 50: «[...] there is utterance, somewhere someone is uttering».

¹⁶¹ Jf. Beckett: *L'Innommable, op.cit.*, s. 101: «Je. Qui ça?». – *Trilogy*, s. 339: «I. Who might that be?».

¹⁶² Jf. Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 816: «D'où le concept de la pulsion où on le désigne d'un repérage organique, oral, anal etc. qui satisfait à cette exigence d'être d'autant plus loin du parler que plus il parle».

Kombinert forteller myten om Narcissus og Echo oss hvordan selvets oppfattelse av seg selv alltid vil ankomme subjektet utenfra og under formen av et objekt – som en speiling eller et ekko, som et projisert *lys-* eller *lydbilde* av selv: et lydbilde, eller også en *signifikant* – det vil si, et symbolsk uttrykk for det imaginære selv. Ordet *jeg*, som *shifter* eller indeksikalsk symbol, betegner med andre ord det sosiale *jeg*'et, selvbildet under loven [*je social*],¹⁶³ og bør forstås i tråd med lacaniansk psykoanalyse, ikke som utsigelsessubjektet (*Sa*), men som en signifikant for subjektet i utsagnet (*Se*), for *ego*.¹⁶⁴

Katz har en grundigere studie av relasjonene mellom Beckett, Narcissus, Echo og subjektets selvbilder. Uten å absorbere hele hans vev omkring tema, vil jeg informere om hvordan han, ved å krysslese «text IV» med en frase fra Becketts tidligere produksjon, diktet «Sanies I», konstruerer et begrep om «the 'accusative I'»¹⁶⁵ som er ment å gripe det han anser som Becketts mest betydningsfulle stilistiske grep og sistnevntes primære verktøy for å probere «the subject as posited, and posited by itself, without an agent that could possibly have a moment or place. It is thus one of Beckett's many investigations of *the belatedness of subjective assertion*».¹⁶⁶

Få tekststeder eksemplifiserer tydeligere hvordan et selv (eller en tekst) ikke kan make å favne om seg selv enn den overfor siterte Beckett-passasjens kombinasjoner av løgner, dukke og mester – som en demonstrasjon av hvordan utsigelsen som sådan (*Sa*; *Ea*) unndrar seg utsagnet som sådan (*Se*; *Ee*), at det alltid finner sted en *forsinkelse* eller

¹⁶³ Jf. ovenfor: «(i.i.ii.b) 'Impasse'; *L'Innommable* & Desintegrasjon, Etter Psykoanalysen». – I artikkelen «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse» [1953]: *Écrits, op.cit.*, s. 237-322, tar Lacan sitt utgangspunkt – sammen med Benvenistes artikkel «Communication animale et langage humain»: *Problèmes de linguistique générale 1, op.cit.*, s. 56-62 – fra Karl von Frisch, som studerte bl.a. bienes dans. Bienes dans, som en type *naturlig* kommunikasjonsform, er imaginær, idet den baserer seg på *signaler*, på *indeksikalsk* kommunikasjon hvor den eksistensielle relasjonen mellom tegn og ting er etablert. Som det imaginære selv, er signalene eller indeksene basert på enhet og tilstedeværelse. Det symbolske språket derimot, som utgjør et *kulturelt* definert system av forskjeller, baserer seg på meningsdannelse i fravær av tingene. *Shifters*, eller *indeksikalske symboler*, baserer seg på begge to ordener – både det imaginære og det symbolske, jf. spesielt Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 297 ff.

¹⁶⁴ Se til dømes Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 800 : «On peut ici tenter, dans un souci de méthode, de partir de la définition strictement linguistique du Je comme signifiant : où il n'est rien que le *shifter* ou indicatif qui dans le sujet de l'énoncé désigne le sujet en tant qu'il parle actuellement. / C'est dire qu'il désigne le sujet de l'énonciation, mais qu'il ne le signifie pas. Comme il est évident au fait que tout signifiant du sujet de l'énonciation peut manquer dans l'énoncé»; samt Lacan: *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], *Le Séminaire de Jacques Lacan, livre XI* (red. Jacques-Alain Miller), Éditions du Seuil, Paris, 1973, s. 127.

¹⁶⁵ Katz: *Op.cit.*, s. 187 – Utgangspunktet for Katz studium er forekomsten av ordet *accusative* i henholdsvis «text IV» av *Texts for Nothing* og diktet «Sanies I», fra diktsamlingen *Echo's Bones* [1935]. Forekomsten er ikke tilstedeværende for den franske versjonen av førstnevnte verk – men uten at det påvirker relevansen i Katz' begrepdannelse for oss.

¹⁶⁶ *Loc.cit.* – min kursivering.

en *fremskyndelse* når det gjelder for selvet å få et grep om seg selv, i eller gjennom talen.

Et c'est pourquoi, quand c'est l'heure de ceux qui m'ont connu, cette fois ça va aller, quand c'est l'heure de ce ceux qui me connaissent, c'est comme si j'étais parmi eux, voilà ce que j'avais à dire, parmi eux à me regarder venir, puis me à suivre des yeux, en hochant la tête et en disant, Est-ce bien lui, est-ce possible, avant de reprendre avec eux un chemin qui n'est pas le mien et qui m'éloigne à chaque pas de cet autre qui ne peut l'être non plus, ou de rester seul sur place, entre deux rêves qui vont s'écartant, ne connaissant personne, de personne connu [...].¹⁶⁷

Det sanne selv er alltid minst ett steg unna – enten jagende *etter* eller flyktende *foran* enten den talendes diskursive posisjonering eller det omtalte fabulerte objektet. Det vil si, ser man objektet som det sanne selvet, er dette alltid et skritt unna det begripende subjektet. Blir subjektet betraktet som det sanne, er dette alltid et skritt unna det begrepne. Mer presist kan man si at det sanne selv *er* dette steget som sådan. Subjektet er *i* dette mellomrommet, i avstanden mellom utsigelsessubjekt og utsagnssubjekt, *je et lui, il et moi* – og subjektet *er* dette mellomrommet.

Selvet som presenteres gjennom Becketts tekster kan med andre ord forstås, i tråd med subjektet i psykoanalytisk teori, som «l'intra-dit d'un entre-deux-sujets».¹⁶⁸ Lacan på sin side, gjennom sin befatning med løgnerparadokset, finner ikke noe paradoks, foruten en noe for rigid logikk. Ved å skille mellom utsigelsessubjekt (*Sa*) og utsagnssubjekt (*Se*), kan *jeg* (*Sa*) si at det er riktig at *Jeg lyger* – for i utsagnet vil det si at *han* (*Se*) *løy forut* og at *han* (*Se*) vil lyge *etterpå*.¹⁶⁹ Når det gjelder utsigelsessubjektet (*Sa*) så er dette kun tilstedeværende i diskursen – i sam-talen – og kan begripes kun i den grad den talendes motpart, analytikeren, reflekterer denne talen tilbake til førstnevnte – men dermed altså som allerede mediert og objektivert, dermed allerede ett skritt unna: *Du lot som om du løy* – eller, mer bildende – *du sa du løy; du løy*. På lignende vis kan man si at Becketts tekst gjennom de ovenfor utlagte passasjene

¹⁶⁷ Beckett: *NTpR.*, s. 210 – *TfN.*, s. 57: «And that is why, when comes the hour of those who knew me, this time it's going to work, when comes the hour of ythose who knew me it's as though I were among them, that is what I had to say, among them watching me approach, then watching me recede, shaking my head and saying, Is it really he, can it possibly be he, then moving on in their company along a road that is not mine and with every step takes me further from that other not mine either, or remaining alone where I am, between to parting dreams, knowing none, known of none».

¹⁶⁸ Lacan: *Écrits*, *op.cit.*, s. 800. Angående Lacan-sitatet kan man forstå formuleringen *entre-deux-sujets* på to måter, både som mellom taler og tiltalt, altså i samtalen, i diskursen, så vel som mellom *énonciation* og *énoncé*, mellom uttale og omtale.

¹⁶⁹ Jf. Lacan: *Les Quatre concepts fondamentaux...*, *op.cit.*, s. 127.

ender opp med å si noe om det sanne selv, enda både selvet og utsigelsen ikke vil la seg begripe, enda disse i seg selv vil være *ubegripelige*. For det er nettopp det han sier, når han sier *Jeg lyger og sier jeg er den som sier jeg ikke sier noen ting*. Eller mer presist – når *utsagnet* sier dette, sier *utsigelsen* at selvet, så vel som utsigelsen selv, er og forblir ubegripelig. Det omtalte subjektet i utsagnet (*Se*) blir gjennom denne utsigelsen forestilt, projisert som både dukke og mester, som både talende og omtalt. Det blir fremstilt et bilde av selvet som både *locutio* og *locutum*, subjekt og objekt. Idet dette utsagnet blir reflektert gjennom dialogens andre part, *du'et* (det vil si leseren, tekstanalytikeren), viser imidlertid utsigelsen selvet i et nytt lys, som reduplisert: *Jeg (Sa)* er nå *dette*, dette som blir uttalt mellom den talende og det omtalte, dette som ikke lar seg fastsette i verken den ene eller den andre; *Jeg* er nettopp *dette* – dette ubegripelige selv, som skiller fabel fra diskurs og mester fra dukke.

Som Rièra skriver: «Le chemin du limes reste infranchissable, sans braconnage possible d'un bord à l'autre. Ici se situe l'émergence du sujet, dans un entre-deux.»¹⁷⁰ Jeg har tidligere nevnt at avstanden hadde blitt etablert mellom første og tredjeperson, subjekt og objekt. *Jeg løy ikke da*. Det er nettopp avstanden, separasjonen som adskiller det ene fra det andre – utside fra innside, fortid fra fremtid – som etablerer skillet mellom og samtidig artikulere de respektive sider – og på den måten i det hele tatt tillater eller muliggjør den vibrasjonen av mening mellom *løgn* og *ikke-løgn*, mellom subjekt og objekt som paradokset overfor utsetter leseprosessen for og som danner et bilde av det ubegripelige selvet, av det beckettske og lacanianske subjektet. Essensielt for dette ikke-essensielle subjektet (om man kan kalle det det) er altså tomrommet så vel som ytterpunktene som skaper tomrommet. *Jeg* er totaliteten av dette.¹⁷¹

*

Desintegrasjonen som kjennetegnet *L'Innommable* og *Impasset* som *Trilogien* munnet ut i, kan med andre ord vanskelig sies å være overkommet eller å ha utspilt sin rolle når

¹⁷⁰ Rièra: *Op.cit.*, s. 194.

¹⁷¹ Jeg ønsker ikke å gjøre for mye ut av den psykoanalytiske teoriens basis her og nå, men det er tilforlatelig å i det minste nevne hvordan selvet, slik det blir presentert ifølge den ovenfor utlagte lesningen, kunne assosieres med det av Freuds utsagn som muligens er det hyppigst forekommende sitatet av ham gjennom Lacans *opus* – nemlig utsagnet, fra *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* [1932], *Gesammelte Werke 13*: «Wo Es war, soll Ich werden» (sitert etter Lacan: *Écrits*, *op.cit.*, s. 801, m.m.) – som Lacan, i ulike tolkninger og gjennom ulike oversettelser anser som Freuds lære komprimert ned til én enkel setning – som på norsk muligens best skulle utskrives: *Der det var, må jeg komme til å bli til*. Det dreier seg her, kort fortalt, om at subjektet må bli vår hele seg selv, sine struktur og sin plass i de andres strukturer.

«Textes pour rien» blir ført i pennen. Relativt uavhengig av hvilke skoledannelser man sverger til – enten det skulle være de tidligere utlagte eksistensialistiske eller poststrukturalistiske synsvinkler som danner ens eget orienteringspunkt – kan man gjenfinne de grunnleggende strukturelle trekkene ved *Impasset* i sistnevnte verk, ikke kun i innledningen, men også, og da kanskje spesielt, i de sekvensene og motivene som i dette kapitlet har blitt presentert. På den ene siden kan man se ventrilokvistmotivets paradoksalitet som en dramatisering av selvets væren, på samme måten som Hesla anså kulminasjonen av *Trilogien* som en fremvisning av det talende selvet – med de samme problemene det innebærer her som der: I sin evige *aksjon* blir det verken tid eller rom til å begripe det sanne selvet og dermed fortsetter talen ustanselig. Samtidig kan man anse denne *acting out* fra det talende selvets side som enda et uoverkommelig hinder foran det reelle – foran stillheten – slik vi med utgangspunkt i Watson leste også dette siste selvet, selvet som aksjon, som en symbolsk representasjon av et imaginært objekt. Stillheten og det reelle selv var og forblir urepresentabelt. Paradoksaliteten i ventrilokvistmotivet gir et eksemplarisk bilde av *Impasset* og desintegrasjonen som sådan – nettopp gjennom den ubestemmeligheten angående hvem eller hva som taler eller blir omtalt. På den ene siden kan dette motivet illustrere hvordan ens selvbilde alltid vil basere seg på en midlertidig fiksering av realitetene. Dersom *jeg* er ventrilokvisten, må *jeg* stanse bevegelsene mellom *her* og *der*, *jeg* og *ham* – og identifisere meg i og med kun et bruddstykke av min virkelighet. Er *jeg* dukken, vil samme prosedyre måtte gjelde, men med motsatt fortegn. I begge tilfeller blir *aksjonen* eller *prosessen* som teksten er og som selvet blir fremvist som, *punktert* og *objektivert* og dermed også, i siste instans, redusert.¹⁷² På den andre siden kan vibrasjonen mellom de to ytterpunktene, tekstens ustanselige skiftning, sies å medføre en slags menings *sentrifugalkraft* – som skyver meningen utover, skyver selvet utover og sprer det – som dermed umuliggjør enhver tanke om integritet, i det minste i betydningen av et enhetlig, autonomt *ego*.

¹⁷² Et spesielt tydelig eksempel på hvordan lesningen kan punktere tekstens prosesser, finner man hos Mihály: *Op.cit.*, s. 174 – der han omskriver en lengre passasje fra «text IV», slik han mener relasjonene mellom første og tredjeperson «egentlig» forholder seg, bakenfor spillet blant speil, om man kan si det slik. Slik gjør Mihály sitt *subject-matter* til noe annet enn det det faktisk er.

(ii)

(iii.i) OPPHEVELSEN

«ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλά δ' ὄγ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.»
*Homer: Odysseen, I; 1-5.*¹⁷³

«... A way a lone a last a loved a long the riverrun,
past Eve and Adam's, from swerve of shore to
bend of bay, brings us by a commodius vicus of
recirculation back to Howth Castle and Environs
...»

James Joyce.

Spørsmålet om hva som faktisk har funnet sted i forhold til de forutgående romanene fra *Trilogien* stiller seg med ett mer presserende. Dikotomien mellom *là-haut* og *ci-bas* eksisterer også gjennom *L'Innommable*. Også her blir den uttalt som tilsvarende henholdsvis en adskillelse av fabelens verden og dens vesener fra diskursens tomme ødemark.¹⁷⁴ Spillet mellom *je et il*, eller *ils et je*, er likeså tilstedeværende gjennom denne romanen som gjennom de passasjene jeg i forrige kapittel har analysert som retningsgivende for «Textes pour rien», tilknyttet den samme problematikken angående et sant og virkelig selv.¹⁷⁵ Men hva har skjedd i forhold til den mer eller mindre ensidig diskursive bevissthetsstrømmen som avsluttet *L'Innommable*, *Impasset* den munnet ut i og prosjektet den bearbeidet? Ifølge Badiou skal man forstå tittelen «Textes pour rien» bokstavelig: «(ces textes sont écrits pour rien, rien dans la pensée de l'artiste n'en résulte)».¹⁷⁶ En slik forståelse kan synes i overkant forenklende, og man kan ane at det må finnes flere måter som tittelen kan forstås på, mer eller også mindre bokstavelig.

¹⁷³ I Per Østbys oversettelse (Homer: *Odysseen*, Gyldendal, Oslo, 2000, s. 5): «Sangmø, fortell om hin rådsnare helt som flakket så vide / da han til sist hadde styrtet i grus det hellige Troja. / Mangen by fikk han se og merket seg folkenes lynde. / Mangen sjelekval døyet han titt på sjø, når han fristet / selv å berge sitt liv og frelse seg hjem med sitt mannskap.»

¹⁷⁴ Jf. til dømes Beckett: *L'Innommable*, *op.cit.*, s. 20; 28; 53 m.m. – *Trilogy*, s. 299; 303; 315 m.m.

¹⁷⁵ *Ibid.*, s. 98-9: «C'est une question de voix». – *Trilogy*, s. 338 : «It's a question of voices». Jf. også s. 120; 141 m.m. – *Trilogy*, s. 348; 359 m.m.

¹⁷⁶ Badiou: *Beckett; L'Increvable désir*, *op.cit.*, s. 35.

Enda likhetstrekkene til den forutgående utgivelsen er påfallende, er ulikhetene vel så slående. Med Knowlson & Pilling kan man påstå at Beckett ikke fant seg «so in love with the printed word as to have published [«Textes pour rien»] as mere adjuncts to [*L'Innommable*].»¹⁷⁷ Om førstnevntes tekster ikke nødvendigvis innebærer en oppløsning av *Impassets* knuter og slik et endelig skritt ut eller bort fra *Trilogiens* tematiske og formale paradigmer, vil det vise seg at forholdene likevel har gjennomgått en utvikling – eller en innvikling – i bevegelsen fra *Trilogi* til *post-trilogiens prosa*.¹⁷⁸

*

Den grunnliggende problematikken forblir imidlertid tilnærmet den samme som for forrige verk: Ennå gjelder det «å si jeg òg tro det», ennå gjelder det å ytre det fra *Trilogien* så velkjente *pensum* og den samme gamle *leksa* – å fremføre det sanne selvet – for deretter å ha gjort og sagt sitt, noe som ville tillate den talende å oppgi talen som sådan og dermed oppgå i stillheten, i det a-relasjonelle. Likevel kan vi for «Textes pour rien» sitt vedkommende med fortjeneste beholde et lite forbehold hva stillhetens teleologiske status angår, spesielt dersom vi velger å tro Beckett i hans eget utsagn angående sine målsetninger for tekstene – at disse ble til som eller i et forsøk på reintegrering. Tidvis gir nemlig tekstene et inntrykk av at de skulle ønske å bli til noe konkret igjen, om man kan si det slik: Det sanne selv søkes ikke utelukkende for at den talende i siste instans skal opphøre å være, slik kulminasjonen av *L'Innommable* presenterte sitt prosjekt – men også for at den talende selv skal bli til, for denne å bli til det fabulerte objektet igjen, til noe håndfast og ettertrykkelig. Lærdommen fra *Trilogien* forsvinner imidlertid ikke og utsiktene for å kunne bli seg selv som levende igjen inngir ikke akkurat de største forhåpninger for å lykkes, like lite som forsøkene på å si seg selv i sannhet førte frem for *L'Innommable*.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Knowlson & Pilling: *Op.cit.*, s. 41.

¹⁷⁸ *Post-trilogiens prosa* er et begrep innenfor deler av Beckett-forskningen og som understreker nok en gang den sentrale posisjonen som *Trilogien* på sin side besitter, jf. bl. a. Barbara Trieloff: «'Babel of Silence'; Beckett's Post-Trilogy Prose Articulated»: *Rethinking Beckett; a Collection of Critical Essays* (red. Lance St. John Butler & Robin J. Davis), Macmillan, London, 1990, s. 89-104. Riktignok kan ikke «Textes pour rien» sies å være en fullgod representant for post-trilogiens prosa, men er mer en tidlig pekepinn frem mot hva som senere vil komme til å komme.

¹⁷⁹ Jf. for øvrig Migernier: *Op.cit.*, s. 88: «This [the speaker of «Textes pour rien»] is a subject that in a lot of ways has actually learned from *The Unnamable*. He will indeed not be able to properly name himself but he also will not be able to erase himself, to end himself».

Men noe har dermed skjedd, i og med at fabelen og objektet har returnert. Vi kan med Jonathan Boulter observere, i forlengelsen av dette, «an uncanny return»¹⁸⁰ når det gjelder den talendes omtalte kropp, sammenlignet med forholdene i *L'Innommable*, der denne kroppen i det minste mot slutten har blitt fraværende. Samtidig vil jeg understreke at det ikke dreier seg om kroppen i og for seg, men om *ryktet* eller talen om kroppen – uten at dét skylle forstyrre relasjonene som sammenligningen med den forutgående teksten nettopp har påpekt, ettersom kroppen vil forsvinne i den samme vendingen som der talen om den lukes ut.

Både Boulter og Žižek – og med dem de fleste andre – er enige om at det finner sted et formalt brudd i og med «Textes pour rien».¹⁸¹ Det tydeligste og mest påfallende tegnet på at et slikt brudd har brutt inn, blir å finne i den kjensgjerning at teksten selv brytes opp – fra én enkel, men lang tekstblokk, til tretten kortere *fragmenter*. Det blir ofte nettopp det uensartede eller det *pluralistiske* som blir det et flertall av beckettologene fokuserer på når de leser denne utgivelsen. Porter Abbott betegner den som en seksti siders «constancy of stopped starts»,¹⁸² en beskrivelse som kan gjelde så vel for enkelttekstenes forhold til helheten, som på setningsnivå og lavere. Som Knowlson & Pilling konstaterer: «The sentences are mostly short»,¹⁸³ og dessuten, kan man legge til, ofte avbrutte og ufullendte. Et motiv kan plutselig dukke opp som fra ingensteds, mens det motivet som da fra før har ligget under lupen uforvarslet blir fortrent og presset unna. Det er også symptomatisk at Knowlson & Pilling ser sine begrunnelser til å bryte opp hele utgivelsen ytterligere enn hva den selv bidrar med, når de åpent anerkjenner visse av de tretten tekstene som «bedre» eller «viktigere» enn andre – ettersom, som de påstår, «some of them [texts] imply critical changes of direction in Beckett's work, and that some of them are indeed failures by any criteria.»¹⁸⁴ Enheten i utgivelsen er med andre ord nokså uviss. At visse passasjer er mer givende – om det så skulle være fra et rent estetisk synspunkt eller også i mer analytisk øyemed – er ikke uriktig, men det rettfærdiggjør neppe å unnlate å ta totaliteten, samlingen av tretten, til inntekt for ens egne lesninger av «Textes pour rien».

¹⁸⁰ Jonathan Boulter: «Does Mourning Require a Subject? Samuel Beckett's *Texts for Nothing*»: *Modern Fiction Studies*, vol. 50, nr. 2, John Hopkins University Press, 2004, s. 333.

¹⁸¹ Jf. Žižek: «Beckett with Lacan», *op.cit.* – Žižek siterer Boulter, som argumenterer mot Alfred Alvarez. Sistnevnte ser ut til å være av den formening at både «Textes pour rien» og *L'Innommable* føres i den samme *åndeløse, kroppløse stilen*, jf. Boulter: *Op.cit.*, s. 333.

¹⁸² Porter Abbott: *Op.cit.*, s. 89.

¹⁸³ Knowlson & Pilling: *Op.cit.*, s. 44.

¹⁸⁴ *Ibid.*, s. 42.

Tilbakekomsten av fabelen, kroppen og objektet synes uansett ikke å ha innfridd den ettersøkte reintegrering, men snarere tvert imot. Desintegrasjonen ser heller ut til å ha forsterket seg – på det formale så vel som på det innholdsmessige plan, her overfladisk opptegnet i forbindelse med den fragmenterte tekstmassen på den ene side og den usikre teleologien, om man kan si det slik, på den andre. Hypotesen kan fremmes om at Beckett i og med «Textes pour rien» har tatt steget *videre* inn i subjektivitetsproblematikken som ble utforsket i *L'Innommable*, at han har tatt steget *videre* inn i *Impasset*. Det er nemlig i sine relasjoner til *Impasset*, blant annet, at «Textes pour rien» og *L'Innommable* skiller seg ad fra hverandre. Åpenlyst, slik førstnevnte til dømes springer ut av det den sistnevnte fører inn til. *Impasset* har allerede blitt analysert og viste seg å finne sin formale basis i to momenter: i) mangelen på progresjon; og ii) fraværet av *stasis*.

(iii.i.i) VIDERE & VIDERE

om Impasset's to betydninger og dets strukturelle særtrekk

I spennet mellom de spatio-temporale og – i den mulige forlengelsen derfra – også de ytringsmodale aksenes ytterpunkter, mellom *her og nå* og *der og da* på den ene siden og mellom diskurs og fabel på den andre, legger tekstene ut sine primære strukturer og fundamentale meningselementer, grunnformene som muliggjør en betydningsproduksjon overhodet og som setter leseprosessene i bevegelse. Dette gjelder så vel for «Textes pour rien» som for (tilnærmet) enhver fiksjonstekst, i det minste så lenge *narrasjonen* eller *det narrative* står sentralt. Annerledes sagt – dersom man vil undersøke en narrativ tekst og dennes meningspotensial, kan man ikke komme utenom tekstens handlingsrom og tidsforløp, verken på det fortalte (*Ee*) eller det fortellende (*Ea*) planet. Dermed blir det påtrengende å understreke det som adskiller de førstnevnte «Textes pour rien» fra brorparten av litterære, narrative tekster – deriblant *L'Innommable* og *Trilogien*.

Mens *Odyseen*, som selve paradigmet for den sistnevnte kategori, hele tiden bringer sin helt videre fremover og hjemover, hele tiden *herfra til dit*, fra *Ilion* til *Ithaka* – om enn ad andre veier enn den strake og rette – så er det ikke tale om verken et handlings- eller tidsforløp i konvensjonell forstand for «Textes pour rien» sitt vedkommende. Handlings- og tidsrom er der riktignok, som vi allerede har sett i forbindelse med de arketopiske *là-haut* og *ci-bas*, men bevegelsen gjennom dem uteblir. Det forekommer ikke noen bevegelse *herfra og/eller dit hen*, i det minste ikke en som kan sammenlignes med den reisen som blir den rådsnare Odyssevs til del og som danner *Odyseens* sentrale motiv. Reisen hjem [*nostos*], som har vært et sentralt motiv fra Homer frem til og med *Molloy* – hvor som kjent *Molloy* alltid er på vei tilbake til sin mor, hvor beretningen begynner og slutter – blir faktisk eksplisitt utelukket allerede innledningsvis i «Textes pour rien»: «Mon coin, je vais le décrire, non, je ne peux pas.»¹⁸⁵ Men ikke reisen hjem alene, også reisen generelt – eller, mer presist – den progressive driften som sådan, som hele tiden har ligget til grunn for *Trilogien*, og som danner basis for dennes så mye omtalte *quest-struktur*,¹⁸⁶ den er nå forsvunnet, forkastet. «Ici, ici il ne se passera rien [...]. Les départs, les histoires, ce n'est pas pour demain.»¹⁸⁷

Også for *L'Innommable* – kanskje spesielt for *L'Innommable* – er det denne strukturen som har blitt lagt til grunn, ettersom dette er en roman som på mange måter er skrevet under progresjonens tegn: fra det pålydende spørsmålet «Où maintenant?»¹⁸⁸ som introduserer teksten og, i kraft av å være et spørsmål som krever et svar, driver den fremover, like til den siste setningen, som åpner med ordet «L'endroit»,¹⁸⁹ drøye 250 sider senere. Den diskursive malstrømmen som kulminerer her, og slik bringer romanen og dermed hele *Trilogien* til sin kulminasjon og ende, bør anses som resultat av en lang og relativt målbevisst reise som, om riktignok resultatet ikke nødvendigvis svarer til

¹⁸⁵ Beckett: *NTpR.*, s. 127 – *TfN.*, s. 7: «My den, I'll describe it, no, I can't».

¹⁸⁶ Quest-strukturen (hvor fremdeles *Odyseen* kan tjene som paradigmet) sin relevans som fundamental for *Trilogiens* oppbygning er blitt en mer eller mindre gjengs oppfatning innenfor Beckett-forskningen. Imidlertid må man tilføye at Becketts bruk av denne genren eller denne formen også innebærer en radikal omarbeidning av den – en utspørring av dens grunnleggende trekk og en problematisering av dens begrensninger. For mer om *quest-strukturen* i forbindelse med *Trilogien*, jf. bl.a. Hill: *Op.cit.*, s. 61: «Journeying for Beckett [...] is a contradictory movement of egress and regress, attraction and repulsion, desire and loathing, displacement and stasis. As a result, when Beckett's trilogy takes up all the canonic, archetypal issues of quest narrative – who? what? when? where? and why? – it is to complicate them or collapse them into one another».

¹⁸⁷ Beckett: *NTpR.*, s. 151-2 – *TfN.*, s. 21: «Here, nothing will happen here [...]. Departures, stories, they are not for tomorrow».

¹⁸⁸ Beckett: *L'Innommable, op.cit.*, s. 7 – *Trilogy*, s. 293: «Where now?»

¹⁸⁹ *Ibid.*, s. 255 – *Trilogy*, s. 415: «The place».

forventningene, likevel har dannet det punkt som teksten og den talende hele tiden – om enn uten å være seg det bevisst – har beveget seg mot, med deres upåklagelige pågangsmot og vilje til å forfølge et opprinnelig mål, «å si jeg òg tro det», så langt dette har vært mulig. «Aller de l'avant»,¹⁹⁰ leser vi allerede på romanens første side og siden flere ganger, «j'étais obligé de faire de mon mieux, pour arriver. [...] Aller de l'avant, j'appelle ça de l'avant, je suis toujours allé de l'avant, sinon en ligne droite, tout au moins selon la figure qui m'avait été assignée.»¹⁹¹ Til grunn for *L'Innommable* ligger altså en for teksten og den talende iboende drivkraft, et indre imperativ om å fortsette, inntil det nås frem til det som søkes – det sanne og usigelige selv. Vi vet imidlertid at det aldri nås *dit hen*, men uten at dét får forstyrre det *fatum* at dette likevel er teksten og den talendes forutsatte *telos*. Den diskursive strømmen som, enda denne ordflommen ikke utgjør det foregitte endepunkt, avslutter *Trilogien* og dermed likevel blir romanenes endelige destinasjon, underkaster ironisk nok teksten imperativet om progresjon i større grad enn hva tilfellet har vært for den tidligere. Frasen «il faut continuer»¹⁹² løper som et mantra gjennom siste halvdel av boken, og danner for så vidt et av få – om ikke det eneste – noenlunde faste holdepunkt, idet siste punktum trer nærmere og nærmere.

En slik fundamental fremdrift er ikke mulig å oppspore i de etterfølgende tekstene. Porter Abbott – som har skrevet utførlig om Becketts forhold til det narrative og det anti-narrative moment, for hvem «Textes pour rien» blir et tidlig eksempel på det anti-narrative *opus* – skriver:

It is more than likely that it is [...] this absolute frustration of structural 'onwardsness' which accounts for the neglect into which this beautiful work [*Texts for Nothing*] has fallen. [...] Gone is the sense of trajectory with its increasingly frantic delivery that bound *The Unnamable* together.¹⁹³

¹⁹⁰ *Ibid.*, s. 7 – *Trilogy*, s. 293: «Keep going, going on».

¹⁹¹ *Ibid.*, s. 68 – *Trilogy*, s. 323: «I had to do my utmost, in order to arrive. [...] To go on, I still call that on, to go on and get on has been my only care, if not always in a straight line, at least in obedience to the figure assigned to me».

¹⁹² Jf. *Ibid.*, bl.a. s. 254-262 – *Trilogy*, s. 415-8. Jf. også ovenfor, «(ii.ii.i) Utsigelsesmodi; *Exposition des Textes*», hvor dette sitatet, i tilknytning til en definisjon av diskursen, viser hvordan utsigelsen selv først og fremst bidrar til tekstens progressiv drift, i og med at utsigelsen og utsagnet går opp i hverandre, at det å si *continuer* blir et middel for å *continuer*.

¹⁹³ Porter Abbott: *Op.cit.*, s. 89-90.

Det pålydende åpningsspørsmålet fra *L'Innommable* blir i «Textes pour rien» erstattet av et noe mer retnings- og viljesløst «je ne pouvais pas continuer».¹⁹⁴

I tråd med Tzvetan Todorovs *narrative grammatikk* kan situasjonen for «Textes pour rien» karakteriseres som et narrativt *adjektiv*, en term som er ment å beskrive en *tilstand* av enten likevekt eller ubalanse. I kontrast til adjektivet beskriver et narrativt *verb* derimot *overgangen* eller *bevegelsen fra* en tilstand *til* en annen.¹⁹⁵ Sistnevnte kan godt karakterisere bevegelsen *herfra* til *dit*, fra fabel til diskurs – fra objektiv til subjektiv selv-fremstilling, fra illusjon til desillusjon angående tilgjengeligheten av det sanne, reelle selv overfor ordet – som finner sted eller fullbyrdes i og med *L'Innommable*. Situasjonen som denne bevegelsen fører teksten inn i, blir *Impasset*. Selve begrepet *impasse* – forstått som negasjonen (*im-*) av overgangen eller passeringen (*-passe*) – impliserer på sin side et bortfall av det narrative verb, der bevegelsen møter veggen og hvor både handlings- og tidsrom må betegnes som utpreget statiske – på et makroplan, vel å merke. Men det statiske i denne forbindelse må ikke misforstås som et nødvendig fravær av spenning. I en vedvarende tilstand av ustabilitet når følgelig også spenningen, i mangel av den avspennende utløsning, sitt høydepunkt.

Den statiske spenningen kan, paradoksalt nok, knyttes til *Impassets* andre moment, nemlig fraværet av *stasis* – forstått da primært som et fravær av stabilitet. Dette andre momentet kan antydes gjennom åpningssekvensens «je ne pouvais pas rester là».¹⁹⁶ En mangel på progresjon er ikke inkompatibelt med et fravær av stillstand, slik disse termenes positive uttrykk er det – det vil si, slik progresjon og *stasis* er hverandre gjensidig utelukkende. Negasjonen av progresjonen, slik dette inkluderes i begrepet *impasse*, understreker hvordan det kun er den spesifiserte retningen – bevegelsen som en bevegelse *videre* og *fremover* – som uteblir, og ikke bevegelsen som sådan. På «Textes pour rien» sine ulike mikronivå – på de mer lokale plan enn dem hvor de overordnede narrative (eller ikke-narrative) strukturene gjør seg gjeldende – er bevegelsen faktisk en konstant. For å sitere Knowlson & Pilling:

[T]he linguistic surface of the *Texts*, as unique as their form and their subject matter, is like a landscape suffering from a multiplicity of stress fractures before our eyes [*sic*]. There is much greater tonal oscillation between

¹⁹⁴ Beckett: *NTpR.*, s. 127 – *TfN.*, s. 7: «I couldn't go on».

¹⁹⁵ Tzvetan Todorov: «Fortællingens grammatik»: *Strukturalisme; en antologi*, Rhodos, København, 1970, s. 135 ff.

¹⁹⁶ Beckett: *NTpR.*, s. 127 – *TfN.*, s. 7: «I couldn't stay there».

adjacent elements than may be found in *The Unnamable*, and the reliance on gestures of cancellation is much more dominant.¹⁹⁷

Fremfor den taktfaste marsj fra *Odysseen* eller den drivende strøm fra *L'Innommable*, finner vi i «Textes pour rien» det virale virvar. *Det vrimler*. Skiftet fra det diskursive til det fabelske modus kan komme like uforvarslet som ofte – og ikke sjeldent uten at skiftene i seg selv blir eller i det hele tatt kan bli klart og tydelig markerte.

Man kan fristes til å foreta en kortere sammenligning. Et utdrag hentet fra mot slutten av *L'Innommable* viser tekstens radikale progressive uttrykk, selv etter at det endelige steget fra fabel til diskurs er foretatt og teksten for så vidt har nådd et endepunkt:

[...] pourquoi ce besoin de parler, ce besoin de s'arrêter, cette impossibilité de s'arrêter, trouvant pourquoi, ne trouvant plus, retrouvant, ne retrouvant plus, ne cherchant plus, cherchant encore, trouvant encore, ne trouvant plus, ne cherchant plus, cherchant encore, ne trouvant rien, trouvant enfin, ne trouvant plus, parlant toujours, assoiffé toujours, cherchant toujours, ne cherchant plus, parlant toujours, cherchant encore, se demandant quoi, de quoi il s'agit, cherchant ce qu'on cherche [...].¹⁹⁸

Et cetera, et cetera... Dette *modus* fortsetter over godt og vel seksti sider, der flere av setningene i seg selv er lengre enn selv den lengste av de tretten «Textes pour rien». Repetisjonene forhindrer ikke at teksten hele tiden fortsetter videre, videre til det neste. Driften er definitivt rettet og rettet fremover. Om den ikke direkte *når* frem, så *fører* den i det minste frem til noe – til *Impasset* – hvor «Textes pour rien» plukker opp tråden igjen. Her representert med et eksempel fra «texte IX»:

[...] en me disant, Pourvu que cette comédie dure, le temps de pouvoir finir, serait-ce là mon grief, c'est possible. J'avais raison, d'être inquiet, tout en me demandant de quoi, et je cherchais, allant et venant, ce que ça pouvait bien être, et je trouvais, en me disant, Ce n'est pas moi, je n'ai pas encore commencé, on ne m'a pas encore vu, et en me disant, Si, si, c'est moi, et en train de ne plus être, qui plus est, et en pressant la pas, pour arriver avant l'assaut suivant, comme si je marchais sur le temps, et en me disant, et ainsi de suite.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Knowlson & Pilling: *Op.cit.*, s. 44.

¹⁹⁸ Beckett: *L'Innommable*, s. 201 – *Trilogy*, s. 389: «[...] seeking the cause, the cause of talking and never ceasing, finding the cause, losing it again, finding it again, not finding it again, seeking no longer, seeking again, finding again, losing again, finding nothing, finding at last, losing again, talking without ceasing, thirstier than ever, seeking as usual, losing as usual, blathering away, wondering what it's all about, seeking what it can be you are seeking [...]».

¹⁹⁹ Beckett: *NTpR.*, s. 192-3 – *TfN.*, s. 47: «[...] saying, God grant I'm buriable before the curtain drops, is that my grievance, it's possible. I was well inspired to be anxious, wondering on what score, and I asked

Forskjellene skulle være tydelige. Mest påfallende er vel tilstedeværelsen av et punktum og store bokstaver, men mer dyptgående finner det altså sted hyppige skift mellom ulike utsigelsesmodi, mellom ulike stemmer, ulike nivåer i utsigelsen.²⁰⁰ Som Beckett skriver tidligere i den samme teksten, i en type velkjent selvrefleksiv kommentar:

Quelle variété et en même temps quelle monotonie, comme c'est varié et en même temps comme c'est, comment dire, comme c'est monotone. Comme c'est mouvementé et comme c'est en même temps calme, que de vicissitudes au cœur de quel inchangeant [...].²⁰¹

Beskrivelsen er passende for utgivelsen som en helhet.

En slik konstant veksling fra *her* til *der* og tilbake igjen, som kommentaren ovenfor viser til og som det forutgående utdraget eksemplifiserte, kan i siste instans føre verken *hit* eller *dit*. Snarere bør vi forstå den bevegelsen som spores gjennom «Textes pour rien» som noe likt en kontinuerlig vibrasjon over ett og samme begrensede område – à la den elektrisk ladde partikkel, hvis vekslinger spores hurtigere og hurtigere jo mindre dens rom for utfoldelse blir. Det er symptomatisk hvordan de tretten tekstene ofte både introduseres og avsluttes gjennom fraser som er påfallende like hverandre – som til dømes i «texte IV»: «Où irais je, si je pouvais aller, que serais je, si je pouvais être [...]. C'est là où j'irais, si je pouvais aller, celui-là que je serais, si je pouvais être.»²⁰² Eller som i «texte X»: «Abandonner, mais c'est tout abandonné [...] j'aurais continue, à abandonner, n'ayant rien eu, n'étant pas là.»²⁰³ Jeg skal ikke påstå at ingenting dermed har funnet sted mellom første og siste ord – at ingenting har skjedd – verken for de siterte enkelttekstenes del eller for alle tretten tekster sett under ett. Men progresjonen har vært minimal. Dette fraværet understrekes dessuten på det

myself, as I came and went, on what score I could possibly be anxious, and found the answer and answered, saying, It's not me, I haven't yet appeared, I haven't yet been noticed, and saying further, Oh yes it is, it's me all right, and ceasing to be what is more, then quickening my step, so as to arrive before the next onslaught, as though it were on time I trod, and saying further, and so forth».

²⁰⁰ Jeg kan imidlertid legge til at det vanskelig kan finnes enkeltsitater som kan være representative for tekstene som helhet, verken for *L'Innommable* eller «Textes pour rien», men likevel vil sitatene som er gitt kunne vise til en viss variasjon fra det ene utdraget til den andre, og dermed påpeke visse trekk som er mer dominante i og for den enkelte tekst.

²⁰¹ Beckett: *NTpR.*, s. 190 – *TfN.*, s. 46: «What variety and at the same time what monotony, how varied and at the same time how, what's the word, how monotonous. What agitation and at the same time what calm, what vicissitudes within what changelessness».

²⁰² *Ibid.*, s. 153-8 – *TfN.*, s. 22-5: «Where would I go, if I could go, who would I be, if I could be [...]. That's where I'd go, if I could go, that's who I'd be, if I could be».

²⁰³ *Ibid.*, s. 197-201 – *TfN.*, s. 50-2: «Give up, but it's all given up [...] I'll have gone on giving up, having had nothing, not being there».

innholdsmessige planet, idet begge de siterte tekstene ovenfor tar for seg den talendes manglende evne til fremdrift. Med andre ord er der meget som kan minne mer om de såkalte meditative essays enn om den narrative *quest-strukturen*, slik Porter Abbott også har vært inne på,²⁰⁴ i den grad essayet kan karakteriseres ut fra sin i) prøverende metode; ii) sin omsirkende eller digressive omfatning; og iii) generelle unnlathet overfor en avsluttende og endelig konklusjon.

Om Trilogiens narrative fiksjon er en pil, er «Textes pour rien» et nett.

I og med det andre momentet av *Impasset* – fraværet av *stasis* – melder det seg en komplementær forståelse av begrepet, som kan utfylle betegnelsen og utvide den betydning i forhold til hvordan den for øyeblikket er i bruk innenfor beckettologien. Prefikset (*im-*) skal ikke lenger utelukkende forstås i sin negerende betydning, men også som i sin avstamning fra den latinske lokative preposisjonen «*in*». Dermed poengteres ikke kun en *negasjon* av bevegelsen, men også en *posisjon* i bevegelsens rom – *in passage*. Negasjon av og posisjon i, i kombinasjon, formår å etablere en situasjon hvor spenningen forblir uforløst, fordi overgangen – passasjen – aldri fullføres. Det dreier seg med andre ord *ikke* om en situasjon *à la* sjakkens *en passant*, hvor mulighetsbetingelsene for passering utvides fra de regulære forhold. Snarere dreier det seg om å være situert i en type heideggersk *Unter-schied* – hvor teksten og den talende befinner seg på dørstokken eller i portrommet hvor alle ting, foruten den talende og teksten selv, inntreer og trer ut, inntreer og trer ut.²⁰⁵ Returnerer vi til Todorovs grammatiske terminologi kan vi si at «Textes pour rien», som den mest utførlige kunstneriske manifestasjonen av det beckettiske *Impasset* og dets implikasjoner, kan best betegnes som et *adjektiv* som beskriver tilstanden av å være et *verb* – tilstanden av å være *i kontinuerlig overgang, men uten noen sinne å faktisk overgå*.

²⁰⁴ Jf. Porter Abbott: *Op.cit.*, s. 90: «[I]n composing the *Texts*, he [Beckett] exchanged the narrative genre of the quest for the broad non-narrative genre of the meditative personal essay.» Man kan imidlertid stille et spørsmålsteget ved betegnelsen *personal* i denne forbindelse – enda det på sett og hvis er selve kjernen i Porter Abbotts argumentasjon at Beckett, spesielt i etterkant av *Trilogien*, skriver ut seg selv (Porter Abbott bruker termen *auto-grafikk*). Den diskusjonen hører imidlertid hjemme annetsteds enn her.

²⁰⁵ Jf. Martin Heidegger: «Die Sprache» [1950]: *Unterwegs zur Sprache* [1959], Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1985, s. 7-30. Min utlegning av denne komplementære forståelsen av *impasset* står i stor, om enn indirekte, gjeld til Leslie Hill og hans lesninger av Beckett, som bygger på en vektet forståelse av begrepet *indifference*: På den ene siden knytter Hill seg opp til Maurice Blanchots begrep om *le neutre*, som Hill forklarer som «that which is in-between positions of meaning, neither positive nor negative, constantly shifting and irreducible to either object or subject» (Hill: *Op.cit.*, s. 9). Her blir ikke sammenligningen til Heideggers *Unter-schied*-begrep urettmessig, i og med at begge kan forstås i retning av, med Hills ord, «the fusion and the interpenetration of contraries and the teeming movement at the core of sameness» (*loc.cit.*). På den andre siden knytter Hill indifferansen til apatien, som fravær av begjær – det vil si, fravær av dialektikk som en følge av et fravær av forskjeller.

(iii.i.ii) AUFHEBUNG

om relasjonen mellom Trilogien og «Textes pour rien»

Innledningsvis til dette kapittelet skrev jeg at Beckett med «Textes pour rien» tok steget videre inn i *Impasset* og dets spesifikke subjektivitetsproblematikk. Slik jeg overfor har forklart begrepet i sin beckettske kontekst, som både *negert progresjon* og *posisjon i passasje*, kan man imidlertid forstå «Textes pour rien» som nær en legemliggjørelse av *Impasset* som sådan – ikke kun som en videre inngang i problematikken, men som en inkarnasjon av begrepet selv – ettersom tekstene manifesterer de sentrale egenskapene som definerer sistnevnte.²⁰⁶ Hva skulle en slik karakteristikk av disse tekstene innebære, om ikke dét at den kunnskap som førte inn til *Impasset*, den kunnskapen som ble produsert gjennom *Trilogien*, at denne nå implementeres som råmateriale for konstruksjonen av de nye tekstene? Det vil på sin side si at også de prosessene som kunnskapen ble produsert gjennom må være representert i den nye produksjonen, om enn i en annen og muligens mindre gjenkjennelig form. Man kan si at *Trilogien* vil være *opphevet* [aufgehoben] i den nye teksten.

Opphevelse [Aufhebung] er (primært) et dialektisk begrep og står sentralt i Hegels allerede nevnte *Fenomenologi* og hans filosofiske univers for øvrig. I sin *Wissenschaft der Logik* skriver Hegel følgende, i et forsøk på å forklare betegnelsen:

Aufheben hat in der Sprache den gedoppelten Sinn, daß es soviel als aufbewahren, *erhalten* bedeutet und zugleich soviel als aufhören lassen, *ein Ende machen*. Das Aufbewahren selbst schließt schon das Negative in sich, daß etwas seiner Unmittelbarkeit und damit einem den äußerlichen Einwirkungen offenen Dasein entnommen wird, um es zu erhalten. – So ist das Aufgehobene ein zugleich Aufbewahrtes, das nur seine Unmittelbarkeit verloren hat, aber darum nicht vernichtet ist. [...] Etwas ist nur insofern aufgehoben, als es in die Einheit mit seinem Entgegengesetzten getreten ist[.]²⁰⁷

²⁰⁶ En sådan forståelse av *Impasset*, *Impasset* som «Textes pour rien», kan kaste noen lysglimt over den evige skumringen som regjerer i disse tekstene, *et vice versa*. Det er nemlig alltid kveld i «Textes pour rien»: «Ce soir, c'est toujours le soir, on parle toujours du soir» (s. 164 – *TfN.*, s. 28 : «This evening, it's always evening, always spoken of as evening».) Kveldens symbolverdi som et overgangstopos er veletablert, i og med dens posisjon mellom dag og natt, lys og mørke *etc.* Erkjennelsen av den kontinuerlige kvelden som den til enhver tid gjeldende kulisse blir samtidig erkjennelsen av transgresjonens umulighet. For mer omkring kveldsmotivet. jf. Irma Ned Stevens: «Beckett's *Texts for Nothing*; an Inversion of Youngs *Night Thoughts*»: *Studies in Short Fiction*, vol. 11, nr. 2 [1974], Bell & Howell, Newberry College, 2000, s. 131-139.

²⁰⁷ Hegel: *Wissenschaft der Logik I* [1812], *Werke* 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969, s. 114.

Bevegelsen fra den *rene væren* og den *sansemessige visshet* – som jeg allerede har berørt gjennom min utlegning av subjektets eller selvets fremstilling gjennom de sentrale spatio-temporale og personlige koordinatene – til neste trinn av Åndens utvikling, nemlig *persepsjonen*, går gjennom *opphevelsen* i hverandre av momentene fra det forutgående utviklingstrinn: Persepsjonen ser saken både som det den *er*, så vel som det den *ikke er*. *Her og nå* persiperes (fremfor rent å sanses) idet disse koordinatene også defineres som relative til *der* og *da* – kan man si – noe som innebærer at de førstnevnte bestemmes i deres forhold til det gjeldende anskuende *jeg*:

Dette blir satt, men det blir snarere satt som *noe annet*, og *Dette* blir opphevet; og dette førstes *annenværen* eller den virksomhet som opphever det, blir selv *igjen opphevet*, og man vender tilbake til det første. Men dette i seg selv reflekterte første er ikke akkurat det samme som det først var, nemlig noe umiddelbart; det er snarere blitt *noe i seg selv reflektert* eller *noe enkelt* (einfach) som i sin annenværen forblir hva det er: et Nå som er absolutt mange Nå.²⁰⁸

Dermed er det ikke lenger tale om umiddelbar sansning av umiddelbar væren, men om formidlet sansning av formidlet væren. Likeledes går bevegelsen, ifølge Hegel, fra simpel bevissthet til selvbevissthet *via* opphevelsen av *jeg* og *ikke-jeg* i hverandre, av subjekt og objekt for bevisstheten, til en høyere enhet eller en ny *syntese*.

Paul Sheehan anser «Textes pour rien» som en «condensed version of the *Trilogy*».²⁰⁹ At *Trilogiens* progressive *quest-struktur* og kunnskapen som i og med *L'Innommable* blir etablert angående den objektive så vel som den subjektive selv-fremstilling er opphevet i «Textes pour rien», vil imidlertid like lite tilsi at disse momentene simpelthen gjentas på ny som at de skulle utebli fra sistnevntes tekster. En mer eller mindre nøyaktig repetisjon av prosessene som utgjør førstnevnte tekst ville, for det første, innebære en undergraving av *Impassets* grunnprinsipp – nemlig negasjonen av progresjonen – som analysene utført ovenfor har vist er konstitusjonell for «Textes pour rien», på et tekstimmanent nivå. I tillegg ville det brutt med Becketts trofasthet overfor avantgardens imperativ – *avançons* – på de mer eksterne nivå, med

²⁰⁸ Hegel: *Åndens fenomenologi*, *op.cit.*, s. 79 – *Phänomenologie*, s. 89: «[E]s wird *Dieses* gesetzt, es wird aber vielmehr *ein Anderes* gesetzt, oder das *Diese* wird aufgehoben: und dieses *Anderssein* oder Aufheben des ersten wird selbst *wieder aufgehoben* und so zu dem ersten zurückgekehrt. Aber dieses in sich reflektierte erste ist nicht ganz genau dasselbe, was es zuerst, nämlich ein *Unmittelbares*, war; sondern es ist eben *ein in sich Reflektiertes* oder *Einfaches*, welches im *Anderssein* bleibt, was es ist: ein Jetzt, welches absolut viele Jetzt ist».

²⁰⁹ Sheehan: *Op.cit.*, s. 95.

tanke på utviklingen av Becketts kunstneriske uttrykk. For det tredje ville en slik repetisjon bety at kunnskapen likevel ikke var inkludert fra begynnelsen av, men at den nå kun ble produsert på ny. Hva betegnelsen *opphevet* innebærer i denne sammenheng er derimot at *Trilogien* som helhet, i sin *totalitet* – det vil si hele dens bevegelse *herfra og dit hen*, fra fabel til diskurs, samt erkjennelsen av at selv der hvor diskursen endelig krystalliseres i ren form er ikke det sanne, reelle selv tilgjengelig til å gripes – er gått opp i og blitt bevart i de etterfølgende tekstene. Dermed er denne totaliteten, denne enheten av motsetninger – prosessen så vel som resultatet – å forstå som kontinuerlig tilstedeværende gjennom disse tekstene, fra første til siste side.

Til dømes vil «the dismantling of the physical body»²¹⁰ som utfoldes gjennom *L'Innommable* – samt hele prosessen fra objektiv til subjektiv selv-fremstilling som denne kroppens demontering kan sies å reflektere – kunne gjenfinnes i sin totalitet i «Textes pour rien». Totaliteten inkluderer imidlertid ikke kun resultatet, kroppens endelige fravær og den fullførte desintegrasjon, men like mye den desintegrerende prosessen så vel som dennes utgangspunkt – den komplette, integrerte kroppens hele. Det vil si at totaliteten av *L'Innommable* krever den demonterte så vel som negasjonen av den demonterte kroppen – den diskursive så vel som den fabelske selv-fremstilling.²¹¹

I sin enkleste og mer banale form kan man si at opphevelsen betegner hvordan de prosessene som utgjør *Trilogien* er selv inkludert i dens resultat, i *Impasset* – om ikke annet så i det minste som *Impassets* kausale foranledning. Utviklingen gjennom *L'Innommable*, fra det objektiverte selvbildet til den diskursive kulminasjonen og kunnskapen om at det reelle selv ikke er tilgjengelig for begripelsen, er selv en del av «Textes pour rien» – om ikke annet så i det minste som tekstenes kausale foranledning. Men man kan selvsagt radikaliserer en slik lesning. På den måten kan man åpne for en videre forståelse av den uvegerlige fluktusjon mellom *ci-bas* og *là-haut* og tilbake igjen som stadig finner sted gjennom «Textes pour rien», ettersom bevegelsen (verbet) er tilstedeværende som en vesentlig del av tilstanden (adjektivet), av den statiske spenningen som er disse tretten tekstenes strukturelle karakteristika, i tråd med definisjonen ovenfor av *Impasset* som *tilstanden av å være et verb*, som *posisjon i*

²¹⁰ Boulter: *Op.cit.*, s. 334.

²¹¹ Man kan forsøksvis formalisere fenomenet som følgende – der *D* noterer momentet (demonteringen av kroppen) og *o* tilsier opphevelsen, hvor da *D.o* betegner opphevelsen av momentet (opphevelsen av demonteringen av kroppen): $D.o = (D+(-D))$.

passasje – som negasjonen av både progresjon og *stasis* – hvor bevegelsen verken er fraværende eller fremadskridende, men konstant og stasjonær. Den middelbare progresjonen, formidlet *via* negasjonen som er *stasis*, er lik avstanden tilbakelagt mellom *her* og *der*, men uten den faktiske bevegelsen *herfra* og *dit hen*.

Poenget med *opphevelsen* i sin hegelianske tapning er at den alltid innebærer en ny og videre utvikling i forhold til tilfellene i de momentene som oppheves, av den enkle grunn at det forutgåendes resultater danner utgangspunktet for de etterfølgende utarbeidelser. Persepsjonen tar nettopp, ifølge Hegel, totaliteten av væren og sansning – *dette* og *min formenen* – som gjenstand for sitt proberende blikk. I følge et slikt resonnement skal «Textes pour rien» kunne nå nærmere det reelle selv, nærmere den a-relasjonelle stillheten og tomheten som er kjernen i mennesket, enn sine forgjengere i *Trilogien*, ettersom førstnevnte opptar i seg både *her* og *der*, objekt og subjekt på en og samme tid, som en og samme gjenstand. Det blir også Sheehans konklusjon at *Trilogien* «has not plunged far enough down into its dark.»²¹² Ved en dypere inngang i desintegrasjonen skal Beckett dermed, gjennom «Textes pour rien», kunne nå nærmere en utsigelse av det usigelige, av det uartikulerte – og dermed tre nærmere en begripelse av hvordan det egentlig er.

²¹² Sheehan: *Op.cit.*, s. 102.

(iii.ii) NYE PERSPEKTIVER

«... c'est le point du vue qui seul *fait* la chose.»
Ferdinand de Saussure.

« DEIRS kollektiven
breyn er abstract
og exists onli millom dei,
som millom A og B
or som millom ein odder human og aig
wen wi spiik.

DEI veit ne om
kverodder. DEI veit
ne om deirs total systmarbeid,
deirs Kooperationen »

Øyvind Rimbereid.

I forutgående kapittel, «(iii.i) Opphevelsen», satte jeg spørsmålstegn ved siden av Badiou's forståelse av bokstaveligheten i tittelens *pour rien*, ettersom tittelen ifølge ham skulle antyde at disse tekstene verken skyldtes eller var skyld i noe spesielt, at de verken resulterte i eller fra noen videre utvikling i kunstnerens sinn. I og med den oppmerksomheten som vies utgivelsen gjennom den foregående studien, har jeg samtidig tatt et standpunkt mot den utbredte tendensen til å anse dette verket som et lite og ubetydelig etterslep fra *L'Innommable*, som kun går opp igjen gamle stier uten nye tilførsler. Mitt standpunkt er bekreftet å være godt fundert, som vi så i løpet av forrige kapittels strukturelle analyser. Ved å gå de strukturelle divergensene mellom disse to etterfølgende tekstene nærmere etter i sømmene, ble det vist skjellig grunn til en påstand om at Beckett heller ikke med «Textes pour rien» har firt i sin trofasthet til avantgardens imperativ om kontinuerlig videreutvikling av kunsten. Selv overfor det tilsynelatende umulige – å fortsette etter *Trilogiens* rovdraft på selv-fremstillingens materiale – så gav ikke kunstneren etter, men tok snarere sats og sprang videre inn i det man, med hans egne ord, kunne betegne som den ytterste fattigdom: Ved å krystallisere *Impassets* formale trekk *som* eller *i* sin fundamentale struktur, hvor progresjon og *stasis* altså blir gjensidig utelukket, tar «Textes pour rien» oss videre inn i *Impasset* – videre

inn i problematikken hvor den talende og det talte alltid er ett skritt unna hverandre og det sanne, reelle selv derfor alltid er i omskrivning. Gjennom relativt enkle analyser av strukturene de respektive tekstene imellom, viser det seg hvordan bevegelsen fra *Trilogien* til «Textes pour rien» med all formodning vil finne sine ekvivalente uttrykk i kunstnerens sinn – i det minste i dennes underbevisste liv – ettersom utviklingen fra den første til den seneste tekstsamlingen har bragt frem to vidt forskjellige resultat. Mer presist har jeg allerede beskrevet *Impasset* som resultatet hvor prosessene fra *Trilogien* oppheves – et resultat som utgjør preferansene for «Textes pour rien». Mer konkret innebærer det på sin side at konklusjonen om at konklusjonen uteblir – at det sanne, reelle selv unndrar seg – danner forutsetningen og utgangspunktet for den seneste utgivelsens inngang til subjektivitetsproblematikken. Av den grunn kan vi ane at det må finnes flere måter som tittelen kan forstås på, mer eller også mindre bokstavelig – hvor kunstneren i seg selv ikke nødvendigvis må være en obligatorisk komponent i og for tolkningen.

«Writing *about* the impasse itself provides a ‘way out’ of the impasse»,²¹³ skriver Brienza og leverer samtidig en svært observant kommentar, som setter fingeren på et sentralt poeng, nemlig at en fokusering på et allerede gitt resultat nødvendigvis vil føre til et nytt og annerledes resultat. *Impasset* er allerede sett å være bevart i «Textes pour rien» i den grad disse tekstene er blitt bygd over *Impasset* som et strukturelt skjelett. Imidlertid skal det vise seg at tekstene dermed samtidig opphever *Impasset* i negativ forstand, idet den formale progresjonen den nye strukturen innebærer – det vil si, i og med utviklingen som finner sted i forhold til Becketts kunstneriske uttrykk – beveger tekstene videre og lar dem passere forbi det punktet hvor kunsten og uttrykket opprinnelig hadde møtt veggen og stoppet opp.

²¹³ Brienza: *Op.cit.*, s. 47.

(iii.ii.i) «UNE COLLINE » REVISITED

om posisjoneringer av den talende i forhold til utsagnet og utsigelsen

Ifølge Hill gjelder det for det fiktive rommet som åpnes opp i og med den første stedsbeskrivelsen som introduserer «Textes pour rien», det vil si det *irske topos* som tidligere innledet min eksegese av tekstenes eksposisjon og grunnleggende struktur,²¹⁴ at dets fremstilling først og fremst tjener til å gjenvekke minnet om åpningssekvensen fra *Trilogien*, nærmere bestemt *Molloy* – og, skriver Hill, «with the narrator finding his familiar position in lee of a rock, it is clear that the site is a textual as well as a topographical one.»²¹⁵ Det sammenligningsgrunnlaget som Hill har hatt i tankene, må åpenbart ha vært «le rocher à l'ombre duquel j'étais tapi, à la façon de Belacqua, ou de Sordello, je ne me rapelle plus»,²¹⁶ hvorfra Molloy fritt kunne observere skikkelsene A og B²¹⁷ som nærmet og fjernet seg fra hverandre nedenfor ham på veien, mens Molloy selv forble usett. Og joda, riktig nok: Landskapet fra «Textes pour rien» er ikke så ulikt *Hole & Environs* fra *Molloy* – eller de øvrige rurale miljøene som forekommer i løpet av *Trilogien* – all den tid det for hver av tekstenes vedkommende er det paradigmatisk *irske topos* med dets myrer og rullende bakketopper som gjelder, slik også selve posisjoneringen av den talende fra «Textes pour rien» på den ene siden og Molloy på den andre vil trekke veksler på hverandre, i og med at de begge befinner seg tilsynelatende strandet på toppen av en åskam. Men der slutter også de umiddelbare likhetene.

Komparasjoner er mindre relevante i og for seg enn ut fra de eventuelle ekvivalenser og divergenser som belyses gjennom dem, som på sin side kan belyse nye aspekter ved tekstene. Med et absolutt minimum av oppmerksomhet ovenfor teksten oppdager vi fort, stikk i strid med Hills observasjoner, at det ikke finnes noen stein slik

²¹⁴ Jf. «(ii.ii.i) Utsigelsesmodi; *Exposition des Textes*». Det dreier seg altså om beskrivelsen av den talendes posisjon i bunnen av grøften som innledet «texte I», og som har blitt lagt til grunn for våre analyser av tekstenes grunnleggende tekstplan, fabel og diskurs – *là-haut* og *ci-bas*.

²¹⁵ Hill: *Op.cit.*, s. 125.

²¹⁶ Beckett: *Molloy, op.cit.*, s. 13 – *Trilogy*, s. 11: «[...] the rock in the shadow of which I crouched like Belacqua, or Sordello, I forget». Både Belacqua og Sordello opptrer i Dantes *Divina Comedia*, «Purgatorio», jf. Canto IV og VI-IX. Skikkelsene kan imidlertid sees som representative for to oppopperende typer, der hver utgjør et paradigme for henholdsvis den statiske og den progressive varen – ettersom Belacqua er vel fornøyd med å døyve tiden i likesæle, mens Sordello stadig gjør fremskritt mot den endelige oppstigning til *Paradiso*.

²¹⁷ Den engelske versjonen opererer med notasjonene A og C.

det gjør for *Molloys* del – verken i første eller noen av de resterende tolv «Textes pour rien». Steinens fravær er kun en av flere påfallende forskjeller.

Situasjonen i «Textes pour rien», hvor den talende som vi husker posisjonerte seg i bunnen av en renne, beskrives videre gjennom følgende ordlyd, fremdeles i «texte I»:

Ils sont là-haut, tout autour, comme au cimetière. Je ne peux pas lever les yeux vers eux, dommage. Je ne verrais pas leurs visages. Les jambes peut-être, plongées dans le bruyère. Me voient-ils, que peuvent-ils voir de moi ? Peut-être qu'il n'y a plus personne, peut-être qu'ils sont partis, éccœurés.²¹⁸

Differansene i forhold til *Molloy* er upåklagelige, om enn *ils* her skulle henvise til de samme personlighetene *A* og *B* (skjønt lite tilsier at det er tilfellet), eller andre skikkelser, så som de mer velkjente *andre* som står ansvarlige bakenfor kreasjonene som fremmes – dukkemestrene, om man vil – fra *L'Innommable* (hvilket er mer sannsynlig). Fremfor å minne om *Molloy*, minner utdraget ovenfor mer om situasjonen slik den, i *Trilogiens* siste bok, fremskrives for *Worm*:

Ne sentant rien, ne sachant rien, il existe pourtant, mais pas pour lui, pour les hommes, ce sont les hommes qui le conçoivent et qui disent, *Worm* est là, puisque nous le concevons, comme s'il ne pouvait y avoir d'existence que conçue, ne fût-ce que de celui qui la mène. Les hommes. [...] Ils sont nombreux, tout autour».²¹⁹

Worm er en av to typiske skikkelser som fremstilles i *L'Innommable* og kontrasteres slik som motparten til *Mahood* [*Manhood?*].²²⁰ Fremfor selv å *se uten å bli sett* – slik tilfellet synes å være for *Molloy*, samt for *Mahood* – blir *Worm* på sin side *sett uten selv å se*. Etter mønster fra en eksistensialistisk skjematisk av selvet, kunne man karakterisert disse kontrasterende situasjonene som fremstillinger av *cogitatio* og

²¹⁸ Beckett: *NTpR.*, s. 129 – *TpN.*, s. 8: «They are up above, all round me, as in a graveyard. I can't raise my eyes to them, what a pity, I wouldn't see their faces, their legs perhaps, plunged in the heath. Do they see me, what can they see of me? Perhaps there is no one left, perhaps they are all gone, sickened».

²¹⁹ Beckett: *L'Innommable*, s. 121; 141 – *Trilogy*, s. 349; 359: «Feeling nothing, knowing nothing, he exists nevertheless, but not for himself, for others, others conceive him and say, *Worm* is, since we conceive him, as if there could be no being but being conceived, if only by the beer. Others. [...] They are numerous, all round».

²²⁰ Jf. bl.a. Breuer: *Op.cit.*, s. 106; eller Maurice Nadeau: «De la parole au silence» [1952]: *Les Critiques de notre temps et Beckett* (red. Dominique Nores), Éditions Garniers Frères, Paris, 1971, s. 159 - for mer angående ulike tolkninger av ulike egennavn i ulike av Becketts verk, en aktivitet det til dels har gått sport i.

cogitatum, henholdsvis. Molloy ville manifestere det tenkende og talende, aktive *jeg* – mens den sistnevnte representeres som et passivt intendert og blindt *meg*.²²¹

En slik lesning har sine åpenbare mangler og blir, om ikke annet, for enkel. I verste fall vil den selv være blind for viktige momenter i tekstene. Uansett baserer den seg på hva man kunne kalle en rekke (imaginære) misoppfatninger eller «feillesninger». Til dømes vil det faktum bli ignorert at Molloy på bakketoppen allerede er formidlet *via Molloy* – fortelleren, som skriver ut fra sin mors værelse.

Psykoanalysen kan være hjelpelig i å nøste opp i forviklingene en slik naiv «feillesning» kan innebære, ved at den kan bemerke hvordan Molloy på bakketoppen for sin egen del vil bli

pris au piège de la situation typiquement imaginaire : *de voir qu'on ne le voit pas*, méconnaître la situation réelle où *il est vu ne pas voir*. Et qu'est-ce qu'il ne voit pas ? Justement la situation symbolique [...] où maintenant *le voilà vu se voyant n'être pas vu*.²²²

For tilfellet *Molloy* blir situasjonen i siste instans, når alle fortellertekniske presiseringer og krumspring tas i betraktning, likevel den symbolske – hvor den imaginære misoppfatningen av Molloy på bakketoppen, misoppfatningen av selvet, innføres i forhold til sin posisjon innenfor en større syntaks, så å si. Gjennom lesningen ser vi Molloy se seg selv som usett, og med det blir også den faktiske situasjonen implisert – skjønt den ikke er eksplisitt representert – hvor Molloy på bakketoppen blir sett slik han faktisk er, nemlig et objekt projisert inn i sin fabel. Mer presist kan man si at Molloy slik blir avslørt i sin reelle tilstand av absolutt uvitenhet, han blir sett uten selv å se hvordan det hele forholder seg. Gjennom leseprosessen analytiske øvelser og syntetiske bestrebelsers viser det seg med andre ord hvordan *Molloy* opptar i seg sin egen motsetning: *Cogitatio* blir *cogitatum* – den imaginære misoppfatningen av kontroll

²²¹ Jf. bl.a. Hesla: *Op.cit.*, s. 123-6 – som utvikler en teori omkring skikkelsene i *Trilogien* som eksempler for *character* og *author*, *objekt* og *subjekt*, i tilknytning til eksistensialismen. Hans lesninger av Mahood/Worm-relasjonen bunner i en kontrast mellom aktiv og passiv som jeg delvis kan si meg enig med, om enn hans videre tolkning i mine øyne utvikler seg i en noe mindre akseptabel retning.

²²² Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 31 – min kursivering. Sitatet er hentet fra Lacans mye omdiskuterte «Le Séminaire sur 'La Lettre Volée'» og omtaler altså de tre posisjonene i forhold til det stålne brevet som repeteres gjennom Poes novelle. Jf. bl.a. Shoshana Felman: *Jacques Lacan & the Adventure of Insight; Psychoanalysis in Contemporary Culture*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1987, s. 27-52; samt Jean-Michel Rabaté: *Jacques Lacan; Psychoanalysis and the Subject of Literature*, Palgrave, Basingstoke/New York, 2001, s. 42-53, for kortere innlegg i debatten.

fremviser, *via* den symbolske formidlingen eller iscenesettelsen, den reelle situasjonen hvor man intet vet eller hvor man i det minste vet «feil».

I «Textes pour rien» derimot, der denne innsikten – i den grad den er *Trilogiens* innsikt – er *opphevet*, finner vi et mer umiddelbart og direkte uttrykk for hvordan tingene egentlig henger sammen. Den talende fremstiller seg selv åpent i sin uvitenhet, som objekt for andres blikk, ikke ulikt Worm, uten selv å se seg selv bli sett, uten selv å vite hvorvidt han blir sett eller ikke.²²³ Samtidig innebærer den gjeldende situasjonen også beskrivelsen av den talende som nettopp seende, og dermed, ulikt Worm, som et subjektivt og aktivt *jeg*, et *cogitatio* – ettersom det dreier seg om det jeg allerede har betegnet som det diskursive *topos*. Som jeg da også bemerket, kunne ikke den diskursive posisjonen som ble fremstilt gjennom tekstenes innledende *topotesis* anses som det diskursive *per se*, men måtte bli nærmere bestemt som en fabulasjon av diskursen og altså en objektivisering av subjektet – en midlertidig fiksering av utsigelsens *her* og *nå*, der den talende projiserte sitt bilde, slik dette ble forestilt å være, inn i et fabelsk landskap – riktignok til dette landskapets ytterkant. Melet som bringes fra mølla i og med den nyeste komparasjonen opp mot *Molloy* kan tjene til å underbygge disse poengene. Kort fortalt viser det siterte utdraget overfor [«*Ils sont là-haut etc.*»] hvordan det diskursive *topos* beskrives *som beskrevet*, hvordan den fremstillende prosessen selv er inkludert i det fremstilte resultatet og hvordan objektiveringen av subjektet – som beskrivelsen tross alt nødvendigvis vil innebære – samtidig også objektivierer denne samme objektiveringen selv.

Annerledes sagt: *Når den talende omtaler seg selv som talende, omtaler den talende seg som en omtalt talende*. I første omgang kan dette tjene som en innsikt til hvordan den talende alene er like lite tilstrekkelig som den omtalte alene, når spørsmålet som blir stilt søker etter det sanne selv eller mennesket som sådan. Dette mennesket må forstås som både subjekt og objekt, som både *jeg* og *meg* – at det er i spennet mellom disse at det sanne selv har muligheter for å manifestere seg. I andre potens viser teksten oss eksplisitt hvordan vår oppfatning av selvet alltid vil forbli et bilde og en objektivisering av selvet – alltid og uunngåelig en projeksjon – uavhengig av om det vil

²²³ Det er paradoksalt å hevde at den talende fremstiller seg selv som *sett uten selv å se seg selv bli sett* – ettersom det må være gjennom den talende sin egen fremstilling at den som *ser uten selv å bli sett* blir fremstilt som sett, *etc.* Men i og med at den talende, i sekvensen som her blir berørt, uttaler sin usikkerhet om hvorvidt det ennå finnes dem som står omkring og betrakter ham, kan man si at fremstillingen av den talende som *sett uten selv å se seg selv bli sett* bærer en i det minste grad av troverdighet.

være den talende eller den omtalte som kommer til å bli presentert. Utsigelsen, i det øyeblikk den vil si noe, objektiveres ubønhørlig i utsagnet. Teksten kan kun fremstille fabuleringer over verden og selvet, mens diskursens *topos* som sådan – det vil si som uformidlet og *i seg* – forblir hinsides representasjonen. Det er en sådan totalitet – på sett og vis den avsluttende konklusjonen for hele *Trilogien*, i det minste ifølge den lesningen jeg har basert min utlegning av romanenes subjektivitetsproblematikk på, i denne studiens første del – som er mer umiddelbart tilstedeværende i «Textes pour rien» enn for *Molloys* vedkommende, hvor den er nødvendig å fremtolke ad de fortellertekniske krumspring.

(iii.ii.i.a) GUD / [_ . . . _ . .] :

Det nær guddommelige overblikk som Molloy på bakketoppen ved første øyekast kunne se ut til å besitte, viste seg ved nærmere ettersyn å være en misoppfatning av den faktiske situasjonen, ettersom et *tredje* perspektiv allerede hadde blitt etablert *via Molloy*, *via* fortelleren i mors værelse, som er den som formidler fortellingen eller talen som sådan – nemlig det tredje perspektivet av «un dieu, des temoins témoin sans témoin»,²²⁴ slik «texte XII» ordlegger seg.²²⁵ I det øyeblikk da steinen fra *Molloy* faller bort for «Textes pour rien» sitt vedkommende, så forsvinner samtidig illusjonen om en slik posisjon hvor den talende skulle innbilde seg å være et prioritert senter *for* eller *i* seg og sitt selv, *for* eller *i* sin selv-fremstilling – slik denne posisjonen ble tilskrevet Molloy på bakketoppen, slik visse retninger innenfor lingvistikken anså de indeksikalske symbolenes referansegrunnlag som egosentrisk fundert. For samtidig som steinen dras unna, så blir også det tredje perspektivet – formidlingen av fortellingen eller utsigelsen av talen – inkludert som en del av fabulasjonen av diskursen og projiseringen av selvbildet. Dette perspektivet gjelder ikke utelukkende for «texte I» og fremstillingen av det diskursive *topos* og den talendes posisjon deri som blir fremmet gjennom denne første teksten. Dette perspektivet finner sin plass gjennom alle tretten tekster, i større eller mindre grad. I det minste i tilfeller der det er snakk om eksplisitte

²²⁴ Beckett: *NTpR.*, s. 214 – *TfN.*, s. 60: «[...] a god, unwitnessed witness of witnesses».

²²⁵ Fortellerkomposisjonene for *Molloys* del følger et slags *kinesisk eske*-prinsipp, ettersom det på samme måte som Molloy på bakketoppen formidles *via* fortelleren i mors værelse, så formidles også denne fortelleren gjennom *Molloy*, forstått romanteksten som sådan. Likevel – den siste uttalte instansen blir Molloy i mors værelse.

forsøk på å fremstille den talendes *her og nå*, der diskursen og utsigelsen står i talens fokus.

Ta dømet fra «texte VI», som introduseres gjennom spørsmålsstillingen til hva som faktisk finner sted mellom «ces apparitions»,²²⁶ mellom de fabulerte skikkelsene som er kjennetegnende for *là-haut* – altså spørsmålsstillingen til hva som er det karakteristiske for *ci-bas*. Omtrent halvveis leser vi følgende beskrivelse av relasjonene mellom disse to *arketopoi* og de ulike posisjonene mellom subjekt og objekt som de er blitt vist å symbolisere:

Les yeux, oui, si ces souvenirs sont miens, j'ai dû y croire, un moment, croire m'y voir, obscurément, au fond de leurs perspectives. Je me vois, avec ceux d'ici, depuis longtemps scellés, fouiller avec ceux d'alors, [...] à cause de la glace, [...] fouiller un seul des autres, des vrais, des vrais d'alors, et m'y voir, m'imaginer m'y voir, tapi au fond des voiles bleutés, qui me regardais sans me voir [...].²²⁷

Sekvensen kan leses som en klassisk iscenesettelse av refleksjonens paradigmatisk struktur, der et aktivt og reflekterende subjekt betrakter sin passive refleksjon i speilet og sådan observerer seg selv observere seg selv. Men samtidig er det altså en tredje instans som reflekterer over den reflekterte refleksjonen, samtidig er det øyene *her og nå* – blikket fra (den symbolske) utsigelsessituasjonen som ser (det imaginære) spillet av refleksjoner mellom seende og sett som utspilles i utsagnssituasjonen.

I den forutgående «texte V» har denne situasjonen allerede blitt sterkere bundet opp mot den litterære eller den spesifikt tekstlige utsigelsen, opp mot den skrevne språkakten. Det dreier seg ikke lenger simpelthen om omtalt eller talende – men om samtidig å være både

juge et partie, témoin et avocat, et celui, attentif, indifférent, qui tient le greffe. C'est une image, dans ma tête qui est sans force [...]. Oui, je vois la scène, je vois la main, elle sort lentement de l'ombre, celle de la tête, puis d'un bond y retourne, ça ne me regarde pas.²²⁸

²²⁶ Beckett: *NTpR.*, s. 167 – *TfN.*, s. «these apparitions».

²²⁷ *Ibid.*, s. 171 – *TfN.*, s. 33: «The eyes, yes, if these memories are mine, I must have believed in them an instant, believed it was me I saw there dimly in the depths of their glades. I can see me still, with those of now, sealed this long time, staring with those of then, [...] because of the glass, [...] staring into one of the others, the true ones, true then, and seeing me there, imagining I saw me there, lurking behind the bluey veils, staring back sightlessly [...]».

²²⁸ *Ibid.*, s. 159-163 – *TfN.*, s. 26-8: «[...] judge and party, witness and advocate, and he, attentive, indifferent, who sits and notes. It's an image, in my helpless head [...]. Yes, I see the scene, I see the hand, it comes creeping out of the shadow, the shadow of my head, then scurries back, no connection with me».

Det tredelte perspektivet er tydelig, spesielt i den første setningen. Men også gjennom sammenstillingen av observasjonene av den omtalte scenen og den skrivende (det vil si den talende) hånden – der begge to føres ut fra og tilbake til skyggen *av* hodet, eller også skyggen *i* hodet – tillates en lesning hvor en slik tredeling gjør seg eksplisitt, hvor skaperen [*l'ombre, celle de la tête*] inkluderes sammen med skapelsen [*la main* – evt. *la scène*] i skapningen [*la scène* – evt. *la main*].²²⁹

Den nest siste teksten, «texte XII», leverer en rekke viktige nøkler for denne studiens lesning, til tross for denne tekstens tilsynelatende beskjedne status som samlingens korteste. Her fant vi utskrevet temporaliteten tilknyttet *là-haut*, som virtuell fortidighet eller potensiell fremtid, samt det aktuelle tomrommet av *ci-bas*, som sammen konstituerte fundamentene for tekstenes strukturelle rom.²³⁰ Her finner vi dessuten nedtegnelsen av de definerte termene for splittelsen av selvet i tre bestanddeler, termene for tredelingen av perspektivet, deriblant gudsperspektivet. Det dreier seg om:

*un qui parle en disant, tout en parlant, Qui parle, et de quoi, et un qui entend, muet, sans comprendre, loin de tous [...]. Et cet autre, naturellement, que dire de cet autre, qui divague ainsi, à coups de moi à pourvoir et de lui dépourvus, cet autre sans nombre ni personne dont nous hantons l'être abandonné [...]. Voilà un joli trio, et dire que tout ça ne fait qu'un, et que cet un ne fait rien, et quel rien, il ne vaut rien.*²³¹

I Badiou's terminologi tales det i forlengelsen av dette om *cogitos* treenighet av i) *le sujet de l'énonciation*, ii) *le sujet de la passivité* og iii) *le sujet de la question*.²³² Angående dette siste subjektet skriver Badiou følgende, nemlig at *spørsmålet* først og fremst kommer til uttrykk fordi det blir nødvendig for subjektet å vende seg mot talen som sådan – ettersom alt annet ved *verden* og *væren*, dets mobilitet og immobilitet, er satt i klamme: Subjektet må «se *torde* vers sa propre énonciation. [...] Or cette torsion

²²⁹ Den skrivende hånden er for så vidt også en beskrevet scene, slik skrivescenen også er en del av det å beskrive – derav en viss ambivalens i forhold til det som anses skapelse og skapning, når det gjelder *main* og *scène*.

²³⁰ Jf. ovenfor «(ii.ii.i) Utsigelsesmodi; *Exposition des Textes*».

²³¹ Beckett: *NTpR.*, s. 213 – *TfN.*, s. 59: «[...] *one who speaks* saying, without ceasing to speak, Who's speaking?, and *one who hears*, mute, uncomprehending, far from all [...]. And *this other* now, obviously, what's to be said of this latest other, with his babble of homeless mes and untenanted hims, this other without number or person whose abandoned being we haunt [...]. There's a pretty three in one, and what a one, what a no one» - min kursivering.

²³² Badiou: *Beckett; L'Increvable désir, op.cit.*, s. 36.

est aussi un écartèlement, dès lors qu'on s'aperçoit que l'identité du sujet est triple, et non pas seulement double».²³³

Man kan gjerne kalle dette tredje – *spørsmålets subjekt og den symbolske posisjon* – for *den Andres perspektiv*, i tråd med Lacans definisjon av den Andre som «le lieu où se constitue le je qui parle avec celui qui entend».²³⁴ Det vil si at det er der subjektivitetsproblematikken overhodet må og vil utspille seg. I sin lesning av Lacans *Poe*-seminar skriver Felman, angående den tredje posisjonen og dennes perspektiv, at det der dreier seg om *analytikerens posisjon*.²³⁵ Om jeg vil vegre meg for å samtykke fullt og helt i dette, kan jeg i det minste gå god for at det her vil dreie seg om *analysens* synspunkter og ståsted. Det er ikke *leseren* som sådan som blir implementert idet *Molloy* formidler Molloy, men *lesningen* eller *produksjonen av teksten*.²³⁶ Slik forholder det seg også med den talende i «Textes pour rien», når denne åpent fremstiller seg selv i sin aktive positur som objekt for andres blikk og sin diskursive posisjon som samtidig fabulert. En slik projeksjon av selvet innebærer at den talende og den omtalte posisjoneres *eksplisitt* innenfor en større og videre syntaks som går utover og forbi dem begge, innenfor den symbolske orden som omfatter dem – det vil si, innenfor teksten som det intersubjektive rommet der lesningen eller produksjonen foregår, hvor avsender og mottager gjensidig legger ned forutsetningene for de subjektive manifestasjonene i og gjennom språket. Innenfor eller ut fra den Andres perspektiv blir den talende så vel som den omtalte for objekter å regne. Inkluderingen av den Andres perspektiv i den talendes fremstilling av seg selv innebærer, med andre ord, at den symbolske situasjonen eller skapelsen [*poiesis*] som den talende eller skaperen [*poietes*] er innsatt i også implementeres i det fremstilte eller i skapningen [*poiema*] som sådan – og hva mer er, at den symbolske situasjonen blir en del av utsigelsens prioriterte fokalobjekt og tematiseres på linje med utsagnets resterende omtalte momenter, fremfor hovedsakelig å tjene som stedet for fokaliseringens utgangspunkt.

Vi vet allerede hvordan psykoanalysens subjekt først inntreer i og med den symbolske orden – det vil si, idet man fra selvbildets allerede fremmedgjorte posisjon

²³³ *Loc.cit.*

²³⁴ Lacan: *Écrits, op.cit.*, s. 431.

²³⁵ Jf. Felman: *Op.cit.*, s. 48: «But the third position is also – and this is the main point of Lacan's analysis – the position of the analyst.»

²³⁶ Jf. for så vidt ovenfor, «(i.i.i) 'Impasse'; Polemikk & Poetikk», og henvisningen til Barthes' begrep om det skrivelige.

vender seg om og spør hva man selv er *der* – i *den Andres øyne* («Que suis-je là?»).²³⁷ På lignende vis resulterer også det beckettiske subjektet, ifølge Badiou, fra et spørsmål som er velkjent for psykoanalysen, nemlig spørsmålet om hvem som taler («Qui parle?»).²³⁸ Det blir nødvendigvis spørsmålsstillingen i seg selv, problematiseringen som sådan, av *hvem som taler* og *hvem man er*, som først drar grunnen vekk under de inntil da gjeldende oppfatningene av forholdene og som dermed setter ens selvbylde så vel som ens verdensbilde under tvil,²³⁹ på samme måten som det er forbudet som først skaper begjæret etter det forbudte. Men samtidig er det altså denne grunnløsheten, denne usikkerheten omkring hva man er og hvem som taler, som utgjør selve kjernen i menneskets *eksistens*, menneskets *apparition*. Om det ikke nødvendigvis er kjernen i det mennesket i sannhet *er*, så er det i det minste kjernen i det mennesket fremtrer som. Slik konkluderte *Trilogien*, med konklusjonen om at konklusjonen uteblir. Annerledes sagt, så viste *L'Innommable* til slutt at den menneskelige væren består mest av alt i det å søke etter det menneskelige vesen. *Idet man vet hva man (selv) er, så er man ikke (seg selv) lenger*. At det beckettiske subjektet, i likhet med psykoanalysens subjekt, fremstår i og består som en evinnelig vibrasjon mellom to poler – dette ubestemmelige – ble spesielt tydelig i forbindelse med de hallusinatoriske effekter som oppstod når løgner- og ventrilokvist-paradoksene multipliserte seg ved siden av hverandre. Men den hallusinatoriske effekten er kun mulig å definere ut fra den Andres perspektiv, i den symbolske situasjonen hvor taler og tilhører møtes. Det fører oss videre til poenget jeg vil understreke, nemlig hvordan det nettopp er intersubjektiviteten – som konstituerende for det symbolske feltet, for den Andre som sådan – som er mulighetsbetingelsen for det ikke-essensielle eller ubestemmelige subjektets manifestasjoner mellom taler og omtalt, i utsigelsen mellom taler og tiltalt. Kun ut fra den Andres perspektiv er subjektet, forstått som *interposed* (for å benytte en engelsk term) mellom *je et lui, il et moi*, tilgjengelig eller mulig å oppfatte uten at vi selv blir innelåst i de imaginære refleksjonene disse to relasjonene (*je et lui, il et moi*) imellom. For det første er den talende og den omtalte avhengig av utsigelsen som sådan for overhodet å gjøre sin

²³⁷ Jf. ovenfor «(i.i.ii.b) 'Impasse'; *L'Innommable* & Desintegrasjon, etter Psykoanalysen» – samt Lacan: *Écrits*, s. 543.

²³⁸ Badiou: *Beckett; L'Increvable désir*, *op.cit.*, s. 37: «[L]e sujet résulte d'une question».

²³⁹ I den engelske utgaven forekommer et svært godt eksempel på hvordan spørsmålet eller problematiseringen selv er skyld i problemene. Avslutningsvis i «text VIII» leser vi følgende: «[...] this grandiose square which I hope I don't confuse with the Bastille [...]» (Beckett: *TfN.*, s. 43). Her blir det tydelig hvordan det først blir håpet om at det ikke er en misoppfatning som i det hele tatt aktualiserer muligheten for at det faktisk er en misoppfatning. (*NTpR.*, s. 188: «[...] cette place grandiose que je confonds peut-être avec celle de la Bastille [...]».)

entré; for det andre er det først i og med utsigelsessituasjonens symbolske struktur at relasjonene mellom disse, at relasjonene mellom selv og bilde etableres i deres resiproke utilnærmelighet overfor hverandre. Kun et tredje perspektiv kan observere den faktiske splittelsen mellom dem, ettersom kun et tredje perspektiv kan observere dem begge samtidig, slik de faktisk forholder seg til hverandre. En lignende diskursiv kommunikasjonsstruktur til den som danner fundamentet for de hverdagslige samtaler og som er blitt krystallisert gjennom psykoanalysens formale teori,²⁴⁰ viser seg altså å være en nødvendighet for at også litteraturens eller skriftens subjektmanifestasjoner skal kunne fremtre, idet teksten – som et intersubjektivt og symbolsk felt mellom avsender og mottager, mellom verk og leser – *var, er og blir* eneste tilgang til dette subjektet.²⁴¹

Mens Descartes så den sanne Gud som garantist for verdens riktige gjengivelser i tanken, så taler Lacan om *deus ex machina* – der det allvitende, usette vitne må forstås som depersonalisert – som systemet eller kretsen subjektet er oppfanget i.²⁴² La oss likevel ikke beholde noen illusjoner om at den Andres perspektiv – Gud – på noen måte tillater eller muliggjør en troverdig eller tilfredsstillende utsigelse av det sanne, reelle selv. Det gjør det ikke. Snarere forholder det seg motsatt, ettersom det blir den Andres perspektiv som *eksponerer* avstanden mellom den talende og den omtalte, mellom *je et lui, il et moi*. Det symbolske feltet er der hvor relasjonene mellom disse blir fremhevet, poengtert – hvor selvbildet avsløres som en misoppfatning og jakten etter det a-relasjonelle avsløres som en fantasisk erstatning som kun kan *utfylle* fraværet begjæret gir rom til, men aldri *oppfylle* det. Hva angår det reelle og a-relasjonelle, stillheten og mørket, «cette innommable chose, que je nomme, nomme, nomme, sans l’user»,²⁴³ så strekker ikke de fabulerende og objektiverende effektene ved ordene til og kan heller ikke gjøre det – ettersom fremstillingen alltid vil bli en av- eller innbildning, en

²⁴⁰ Det vil si teoriene om psykoanalysens formale kriterier.

²⁴¹ På lignende vis til hvordan analysanden får sin melding returnert fra analytikeren i invertert form, gjennom sistnevntes stillhet – så kan man si at en analog prosess er i spill gjennom leseprosessen, hvor teksten returnerer som en inversjon av verkets meddelelse, gjennom leseren – og samtidig, at teksten returnerer som inversjon av leserens meddelelser, gjennom verket. Men jeg vil ikke her forsøke å påtvinge en eventuell ekvivalens mellom psyko- og tekstanalysen, ikke mer enn hva som allerede er blitt gjort.

²⁴² Lacan: *Le Moi dans la théorie de Freud...*, *op.cit.*, s. 63: «La machine, c’est la structure comme détachée de l’activité du sujet. Le monde symbolique, c’est le monde de la machine. [...] Certains sont forts inquiets de me voir me référer à Dieu. C’est pourtant un Dieu que nous saisissons *ex machina*, à moins que nous n’extrayons *machina ex Deo*».

²⁴³ Beckett: *NTPR.*, s. 173 – *TfN.*, s. 34: «[...] this unnamable thing that I name and name and never wear out».

imaginær representasjon eller en fantasi. Det reelle er *per definisjon* nettopp det som unndrar seg symbolet. Men ved å vende seg mot utsigelsen som sådan – med ambiguiteten av disse ordene *in mente* – og ved å inkludere denne vendingen i utsigelsen og utsagnet selv, implementerer «Textes pour rien» innsikten eller kunnskapen om at det sanne, reelle selv ikke lar seg gripe – altså konklusjonen fra *L’Innommable* – i sine forsøk på å gripe det sanne, reelle selv. Vi, som representanter for lesningen, vet at den talende vet at det aldri blir det sanne selv som blir uttalt og at alle bestrebelse dertil derfor er fåfengte, ettersom de nødvendigvis ender opp som omskrivelser av hva det egentlig dreier seg om – nemlig det ubeskrivelige.

(iii.ii.ii) OMKRING STILLHETEN...

om det reelle og a-relasjonelle

Betegnelsen *omskrivning* besitter i forbindelse med «Textes pour rien» en annen betydning, ved siden av de to som allerede er blitt behandlet i forhold til *L’Innommable*. I tillegg til å skulle forstås som den evinnelige bevegelsen *omkring* det sanne og reelle selv, i den forstand at teksten og den talende aldri med ord vil makte å trenge inn til *der Kern unserer Wesens*, samt at det sanne og reelle selv, når det blir forsøkt fremstilt, som en følge av førstnevnte vil bli *omgjort* til noe annet enn hva det i sannhet er – det vil si at det vil objektiveres eller fabuleres – så kan «Textes pour rien» skilte med en tredje betydning, som gjerne kan forstås i en automatisk forlengelse fra de to forutgående: I løpet av tretten etterfølgende tekstsekvenser – hvor nettopp den omsirkende og objektiverende effekten ved talen blir åpent og ærlig anerkjent, ja, til og med undersøkt gjennom det jeg har kalt inkluderingen av den Andres perspektiv i teksten – finner det også sted en omskrivning av stillheten og mørket i den forstand at de enkelte tekstene i kombinasjon med hverandre kan sies å *omfatte* eller *omfavne* tomheten eller intetheten som er i gjære mellom dem. Hill observerer hvordan «[t]he text shuttles back and forth from silence to speech and from speech to silence again».²⁴⁴ Mellom utgivelsens tretten tekster er det tolv tomrom, evt. kan man finne fjorten tomrom omkring tretten tekster –

²⁴⁴ Hill: *Op.cit.*, s. 125.

ikke altfor ulikt hvordan til dømes aluminiumsatomets skall består vel så mye (om ikke mer) av tomrommene mellom dets tretten elektroner enn av disse elektronene selv, slik det også forholder seg for tomrommet mellom skall og kjerne, samt innad i kjernen mellom nøytronenes og protonenes kvarker, *etc.*

L'Innommable er ikke kun progresjonen fra *her* til *der*, fra fabel til den absolutte diskurs. Den er også en begynnelse og en slutt, eller mer presist – ettersom det dreier seg om siste bind av en ikke hvilken som helst trilogi – en *fortsettelse* og en *avbrytelse*.²⁴⁵ Her kan vi selvsagt gjenkjenne momentene hvis negerte uttrykk allerede har blitt vist som de grunnleggende bestanddelene for *Impassets* del, nemlig progresjon og *stasis* respektivt. Tesen om disse momentenes negasjon gjennom *Impasset*, som på sin side oppheves i og gjennom «Textes pour rien», åpner for den videre forståelsen av fragmenteringen av teksten i tretten passasjer – i tillegg til forklaringen av den mer intra-tekstlige bevegelsen mellom *là-haut* og *ci-bas* som allerede er presentert.²⁴⁶ Hvert av de positive begrepene er hverandres negasjon: Avbrytelsen innsetter *stasis* som en negasjon av fortsettelsens progressive drift; fortsettelsen innsetter progresjonen som en negasjon av den statiske ro som avbrytelsen oppretter. Mens *L'Innommable* kun skilter med én enkelt forekomst av hvert av disse momentene, i og med at den tar til kun én gang og avrundes kun én gang – mens *Trilogien* som helhet finner det hele ganget opp til tre – så forekommer fenomenet altså tretten ganger for «Textes pour rien» sitt vedkommende. Porter Abbott skriver av den grunn at sistnevnte blir Becketts introduksjon til «an aesthetic of recommencement»,²⁴⁷ som en følge av tekstenes *adieu* til det narrative momentet og *quest-strukturen*. En slik *gjenopptagelsens estetikk* innebærer to særlige nyanser. Jeg vil her forsøke å vise hvordan disse kan gli over i hverandre:

For det første: En fundamental forskjell mellom *L'Innommable* og «Textes pour rien» når det angår deres relasjoner til fortsettelsen og avbrytelse – i nær sammenheng med de antallsmessige divergensene – er å finne i hvordan førstnevnte verk

²⁴⁵ Ifølge en nokså konvensjonell forståelse av romantrilogien så slutter den ikke, men blir heller avbrutt på et mer eller mindre arbitrært punkt i rekken. En slik forståelse er i tråd med bildet av den asymptotiske kurven og utregningen av kvadratrotten av to som har blitt benyttet for å beskrive tekstens bevegelser (jf. ovenfor «(i.i.ii.b) 'Impasse'; *L'Innommable* & Desintegrasjon, Etter Psykoanalysen»). Det ligger også i romanens egen avslutning, der den åpent erkjenner at det fortsetter og fortsetter i det uendelige. Jf. til dømes Hesla: *Op.cit.*, s. 122, der han foreslår at etter *L'Innommables* siste ord skal man igjen lese *Molloys* første, at det blir en evigvarende sirkelbevegelse.

²⁴⁶ Jf. forrige kapittel, «(iii.i) Opphevelsen».

²⁴⁷ Porter Abbott: *Op.cit.*, s. 93.

innledningsvis tar til og fortsetter i illusjonen om å kunne nå frem til målet, «å si jeg òg tro det», for så å bli avbrutt først etter at teksten har blitt desillusjonert, mens sistnevnte hele tiden (om enn en smule motvillig) er innforstått med at den talendes kontinuerte gjenopptagelser verken vil eller kan føre noe sted, at ethvert nytt forsøk i bunn og grunn vil være like fånytt som det forrige, og at fortsettelsen derfor uunngåelig vil måtte avbrytes før målet er nådd. Forskjellene er altså nøye vevd sammen med de strukturelle differansene tilknyttet fremdriften og dens negasjon som jeg har analysert som kjennetegnende for de respektive tekstene, i løpet av det forutgående kapittelet. Mange har videre bemerket den utstrakte bruken av ulike *kondisjonalis*-lignende konstruksjoner – hvis primære effekt blir omtalen av en virtuell eller potensiell fremfor en aktuell verden – som kan sies å finne sitt uttrykk perfektionert i og med «Textes pour rien».²⁴⁸ Det kondisjonale *modus* innsetter i tillegg tekstene i en sfære av likegyldighet, av hensiktsløshet så vel som en generell ambivalens når det gjelder deres egne utsigelser, som det altså er gjennomgående problemer med å skulle berettige på en troverdig måte.

Den siste «texte XIII» kan representere like godt som enhver annen, her gjennom denne tekstens første og aller siste setning:

Elle faiblit encore, la vieille voix faible, qui n'a pas su me faire [...]. Et il y aurait un jour ici, où il n'est pas de jours, qui n'est pas un endroit, issu de l'impossible voix l'infaisable être, et un commencement de jour, que tout serait silencieux et vide et noir, comme maintenant, comme bientôt, quand tout sera fini, tout dit, dit-elle, murmure-t-elle.²⁴⁹

Noen grundigere lesning av utdraget skal ikke utføres i denne anledning. Det er tilstrekkelig å merke seg hvordan det foregår en slags dobbel overgivelse. Den siste av alle setningene gjennom hele «Textes pour rien» er en konsessiv setningskonstruksjon. Med andre ord er det en kondisjonssetning hvor *protasis* ikke innvirker på *apodosis*, hvor forutsetningen ikke fører frem til det forventede og beregnede resultatet: *Dersom den talende overhodet hadde gått inn for å forsøke, hadde det vært en verden og et selv*

²⁴⁸ Jf. Sheehan: *Op.cit.*, s. 98: «Their [Beckett's narrators] preferred modes of address are the hypothetical, the conditional, the speculative. Every something is refigured as only a *potential* something»; samt Brienza: *Op.cit.*, s. 39: «Reasoning about events occurring in various atmospheres necessitates frequent use of the conditional mood; and 'perhaps' with other related locutions allows the voice to multiply his word output without committing himself to a statement of narrative fact».

²⁴⁹ Beckett: *NTpR.*, s. 215-220 – *TfN.*, s. 61-64: «Weaker still the weak old voice that tried in vain to make me [...]. And were there one day to be here, where there are no days, which is no place, born of the impossible voice the unmakeable being, and a gleam of light, still all would be silent and empty and dark, as now, as soon now, when all will be ended, all said, it says, it murmurs».

her – så hadde det likevel ikke innvirket, det ville ikke spilt noen rolle. Denne setningskonstruksjonen blir stående som tekstenes epitaf.

Verken avbrytelsene eller gjenopptagelsene innebærer med andre ord noen videre fremdrift mot målet om å nå frem til det sanne selv. Brienza skriver at «Textes pour rien», *via* sine gjentatte gjenopptagelser, «embodies its own futility.»²⁵⁰ Tekstene vi leser er med andre ord kun babbel – *textes pour rien* – i den forstand at de er tilnærmet meningsløse: skrevet *for ingenting spesielt* eller *for hva som helst*.²⁵¹ Slik kan man forstå den engelske tittelen, med Gaddis Rose, *via* den franske:

The stark negativity of the English ‘for Nothing,’ ‘for a no-thing, a void, an abyss,’ is extenuated by the French ‘pour rien,’ which not only conveys ‘for no purpose, to no avail, in order to achieve nothing,’ but which implies also a barely discernible antonym. ‘Rien’ from the accusative *res/rem* can mean ‘something’ or ‘anything.’ It means ‘nothing’ only in certain, admittedly common, grammatical contexts. Beckett’s texts, then, are ‘for nothing’ chiefly in the sense that they are ‘for nothing identifiable.’ Confining or boundless, the void, perhaps the voice itself, is *unknowable*, but it is something.²⁵²

Om tomrommet faktisk er *noe* fremfor *ikke-noe*, får foreløpig stå for Gaddis Roses egen regning. Men ved å poengtere det uidentifiserbare i tekstene, påpeker hun samtidig – muligens uten å være klar over det – hvordan tekstene slik lar leserne ane noe a-relasjonelt, noe u-artikulert. For atter å ty til tegnteoriens metaforikk: Lar ikke mangelen på spesifikasjoner tekstene fremstå som signifikanter uten signifikat, som uttrykk uten innhold, som *idées* uten bygget bro til *sons*?²⁵³ Sentralt for språket og den symbolske orden står nettopp dets funksjon som identitetssettende, eller *predikativ* matrise: *Dette er Y; Jeg er X; etc.*²⁵⁴ Det som finner sted gjennom «Textes pour rien», når denne drøye 90 siders omfattende språkutøvelsen forneker identifiseringens funksjon, er at språket unndrar seg selv som sådan og dermed gir rom til dets motsetninger, til det reelle – *à la*

²⁵⁰ Brienza: *Op.cit.*, s. 33-4.

²⁵¹ Fletcher var etter alt å dømme den første til å påpeke at tittelen kan være et spill på den musikalske termen *measure pour rien*, som, ifølge ham, betyr «’a bar’s rest’. Thus a *texte pour rien* would be a grouping of words conveying nothing, and this is in fact more or less what we find», se hans *op.cit.*, s. 196.

²⁵² Gaddis Rose: *Op.cit.*, s. 223 – min kursivering.

²⁵³ Jf. Saussures skjemativering av relasjonene mellom signifikant som lydbilder [*sons*] og signifikat som tanker [*idées*], der hver tenkes som en flytende masse adskilt fra den andre. Tegnet [*signe*] blir der broen som binder sammen (artikulerer) et lydbilde med en tanke, signifikant med signifikat, jf. hans *Cours de linguistique générale* [1916] (red. Charles Bally & Albert Sechehaye). Payot, Paris, 1978, s. 156. Finnes også reproduisert i Lacan: *Les Psychoses, op.cit.*, s. 296.

²⁵⁴ Jf. Kristeva: «La Fonction prédicative et le sujet parlant»: *Langue, discours, société; pour Émile Benveniste* (red. Julia Kristeva, J-C. Milner et N. Ruwet), Éditions du Seuil, Paris, 1975, s. 231 ff.

stillheten som kan forekomme gjennom *hvit støy*, eller det skjøre som kan vise seg gjennom *svart metall*. Det reelle – forstått hovedsakelig som det ikke-symboliserbare – glimrer gjennom tekstene, om kun for et øyeblikk, idet det fremgår at det ikke vil leveres noe tilfredsstillende svar. *Jeg er ...*

... *en ellipse*. Dette bringer oss over til den andre nyansen ved gjenopptagelsens estetikk, hvor fraværet eller tomrommet lar seg omtale i mer konkrete former. For om tekstene er meningsløse og uten hensikt, innebærer ikke dét at de også er betydningsløse i den forstand at de ikke får en viss verdi tilskrevet seg ved det faktum at de står i opposisjon til nettopp tomrommene mellom dem. For å sitere Porter Abbott en siste gang:

In this new departure, the *un-quest* or absolute of nonnarrative – that is, the twelve gaps between the texts – is as important as the texts themselves. The importance of these gaps is at once ontological and metaphysical, for they represent that absence out of which something keeps miraculously coming[.]²⁵⁵

Når fravær og nærvær settes ved hverandres side, tjener førstnevnte til å fremheve sistnevnte. *Et vice versa*. Kontrastert mellom to tekstpassasjer fremstår tomrommet nærmest som noe taktilt, som et tilstedeværende fravær, sammenlignet med den svært flyktige fornemmelsen av det reelle som kun kan anes som noe bakenforliggende for tekstenes retningsløse babbel. Tekstene fremsetter tomrommet mellom dem som en massiv vegg av stillhet, slik tomrommene på deres side åpenbarer teksten som en blokk av språk. Slik kan vi forstå *omskrivelsene* som finner sted i og med «Textes pour rien» som å *omfatte* eller *omfavne* tomheten mellom dem. Tekstenes materialitet lar den ubegripelige stillhetens område fremstå gjennom kontrasten som tekstenes egne avgrensninger avtegner eller oppstreker omkring den. Tittelen kan dermed forstås i en mindre bokstavelig, mindre idiomatisk forstand – nemlig som *textes pour (le) rien* – som vever av tale uttalt for å eksponere intetheten mellom dem.²⁵⁶ Dette innebærer imidlertid ikke at Beckett har lyktes i sitt forsett om å la teksten gå opp i det a-relasjonelle, ettersom det nettopp er *via* relasjonen mellom tekst og tomhet at stillheten fremtrer. Likevel er det heller ikke snakk om at det reelle blir satt på begrep, for

²⁵⁵ Porter Abbott: *Op.cit.*, s. 94.

²⁵⁶ Denne forståelsen av tittelen blir selvsagt mer tilforlætelig i den engelske versjonens «Texts for Nothing» enn i den franske. Det tilsier imidlertid ikke at dette ikke er en plausibel tolkning av den franske tittelen.

tomrommet fremtrer her nettopp i kontrast til begrepet og det symbolske, som det som tar til idet den symbolske orden og signifikantenes kjeder avbrytes, hinsides talen.

Det er i og med repetisjonene av avbrytelsen at det reelles tilstedeværelse gjennom «Textes pour rien» kan sies å oppnå et visst *momentum*. For som vi har sett så avsluttes også *L'Innommable* og *Trilogien* i avbrytelsen. Den påbegynte setningen *Jeg er* – som kan representere en forenklet utgave av romanteksten – forblir ufullendt og ender dermed i ellipsen: ... Skjønt *Trilogien* i sin kompleksitet gjør det klart at noe endelig svar i siste instans ikke vil bli gitt, kan likevel den forenklete formen gi inntrykk av at det heller skulle dreie seg om at det rette ordet simpelthen ikke var oppdrevet ennå. En slik misforståelse er vanskeligere, om ikke umulig å falle for når man, gjennom «Textes pour rien», støter på de tretten ledd i rekken som utgjør utgivelsens tekster. Forenklet kan man skrive deres innhold ut slik: *Jeg er ... Jeg er ... Jeg er ... etc.* På den ene siden underbygger repetisjonene en forståelse der det sanne selv viser seg som uoppnåelig og utenfor ordenes rekkevidde, uavhengig av antall påbegynte forsøk på å utsi dette, mens den samtidig understreker hvilken rolle selve spørsmålstillingen spiller i og for det menneskelige selvet. *Jeg er ... alle disse forsøkene på å utsi meg.* På den andre siden kan vi forstå nettopp den gjentatte ellipsen som et insisterende svar i og for seg: *Jeg er en ellipse.* Selvet finnes i tomrommet mellom de ulike representasjoner av selvet. Gjennom opphevelsen av *L'Innommables* struktur i *Impassets* negasjon av progresjon og *stasis*, forhindres for det første hensiktsmessigheten, mens det for det andre fører til en multiplisering av konklusjonenes uteblivelse – i tråd med gjenopptagelsens prinsipp – hvor tomrommet åpnes opp. Slik har «Textes pour rien» gjort det sanne, reelle selv – stillhetens og mørkets a-relasjonelle intethet – mer følbart enn hva de forutgående romaner og tekster har maktet å gjøre, og med det tatt oss og teksten ett skritt nærmere hva det egentlig handler om eller hvordan det er – *Comment c'est.*

(ω) AVSLUTNING

«Ce n'est pas vrai, si, c'est vrai, c'est vrai et ce n'est pas vrai, c'est le silence et ce n'est pas le silence, il n'y a personne et il y a quelqu'un, rien n'empêche rien.»

Samuel Beckett.

Der *Trilogien* og *L'Innommable* måtte se sine begrensninger overfor oppgaven å skulle formidle det sanne og virkelige selvet, tok «Textes pour rien» forsøkene ett skritt lenger og godt på vei så lykkes de med det. Om ikke annet, så har sistnevntes tekster levert et særdeles fruktbart utgangspunkt for å undersøke ulike manifestasjoner av selvet og subjektiviteten i og gjennom språket, i tillegg til relasjonene mellom disse. Et fellestrekk for både *Trilogien* og for «Textes pour rien» er at begge tekstene tydeliggjør og til dels også tematiserer den grunnleggende dikotomien mellom fabel og diskurs, mellom et objektiverende og et subjektivt utsigelsesmodus. Begge tekstene fokuserer på hvordan disse to *modi* er fundamentale for selvets manifestasjoner gjennom språket – i umiddelbare eller formidlede former, som aksjon eller som bilde. Dermed, ved å holde et slikt fokus, har tekstene samtidig påpekt at disse ytterpunktene i talen er sentrale også for de strukturelle forholdene som støtter opp under tilnærmet enhver narrativ tekst.

Imidlertid, der *L'Innommable* møtte veggen etter å ha ført sine presentasjoner fra fabel til diskurs, fra objektiverende til subjektiv selv-fremstilling, så tar «Textes pour rien» på sett og vis ett skritt tilbake og hever seg over den progressive driften som har drevet dens forgjengere fremover så langt det var mulig å komme i retning av den

absolutte diskursens subjektive krystalliseringer. «Textes pour rien», som etterkommeren av *L'Innommable*, baserer seg nettopp på denne sistnevntes resultater. Med det står den for så vidt på kjempers skuldre. Dermed oppnår «Textes pour rien» et visst overblikk over situasjonen – et overblikk som gir denne teksten bedre forutsetninger for å levere en troverdig eller adekvat representasjon av selvet enn de dens forgjengere baserte seg på.

En årsak til at «Textes pour rien» stiller med et noe bedre utgangspunkt når det gjelder å representere selvet, grunner i at «Textes pour rien» har innsikt i at selvet – når alt kommer til alt – ikke vil la seg representere. På den ene siden er det allerede etablert en innforståelse med det faktum at verken fabelens objektiverte selvbilder eller diskursens unndragende utsigelser i og for seg er tilstrekkelige for å favne om selvet som sådan. Av den grunn retter «Textes pour rien» seg inn mot å skulle presentere og fange selvet som en konstruksjon som finner sted i samspillet mellom de to utsigelsesmodi, i spenningen mellom subjekt og objekt, diskurs og fabel, aktualitet og virtualitet. Samtidig har prosessene fra *Trilogien* resultert i kunnskapen om at det diskursive *per se* ikke lar seg fastholde og at ethvert forsøk på å fremstille diskursen nødvendigvis vil ende opp med å objektivere den, fikserte den og presentere den i form av et fabulert *topos*. Dermed blir den også omgjort til noe annet enn det den egentlig er. Diskursen kan med andre ord ikke avbildes uten å gli over til å bli sin egen motsetning, på samme måten som stillheten ikke kan beskrives foruten gjennom lyd. Det var blant annet der *L'Innommable* måtte gi opp – den etterlengtede stillheten, som ble ansett som kjernen i det virkelige selvet, er og forblir utenfor rekkevidde for den talende. «Textes pour rien», for sin del, har alltid hatt denne umuligheten av å fullføre oppdraget sitt som sitt eget utgangspunkt: Den har alltid vært bevisst at diskursen og det sanne selvet ikke lar seg gripe foruten gjennom fabelens og objektiveringens fremmedgjørende og omformulerende grep. Dermed, ettersom tekstene etterstreber målet om å utsi det sanne og virkelige selvet vel vitende om at dette målet ikke vil nås, blir tekstene da *tekster for ingenting* – uten hensikt.

I og med de tolv tomrommene som finner sted mellom de tretten tekstene, opprettes det en parallell til diskursens og fabelens presentasjoner gjennom tekstene. De tretten tekstene kan dermed sees som feilslåtte forsøk på å fremstille diskursens *topos*, ettersom de alle ender opp som fabulasjoner over diskursen – mens de tolv tomrommene mellom dem tillater at det som unndrar seg kan komme noe mer til sin

rett. En slik lesning blir i mine øyne understøttet av det faktum at «Textes pour rien» har inkludert innsikten fra *Trilogien* – om at det sanne selvet ikke lar seg gripe som seg selv – i tekstenes presentasjoner av den talendes posisjon. Gjennomgående og konsekvent fremstilles den talende gjennom «Textes pour rien» som en omtalt talende. Selvet blir med andre ord fra første til siste side beskrevet som et *sett usett seende* selv. I og med dette grepet inkluderes lesningens perspektiv i teksten. Dermed tydeliggjøres det fabulerte eller imaginære ved tekstene som sådan – det at tekstene kun er projeksjoner av bilder av selvet. Samtidig legges det til rette for at blikket kan løftes og at den talendes faktiske posisjon i forhold til eller innenfor de omkringliggende strukturene dermed kan bli tydeligere. Lesningens intersubjektive spill eller utvekslingen som finner sted mellom tekst og leser, hvilket innebærer den symbolske situasjonen som selvet eller den talende befinner seg innenfor, blir inkludert – både eksplisitt uttalt i tilknytning til den omtalte talende i tekstene som sådan, samt i teksten forstått som den produksjonen av mening som finner sted gjennom lesningen. Ved at perspektivet utvides og at blikket løftes – ved å flytte fokus fra objektene i utsagnet til samtidig å se subjektene i utsigelsen – trer nemlig mellomrommene mellom tekstene frem med større tyngde. Idet den talende åpent erkjenner at det som blir utsagt gjennom tekstene i bunn og grunn er misrepresentasjoner omkring hva selvet er eller kan være, åpner den talende samtidig for at det under eller bakenfor disse imaginære konstruksjonene finnes et sannere selv. Ved at perspektivet blir presset oppover eller utover, oppnår leseren en videre vinkel der det reelle selvet kan og vil begynne å piple inn, gjennom hullene i den imaginære og symbolske ordning av tekstenes verden. Stillheten viser seg gjennom hullene i språket, om enn kun for et flyktig øyeblikk.

*

Gjennom mine lesninger av selvets posisjon i og for Becketts tekster har det vist seg at subjektivitetens situasjon og relasjoner til språket i tilnærmet alle henseender er et intersubjektivt definert fenomen – enten det skulle gjelde en hverdagslig samtale ansikt til ansikt eller for lesningen av en lite tilgjengelig samling av avantgardistiske prosatekster. Beckett blir ofte ansett for å være en forfatternes forfatter, men ikke nødvendigvis fordi hans tekster skulle være mindre folkelige enn andres eller på grunn av lignende årsaker. Beckett blir gjerne betegnet som en forfatternes forfatter fordi hans tekster blir lest som tematiseringer over skriveakten. Porter Abbott og Hesla, for kun å nevne to navn som min studie har gått i dialog med, leser Becketts *œuvre* nettopp som et

forsøk fra Becketts side på å utskrive seg selv, på å innskrive sitt selv – som forfatter, i litteraturen.²⁵⁷ Ved siden av kontemplasjonene over representasjonens problematikker og meditasjonene over forfatterfunksjonen, leverer imidlertid Beckett forutsetningene for en oppmerksomhet som retter seg mot leseprosessene og hvordan tekst og selv, selv og språk inngår i samspill med hverandre. Dermed gir Beckett rom for undersøkelser som går videre og hinsides det en forfatterskikkelse er i stand til å kanalisere. Gjennom mine lesninger av Becketts «Textes pour rien» kan man kanskje si at problematikken tilknyttet *je et il* – subjektets objektiveringer – blir opphevet i og gjennom leserens *tu*. I det minste kan det intersubjektive feltet som jeg har skissert gjennom denne studien danne utgangspunktet for et potensielt videre studium av hvordan leseprosessene kan skisseres opp og forstås. Ved å basere seg på psykoanalysens funksjonelle forståelse av diskursen – som mulighetsbetingelsen for at det sanne og reelle selv skal kunne fremtre – skal en studie som går videre inn i meningsproduksjonens problematikker, i tilknytning til tekstens dialogiske struktur, kunne gi interessante innspill i debatten omkring lesning som sådan.

²⁵⁷ Jf. Hesla: *Op.cit.*, s. 126; samt Porter Abbott: *Op.cit.*, *passim*. Porter Abbotts bok baserer seg på en tese om at Becketts kunst er en auto-grafisk, selv-skrivende kunst.

BIBLIOGRAFI

- Aaslestad, Petter: *Samuel Beckett*, Gyldendal, Oslo, 2003.
- Alighieri, Dante: *Den guddommelege komedie* [ca. 1320] (no. overs. ved Magnus Ulleland), Gyldendal, Oslo, 2000.
- Austin, John L.: *How to Do Things with Words* [1955] (red. J. O. Oureson & Marina Sbisa), Harvard University Press, Cambridge, MA, 1975.
- Badiou, Alain: *Beckett; L'Inceivable désir*, Hachette Littératures, Paris, 1995.
- *Theoretical Writings* (red./eng. overs. ved Ray Brassier & Alberto Toscano), Continuum, London, 2006.
- Bair, Deidre: *A Biography; Samuel Beckett*, Jonathan Cape, London, 1978.
- Barthes, Roland: *S/Z; an Essay* [1970] (eng. overs. ved Richard Miller), Hill & Wang, New York, 1997.
- *Essays Critiques IV ; Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.
- Beckett, Samuel: *Proust & Three Dialogues* [1931/1949], John Calder, London, 1987.
- *Murphy* [1938], John Calder, London, 1963.
- *Molloy* [1951], Les Éditions de Minuit, Paris, 1960.
- *Malone meurt* [1951], Les Éditions de Minuit, Paris, 1959.
- *L'Innommable* [1952], Les Éditions de Minuit, Paris, 1961.
- *Trilogy* (eng. overs. ved forfatteren), Calder Publications, London, 1994.
- *Den Unevnelige* (no. overs. ved Jan Erik Vold), Cappelen, Oslo, 1994.
- *Nouvelles et Textes pour rien* [1955], Les Éditions de Minuit, Paris, 1965.
- *Texts for Nothing* [1955] (eng. overs. ved forfatteren), John Calder, London, 1999.
- «Tekster for Ingenting»: *Watt, Noveller, Tekster* (red. og no. overs. ved Olav Angell, Askildsen & Schult Ulriksen), Gyldendal, Oslo, 1969.
- Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale* 1 [1966], Gallimard, Paris, 1976.
- *Problèmes de linguistique générale* 2 [1974], Gallimard, Paris, 1980.
- Bibelen*, Det Norske Bibelselskap, Oslo, 1985.
- Boulter, Jonathan: «Does Mourning Require a Subject? Samuel Beckett's *Texts for Nothing*»: *Modern Fiction Studies*, vol. 50, nr. 2, John Hopkins University Press, 2004.
- Breuer, Rolf: *Die Kunst die Paradoxie; Sinnsuche & Scheitern bei Samuel Beckett*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1976.
- Brienza, Susan: *Samuel Beckett's New Worlds; Style in Metafiction*, University of Oklahoma Press, London, 1987.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie; die Darstellungsfunktion der Sprache*, Verlag von Gustav Fischer, Jena, 1934.
- Connor, Steven: *Samuel Beckett; Repetition, Theory & Text*, Basil Blackwell, Oxford, 1988.
- Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* [1975], Routledge, New York, 2002.
- Delas, Daniel: «Saussure, Benveniste et la littérature»: *Langages; linguistique et poétique du discours. À partir de Saussure* (red. Jean-Louis Chess & Gerrard Dessons), vol. 39, nr. 159, sept., Larousse, Paris, 2005.
- Dessons, Gerard: «Du Discursif»: *Langages; linguistique et poétique du discours. À partir de Saussure* (red. Jean-Louis Chess & Gerrard Dessons), vol. 39, nr. 159, sept., Larousse, Paris, 2005.

- Felman, Shoshana: *Jacques Lacan & the Adventure of Insight; Psychoanalysis in Contemporary Culture*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1987.
- Fillmore, Charles L.: «Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis»: *Speech, Place & Action; Studies in Deixis and Related Topics* (red. Robert J. Jarvella & Wolfgang Klein), John Wiley & Sons, Chichester, 1982.
- Fletcher, John: *The Novels of Samuel Beckett*, Chatto & Windus, London, 1964.
- Foucault, Michel: «L'Arrière-fable» [1966]: *Dits et Écrits I – 1954-1975* (red. Daniel Defert et al.), Quarto Gallimard, Paris, 2001.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* [1900], Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1961.
- «Das Ich und das Es» [1923]: *Gesammelte Werke 13*, Imago Publishing Company, London, 1947.
- Green, Keith: «Deixis: a Revaluation of Concepts and Categories»: *New Essays in Deixis; Discourse, Narrative, Literature* (red. Keith Green), Costerus New Series 103, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995.
- Hegel, Gottfried. W.F.: *Åndens fenomenologi* [1807] (no. overs. ved Jon Elster et al.), Pax Forlag, Oslo, 1999.
- *Phänomenologie des Geistes*, Werke 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979.
 - *Wissenschaft der Logik I* [1812], Werke 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969.
 - *Wissenschaft der Logik II*, Werke 6, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969.
- Heidegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache* [1959], Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1985.
- *Der Ursprung des Kunstwerkes* [1935], Philipp Reclam jun. GmbH & Co, Stuttgart, 1995.
- Hesla, David: *The Shape of Chaos; an Interpretation of the Art of Samuel Beckett* [1971], University of Minnesota Press, Minneapolis, 1973.
- Hill, Leslie: *Beckett's Fiction; in Different Words*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- Homer: *Homer's Odyssey* (red. W. Walter Merry & James Riddell), Oxford University Press, Oxford, 1886.
- *Odysseen* (no.overs. ved Per Østby), Gyldendal, Oslo, 2000.
- Homer, Sean: *Jacques Lacan*, Routledge, New York, 2005.
- Husserl, Edmund: *Cartesian Meditations; an Introduction to Phenomenology* [1933/50] (eng. overs. ved Dorion Cairns), Kluwer Academic, Dordrecht, 1999.
- Jakobson, Roman: «Om realisme i kunsten» [1921] (no.overs. ved Anders Heldal): *Strukturalisme i litteraturvitenskapen* (red. Arild Linneberg og Anders Heldal), Gyldendal, Oslo, 1978.
- «Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb» [1957]: *Selected Writings II; Word & Language*, Mouton, den Haag, 1971.
- Jones, Peter: «Philosophical and Theoretical Issues in the Study of Deixis; a Critique of the Standard Account»: *New Essays in Deixis; Discourse, Narrative, Literature* (red. Keith Green), Costerus New Series 103, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1995.
- Katz, Daniel: «'Alone in the Accusative'; Beckett's Narcissistic Echoes»: *Samuel Beckett* (red. Jennifer Birkett & Kate Ince), Longman, New York, 2000.
- Kennedy, Andrew: «Beckett and the Modern/Postmodern Debate»: *Samuel Beckett Today/aujourd'hui 6; Crossroads and Borderlines, L'Œuvre Carrefour & l'œuvre limitée* (red. Marius Buning et al.), Editions Rodopi, Amsterdam, 1997.
- Kenner, Hugh: *Samuel Beckett; a Critical Study*, Grove Press, New York, 1961.

- Klein, Richard: «Under 'Pragmatic' Paradoxes»: *Yale French Studies; The Anxiety of Anticipation* (red. Sima Godfrey et al.), nr. 66, Yale University Press, New Haven, 1984.
- Knowlson, James & John Pilling: *Frescoes of the Skull, the Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1980.
- Kristeva, Julia: *Σημειοτική -recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969.
 - *Le Texte du roman*, Mouton, den Haag, 1970.
 - *La Révolution du langage poétique* [1974], Éditions du Seuil, Paris, 1985.
 - «La Fonction prédicative et le sujet parlant»: *Langue, discours, société; pour Émile Benveniste* (red. Julia Kristeva, J-C. Milner et N. Ruwet), Éditions du Seuil, Paris, 1975.
- Lacan, Jacques: *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* [1954/55]; *Le séminaire de Jacques Lacan, livre II* (red. Jacques-Alain Miller), Éditions du Seuil, Paris, 1978.
 - *Les Psychoses* [1955/56]; *Le séminaire de Jacques Lacan, livre III* (red. Jacques-Alain Miller), Éditions du Seuil, Paris, 1981.
 - *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964]; *Le séminaire de Jacques Lacan, livre XI* (red. Jacques-Alain Miller), Éditions du Seuil, Paris, 1973.
 - *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
 - *Écrits; a Selection* (eng. overs. ved Alan Sheridan), Routledge, New York, 2002.
 - *Écrits* (eng. overs. ved Bruce Fink), W. W. Norton & Company, New York, 2006.
 - *Des Noms-du-Père* (red. Jacques-Alain Miller), Éditions du Seuil, Paris, 2005.
- Lalou, René: «Stories and Texts for Nothing» [1955] (eng. overs. ved Larysa Mykyta & Mark Schumacher): *Samuel Beckett; the Critical Heritage* (red. Lawrence Garver & Raymond Federman), Routledge & Kegan Paul, London, 1979.
- Langeland, Henrik: *Av sporet er du kommet; romlige fremstillinger hos Marcel Proust*, Unipub, Universitetet i Oslo, 2005.
- Lyons, John: *Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
 - «Deixis & Subjectivity: *Loquor, ergo sum?*»: *Speech, Place & Action; Studies in Deixis and Related Topics* (red. Robert J. Jarvella & Wolfgang Klein), John Wiley & Sons, Chichester, 1982.
- Mihály, Árpád: «Me, That Word, or Death by Text»: *The AnaChronist*, School of English & American Studies, Budapest, 1999.
- Migernier, Eric: «Beckett's Ultimate Power; the Disaster in *Texts for Nothing*»: *The Image of Power in Literature, Media & Society* (red. Will Wright & Steven Kaplan), Colorado State University, Pueblo, 2006.
- Mercier, Vivian: *Beckett/Beckett*, Oxford University Press, Oxford, 1979.
- Moi, Ruben: «Going On Beyond Modernism in Beckett's *Texts for Nothing*»: *Nordlit; Arbeidstidskrift i Litteratur* (red. Helene Whittaker von Hofsten, Kudrjajtseva & Nesby), vol. 18, Universitetet i Tromsø, Tromsø, 2005.
- Moran, Dermot: *Introduction to Phenomenology*, Routledge, Abingdon, 2000.
- Nadeau, Maurice: «De la parole au silence» [1952]: *Les Critiques de notre temps et Beckett* (red. Dominique Nores), Éditions Garniers Frères, Paris, 1971.
- Pattie, David: *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*, Routledge, New York, 2000.
- Platon: «Cratylys»: *Plato*, VI, William Heinemann, London, 1953.
- Porter Abbott, H.: *Beckett writing Beckett; the Author in the Autograph*, Cornell University Press, Ithaca, 1996.
- Rabaté, Jean-Michel: *Jacques Lacan; Psychoanalysis and the Subject of Literature*, Palgrave, Basingstoke/New York, 2001.

- Riéra, Brigitte: «Du Ressassement à la lettre»: *Beckett Today/aujourd'hui 6; Crossroads & Borderlines/L'Œuvre carrefour & l'œuvre limitée* (red. Marius Buning et al.), Rodopi, Amsterdam, 1997.
- Robert, Paul: *Le Nouveau Petit Robert; dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française* (red. Josette Rey-Debove & Alain Rey), Le Robert, Paris, 2000.
- Rose, Marilyn Gaddis: «The Lyrical Structure of Beckett's *Texts for Nothing*»: *Novel; a Forum on Fiction*, vol. 4, nr. 3, Duke University Press, Durham, 1971.
- Sartre, Jean-Paul: *La Transcendance de l'Ego; esquisse d'une description phénoménologique* [1936], Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1965.
- Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale* [1916] (red. Charles Bally & Albert Sechehaye). Payot, Paris, 1978.
- Schiedermair, Simone: *'Lyrisches Ich' und sprachliches 'Ich'; literarische Funktionen der Deixis* [2003], Iudicium Verlag, München, 2004.
- Sheehan, Paul: «Nothing Is More Real: Experiencing Theory in the *Texts for Nothing*»: *Journal of Beckett Studies*, vol. 10, nr. 1/2000, Calder, London, 2000.
- Shenker, Israel: «An Interview with Beckett» [1956] (opprinnelig publisert i *New York Times*, 5. mai, 1956): *Samuel Beckett; the Critical Heritage* (red. Lawrence Garver & Raymond Federman), Routledge & Kegan Paul, London, 1979.
- Stevens, Irma Ned: «Beckett's *Texts for Nothing*; an Inversion of Youngs *Night Thoughts*»: *Studies in Short Fiction*, vol. 11, nr. 2 [1974], Bell & Howell, Newberry College, 2000.
- Todorov, Tzvetan: «Fortællingens grammatik»: *Strukturalisme; en antologi*, Rhodos, København, 1970.
- *Langages*, vol. 5, nr. 17, 1970 (red. Tzvetan Todorov), Larousse, Paris, 1970.
- Treize, Tomas: *Into the Breach; Samuel Beckett and the Ends of Literature*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1990.
- Trieloff, Barbara: «'Babel of Silence'; Beckett's Post-Trilogy Prose Articulated»: *Rethinking Beckett; a Collection of Critical Essays* (red. Lance St. John Butler & Robin J. Davis), Macmillan, London, 1990.
- Watson, David: *Paradox & Desire in Samuel Beckett's Fiction*, MacMillan, Basingstoke, 1991.
- Wolosky, Shira: «The Negative Way Negated; Samuel Beckett's *Texts for Nothing*»: *New Literary History*, vol 22. Nr. 1, Institutions of Interpretation, The John Hopkins University, 1991.
- Žižek, Slavoj: *How to Read; Lacan*, Granta Books, London, 2006.
- «Beckett with Lacan» : http://www.lacan.com/article/?page_id=78 (22/02.10 – kl. 10:21).