

Merete Sæbø Torvanger

DET DRAMATISK TREDJE
MENTAL-ESTETISK ANALYSE- OG TOLKNINGSSANNHET

Nathalie Sarrautes *Le Mensonge* og Sarah Kanes *4.48 Psychosis*
i lys av Wilfred R. Bions tenkning



Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Bergen
2011

“How much progress do you think we have made
in the art of mental obstetrics?”

Wilfred R. Bion,
The Tavistock Seminars (side 77)

INNHold

Forord	9
Innledning	11
Kapittel 1	
Teori og metode: Psykoanalyse i litteraturvitenskapen	17
Dialogen: Et felles særtrekk ved psykoanalysen og ved dramaet	18
Psykoanalytisk teori: Sigmund Freud – Melanie Klein – Wilfred R. Bion	20
Lytte-metode: Bions “eschewing memory and desire, understanding and sense perception”	27
Forstående metode: Aristotelisk/platonsk, epistemologisk “K-sannhet”	32
Platonsk/kantiansk, ontologisk “O-sannhet”	34
Språket og O- og K-sannhetens uoverensstemmelse, forhandling og samvirke	38
<i>Det dramatisk tredje</i> : Psykoanalyse og estetisk virkningsteori	40
Psykoanalyse: Wilfred R. Bion, André Green og Thomas H. Ogden	40
Virkningsestetikk: Wolfgang Iser	46
Masteroppgaven <i>Rommet i to Samtidsdrama</i>	50
Avhandlingens materiale: <i>Le Mensonge</i> (1966) av Nathalie Sarraute og <i>4.48 Psychosis</i> (2000) av Sarah Kane	51
Kapittel 2	
Sannhet og løgn i Nathalie Sarrautes <i>Le Mensonge</i> (1966)	52
Nathalie Sarraute og tropismer	52
Hypoteser og problemstillinger	54
Dramateori: Dramaet som perspektivismens form	56
Presentasjon av <i>Le Mensonge</i>	57
Resepsjon: Tropismer; troper; sannhet og løgn; selvrefleksivitet; og leserrolle	59
Analyse og tolkning av <i>Le Mensonge</i>	70
Første fase. Eksposisjon: Språket og sannheten	71
Sarrautes dramapoetologi “le gant retourné”. Drifter og tropismer	76

Språkets forhold til sannhet og løgn: "Løgnerparadokset"	81
Språkets forhold til sannhet og løgn: Retorikk	84
Andre fase. Fra språk, til person og <i>implisert</i> og <i>faktisk leser</i> , og til tema	88
Tredje fase. Vendepunkt og tropen <i>sannhet – løgn</i>	95
Midt- og vendepunkt: Krise i sannheten	97
Semiotikk, retorikk og eksistensiell galskap	101
Fjerde fase. Retorisk utelatelse	109
Femte fase. Vendepunkt og <i>tropismer</i>	111
Tropismer som språklige (Sarraute) og mentale (Bion) hendelser	114
Tropismer, proektiv identifisering og Bions teori om "container – contained"	116
Pierre og Simone: Den kreative skrivingen og språket	117
"Ver dans le fruit": Bedervelse av sannhet og av språk	123
<i>Det dramatisk tredje</i> i lesningen av <i>Le Mensonge</i>	127

Kapittel 3

Negasjon og skapelse i Sarah Kanes 4.48 Psychosis (2000)	136
Hypoteser og problemstillinger	136
Sarah Kane og dramapoetikk: Antikkens tradisjoner, renessansedramaet og Grusomhetens teater	138
Presentasjon av 4.48 Psychosis	142
Resepsjon: Motstående krefter; rollevekling; sannhet; og kjærlighet	143
Analyse og tolkning av 4.48 Psychosis	150
Første fase. Eksposisjon: Lys, språk, sannhet, kjærlighet og skriving	152
Antonin Artauds <i>Théâtre et son Double</i> : Lys, språk og sannhet	154
Subjektivert jeg-stemme og objektivert jeg-person	158
Lysfiguren "remember the light and believe the light": C. S. Lewis' <i>The Silver Chair</i> , lyset i <i>Bibelen</i> og <i>Johannes' Åpenbaring</i>	159
Lysfiguren "4.48": Skrive(r), lese(r)- og kjærlighetsmotiv	161
Andre fase. Glidning og forvirring. Åpning og utfordring av leserens lytte- og tolkningsrom	168
Tredje fase. Formoppløsning og bevegelse nedover	174
Pseudojournal: allusjon til Martin Crimps <i>Attempts on Her Life</i>	176
Lysfiguren "hatch opens / stark light": Visjoner og kreativitet	177
Bunnen og den royale sølvstolen: Starten på vendepunktet	181
Prins Rilian og Hulelignelsen: Genuin indre versus falsk ytre verden	187
Fjerde fase. Oppklarende samling, negasjon og poetisk skapelse	191
Tallenes mening: Nyomvendt til overflatens normalitet	194
"Friends" og dramaets begynnelse	196
Negasjonens <i>fu</i> gl <i>Føn</i> iks	200
Femte fase. Elegisk postludium	205
Prosopopeia: dramapersonen i 4.48 Psychosis	209
<i>Det dramatisk tredje</i> : poetisk analyse- og tolkningsbevegelse	214
"Please open the curtains": apokalyptisk skapelse	218

Avslutning	
Det dramatisk tredje. Oppsummering og konklusjon	221
Oppsummering: <i>Le Mensonge</i> (1966) av Nathalie Sarraute	221
Oppsummering: <i>4.48 Psychosis</i> (2000) av Sarah Kane	225
Sammenligning av Sarrautes <i>Le Mensonge</i> og Kanes <i>4.48 Psychosis</i>	227
<i>Det dramatiske tredje</i> : en oppsummerende definisjon	231
Avhandlingens begrensninger. Forslag til videre studier	234
Vedlegg	
Biografisk informasjon om enkelte (fag)forfattere referert til i avhandlingen	239
Referanser	243

FORORD

Studiet i forbindelse med denne PhD-avhandlingen i allmenn litteraturvitenskap har foregått i perioden januar 2007 til oktober 2011. Det er utført ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Bergen. Jeg har undersøkt to samtidsdramaer med psykoanalytisk og nærlesende metode. Dette danner empirien for begrepet *det dramatisk tredje* som jeg utleder i avhandlingen, og som er grunnet på psykoanalytisk teori og på estetisk virkningsteori. Med denne studien henvender jeg meg til lesere som er opptatt av kunst, litteratur og drama og av psykoterapi og psykoanalyse, eller av den menneskelige eksistensen generelt.

Jeg retter først og fremst en takk til min veileder, professor Lars Sætre. Han har delt av sine vide kunnskaper innenfor det litteraturvitenskapelige fagfeltet på en grundig og hjelpsom måte. Sætre har pekt på punkter i dramatekstene som jeg selv ikke har vært oppmerksom på, og som har vist seg å være viktige for den helhetlige forståelsen av verkene. Han har også utfordret mine "blinde felter" i ulike teoretiske utlegninger, og slik kommet ved åpnende innspill i forhold til arbeidet med avhandlingen. Gang på gang har han lest det jeg har skrevet, og føyd sine "kråketær" (hans eget ord) inn i marginen på manusutskriftene.

Professor emeritus Atle Kittang har også lest mine uryddige manusutkast og kommet med verdifull organiserende rettleiding. Hans ulike idéer har betydning for utformingen av dette avhandlingsarbeidet, og anmodningen om å holde fast i mitt metodologiske utgangspunkt har vært viktig. Jeg er dypt takknemlig for den hjelpen og støtten han har bidratt med. Den startet faktisk allerede på slutten av 1990-tallet, under mine forarbeider til en artikkel om Tarjei Vesaas' *Fuglane*.

Førsteamanuensis i fransk Jorunn Svensen Gjerden har bistått med sin ekspertise på Nathalie Sarraute. Hun har oversatt noe fransk tekst til norsk for meg, og vært behjelpelig med tolkninger av diverse franske ord og uttrykk. Jeg retter en stor takk til henne for dette, og også for den fruktbare drøftelsen av deler av Joëlle Chambons doktoravhandling. Professor i allmenn litteraturvitenskap Per Buvik fortjener også en takk for at han villig har stilt opp med oversettelser fra fransk når ulike tekst-brokker har vært uforståelige for meg. Et eksempel er den etymologiske betydningen av ordene *mentir* og *mensonge* fra *Dictionnaire Historique de la Langue Française*. Jeg står videre i gjeld til cand. philol., lektor Sigrid Ørevik for hennes betraktninger knyttet til Steen Jansens artikkel "Analyse de la forme dramatique du Mensonge de Nathalie Sarraute", og ellers for diverse drøftelser av det franske og det engelske språket. Dessuten takker jeg universitetslektor i latin Matti Wiik for tyding av gresk *thymos* fra *Etymologisk ordbok. Ordbog over det norske og det danske sprog*, og førsteamanuensis i gresk Pär Sandin for personlig meddelelse av betydningen av det greske verbet *thyo*.

For en tid tilbake kommenterte barnepsykiater og psykiater Rune Johansen at psykoanalytikeren Wilfred R. Bion var en kreativ tenker. Det fikk meg til å se nærmere på denne teoretikerens verk, og Bion har som man kan se blitt svært sentral i denne avhandlingen. Takk til Rune for det fruktbare innspillet. Videre takker jeg professor i psykologi, psykoanalytiker Siri E. Gullestad, som jeg blant annet har drøftet metodekrav med (på generelt grunnlag). Jeg står også i gjeld til psykiater og psykoterpiveileder Knut Leseth som i sin tid introduserte meg for psykodynamikkens intrikate og undringsskapende mangfold, og til psykiater og psykoanalytiker Nina Anne Berge som jeg har henvendt meg til på ulike vis. Jeg retter óg en takk til lederne ved Solli DPS (hvor jeg også har vært, og er, ansatt), som har vist forståelse for avhandlingsarbeidets omfang, og gitt meg tid.

Jeg takker dessuten særlig nære venner samt enkelte kollegaer innenfor psykiatrien og litteraturvitenskapen, som har hatt tiltro til meg og hørt på store og små frustrasjoner gjennom årene med avhandlingsarbeide. Med mine "kontorfeller" har jeg kunnet snakke om stipendiat-livet generelt, og også om sjiraffer, ørkensand og salte vinder. Sist, men ikke minst, en spesiell takk til mine foreldre, og også til mine søsken og til min familie ellers. De har vært med på danne grunnlaget for at jeg er den jeg er, og for at jeg har kunnet gjøre det jeg har hatt mest lyst til.

INNLEDNING

Denne avhandlingen har oppstått som følge av min doble interesse for det litteraturvitenskapelige og det psykoanalytiske fagfeltet: Jeg har undersøkt Nathalie Sarrautes *Le Mensonge* og Sarah Kanes *4.48 Psychosis*, altså dramalitterær løgn og psykose, i forhold til en psykoanalytisk basert virkelighets- eller sannhetsforståelse. Under spesialiseringen som psykiater oppdaget jeg at litteraturen og psykoanalysen hadde flere iøynefallende likhetstrekk. Om enn på noe ulike måter, omhandler begge deler menneskesinnet, den menneskelige eksistensen og de prosessene mennesket undergår i møtet med andre, samt den språklige formidlingen av dette. Litteraturen belyser og beriker psykoanalysen ved å fokusere på samme tema fra en litt annen synsvinkel, og det omvendte forholdet gjør seg også gjeldende.

Mitt masterstudium i litteraturvitenskap lærte meg at skjønnlitterære teksters språk har visse kjennetegn. En kunstnerisk formet tekst gjør noe med leseren. Språket som bearbeidet tekst kjennetegner litteraturvitenskapen, men ikke den kliniske psykoanalysen. Likevel er språket helt sentralt når analysanden og psykoanalytikeren møter hverandre, og snakker sammen i en dialog. Denne dialogen har en bestemt stil og visse rammer den foregår innenfor, og de to samtalepartene påvirker hverandre på ulike vis. Forenklet kan man hevde at psykoanalysen dreier seg om menneskets eksistens tilkjennegitt gjennom språket, og at litteraturvitenskapen omhandler den menneskelige eksistensen som språk. Mens psykoanalysen vektlegger psykodynamiske prosesser, fokuserer litteraturvitenskapen først og fremst på språkets manøvre.

Jeg har blitt særlig interessert i det som finner sted mellom pasient og psykoterapeut og mellom tekst og leser, samt i likhetstrekkene mellom disse to

relasjonelle prosessene. Mitt engasjement er koblet til *mellomrommet* som inneholder lite eller ingenting, men der det åpenbart *foregår mye*. Både mellom pasient og terapeut og mellom tekst og leser finner det sted estetisk-hermeneutiske prosesser av analyse og syntese, av destruksjon og konstruksjon, hendelser som sammen er det man kaller kreativt skapende. Det er dette rommet mellom tekst og leser jeg nå vil undersøke nærmere. Min doble kompetanse innenfor den psykoanalytisk orienterte psykoterapien og innenfor litteraturvitenskapen medfører at jeg har et informert utgangspunkt når jeg søker å studere det “mental-estetiske” mellomrommet i leseprosessen: Jeg kan en del om leserens psykodynamikk og jeg vet noe om skjønnlitterære tekster og språk.

I dette avhandlingsarbeidet tar jeg utgangspunkt i dramalitteraturen. Med sin dialogiske form har dramaet spesielle fellestrekk med den psykoanalytiske behandlingsprosessen, der analysand og psykoanalytiker snakker sammen. I litteraturlesningen er det i tillegg en form for dramaekstern “dialog” mellom teksten og leseren, som dramadialogen danner grunnlaget for.

Det har vært en forbindelse mellom dramalitteraturen og psykoanalysen helt fra sistnevntes begynnelse rundt år 1900. Sigmund Freud lot seg inspirere av dramaer i utarbeidelsen av flere av sine banebrytende teorier. Han hentet for eksempel begrepet *ødipuskomplekset* direkte fra Sofokles’ *Kong Oedipus* (cirka 427 f.Kr.), og det sentrale begrepet *fortrengning* vokste frem fra sammenstillingen av William Shakespeares *Hamlet* (1600-1) med *Kong Oedipus* (S.E. IV: 264-5).¹ Freud analyserer begge dramaene i *The Interpretation of Dreams* (1900), verket han så å si grunnla psykoanalysen med.² Det er, som André Green påpeker, “[...] a mysterious bond between psycho-analysis and the theatre”, til tross for at “[...] the theatre did not have a special significance for Freud [...]” (Green 1979: 1).

Mitt anliggende i PhD-studiet er å legere de to fagfeltene litteraturvitenskap og psykoanalyse. Jeg vil undersøke to moderne dramaer med psykoanalytisk teori og metode. Å tilnærme seg teksten som om den var et sinn, altså med et grunnleggende psykoanalytisk utgangspunkt, vil delvis lukke den. Teksten blir

¹ S.E. viser til *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, i aktuelle tilfelle bind 4.

² *Ødipuskomplekset* som psykoanalytisk begrep forefinnes først 10 år senere i Freuds publiserte skrifter, i “Contributions to the psychology of love” (1910) (S.E. IV: 263, fotnote). Forut for dette bruker Freud termen “ødipus”. Fortrengning er et begrep som finnes helt tilbake til psykoanalysens begynnelse, i Freuds og Josef Breuers “Preliminary Communication” fra 1893 (S.E. XIV: 143).

pådyttet en tenkning som den motsetter seg. Teori knyttet til språk og litteratur, samt en nærlesende metode, vil derimot åpne teksten. Man kan i all enkelthet si at psykoanalytisk teori og metode er utarbeidet i og for psykoanalysen og psykoterapien, mens dramalitteraturen er koblet til litteraturvitenskapelig teori og metode. Å anvende en psykoanalytisk fundert metode i analysen og tolkningen av to moderne dramaer er derfor ikke uproblematisk.

Det psykoanalytiske perspektivet på litteraturen kan likevel utdype både hva som foregår i dramateksten, hva leseren holder på med når vedkommende analyserer og fortolker dramatiske tekster, og dynamikken som oppstår i rommet mellom tekst og leser. Både språklige hendelser og psykodynamiske prosesser gjør seg gjeldende i analyse- og tolkningsrommet mellom de to. Jeg kaller dette rommet "det tredje dramarommet". Her oppstår det et slags analyse- og tolkningsprodukt som jeg benevner *det dramatisk tredje*, og det er spesifikt dette begrepet jeg søker å utlede i avhandlingen. "Produktet" er en psykoanalytisk orientert sannhet knyttet til virkningen og/eller resultatet av et grunnleggende skapelsesprinsipp.

Det dramatisk tredje er basert på tre psykoanalytiske begreper, Wilfred R. Bions *psykoanalytiske objekt*, André Greens *analytiske objekt* og Thomas H. Ogdens *det analytisk tredje*. Det er videre koblet til den leserorienterte litteraturkritikken og til Wolfgang Iser sin estetiske *Wirkungstheorie* om leseprosessen, som angår relasjonen mellom en tekst og dens leser (med vekt på tekstens beskaffenhet). Det dramatisk tredje dannes på grunnlag av det som utspiller seg i dramaet, nærmere bestemt i dialogen mellom dramapersonene og i dramaets formspråk. Det er også fundert på leseren, og dennes "dialog" med teksten. I analysen og tolkningen av dramaene anvender jeg to ulike, psykoanalytisk funderte lesemodi, som jeg kaller "den flytende lyttmodus" og "den forstående tolkningsmodus". Jeg søker slik å finne den mest valide analyse- og tolkningssannheten som lesningen av dramaene tilbyr, som altså oppstår mellom dramatekst og leser, og som jeg benevner det dramatisk tredje.

De to lesemodiene er som nevnt tuftet på psykoanalytisk teori og metode. Særlig Bions tenkning er sentral. Jeg tilvirker de to lesemodiene i kapittel 1 av avhandlingen, som er et rent teori- og metodekapittel. Her gir jeg en kort oversikt over psykoanalytisk teori og nevner også psykoanalytisk estetikk, som jeg så søker

å koble an til lesemediene. Jeg redegjør videre for det teoretiske grunnlaget for *det dramatisk tredje*, som omfatter psykoanalytisk tenkning og Isers virkningsestetikk.

Kapittel 2 og 3 gjengir analysen og tolkningen av materialet i mitt arbeide, de to moderne dramaene *Le Mensonge* (1966) av franske Nathalie Sarraute og *4.48 Psychosis* (2000) av britiske Sarah Kane. I *Le Mensonge* utspiller det seg en tydelig, men uvanlig dialog, mens dialogformen er brutt i store deler av *4.48 Psychosis*. Det vil si at ikke bare en dramadialog, men dramateksten som sådan danner utgangspunkt for det dramatisk tredje. Personene i begge dramaene er språklige heller enn psykologiske størrelser. Retoriske troper og figurer er av generelt stor betydning, og også forskjellige uttrykk og ulike ords etymologi står sentralt. Det vil si at tekstene til en viss grad motsetter seg en psykoanalytisk tilnærming, og fordrer en språklig analyse og fortolkning. I den forbindelse blir den nærlesende metoden viktig, og den anvender jeg som nevnt i tillegg til den psykoanalytiske.

Kapittel 2 omhandler Sarrautes *Le Mensonge*, som dramatiserer virkningen av en i utgangspunktet bagatellmessig løgn både mellom og i dramapersonene. Dialogen er kaotisk og forvirrende. Jeg har en hypotese om at dialogen i *Le Mensonge* utforsker forholdet mellom sannhet og løgn, som dermed også synes ganske uoversiktlig. Jeg undrer meg videre på om dramaets poetologi effektueres av to av dramaets personer, og om relasjonen mellom dem er dannet på grunnlag av en skapende sannhet/løgn-trope. Dessuten er det et spørsmål om ikke et drama med tittelen *Le Mensonge* spiller på den grunnleggende konflikten mellom sannhet og løgn som en uoverensstemmelse mellom virkelighet og fiksjon. Disse hypotesene bygger opp under utledningen av det dramatisk tredje, den analyse- og tolkningsmessige sannheten som vokser frem og tar form gjennom lesningen av dramaet. Ved siden av å anvende teori og metode som skissert over, og som blir utførlig redegjort for i kapittel 1, trekker jeg også veksler på Sarrautes eget begrep *tropismer* og deres både destruktive og kreative tendenser, samt hennes poetologiske tenkning om sin egen dramatik.

Kapittel 3 dreier seg om Sarah Kanes *4.48 Psychosis*. Den mest iøynefallende hendelsen er et "jeg" sin ferd mot selvmord. Det er imidlertid også tydelig at det foregår et kreativt skrivevirke i dramaet. Jeg har en hypotese om at *4.48 Psychosis* dramatiserer to motsatt rettede krefter, en negerende og en skapende kraft. De danner to ulike og samtidige bevegelsesretninger, der én tendens er skriverens

undergang, mens den andre er skapelsen av dramateksten selv. Jeg har videre en hypotese om at mange små analyse- og tolkningsrom stadig gjøres tilgjengelige i arbeidet med dramaet. Det medfører en tolkningsbevegelse som ikke stopper, men blir en slags strøm. Jeg reiser problemstillinger om hvilke(n) dramaperson(er) som finnes i 4.48 *Psychosis*, og om de(n) har en forbindelse til det dramatisk tredje. Også i denne analysen og tolkningen anvender jeg en nærlesende og psykoanalytisk metode, og jeg kobler (i noe mindre grad) an til psykoanalytisk teori og til Iser's virkningsestetiske teori. I tillegg anvender jeg Antonin Artauds dramapoetologi om Grusomhetens teater.

I det avsluttende kapitlet oppsummerer jeg dramaanalysene, og sammenligner de to dramaene med hverandre. Jeg avslutter med en sammenfattende definisjon av det dramatisk tredje, som gjøres på grunnlag av psykoanalytisk og litteraturvitenskapelig teori, og av analysen og tolkningen av Sarrautes og Kanes to dramatekster.

Jeg gjør oppmerksom på at jeg siterer fra både en fransk versjon og en engelsk oversettelse av *Le Mensonge*. Årsaken til dette er min begrensede kjennskap til det franske språket, og at det er ord og uttrykk i dramaet som *må* analyseres og tolkes med utgangspunkt i den franske versjonen av teksten. Jeg anvender også enkelte andre tekster av Sarraute i arbeidet, spesifikt hennes essays og en artikkel. I disse tilfellene siterer jeg kun de oversatte tekstene (engelsk eller norsk oversettelse). Jeg angir imidlertid også referansen til den franske versjonen av sitatene fra Sarrautes samlede verker (*Œuvres Complètes*, 1996). Referansen blir da for eksempel seende slik ut i hovedteksten: "(Sarraute 1995: 38-9; 1996: 1568)". Det er tre grunner til at jeg gjør det på denne måten. Den ene er at både jeg selv og den interesserte leseren lett kan finne de franske ordene, uttrykkene og vendingene dersom det er ønskelig. For det andre har jeg søkt å innskrenke antallet fotnoter, hvor det ellers ville være naturlig å plassere referansen til de franske tekstene. Slik begrenses forstyrrelsene i lesningen av avhandlingen. Det tredje er at samleverket er standard referanse i Sarrauteforskningen.

Jorunn Svensen Gjerden har oversatt den delen av Arnaud Ryknerns doktoravhandling *Théâtres du Nouveau Roman* som spesifikt omhandler Sarrautes *Le Mensonge* for meg. I kapittel 2 siterer jeg både Ryknerns franske originaltekst og Gjerdens norske oversettelse av denne.

Jeg presiserer at den psykoanalytiske teorien og metoden nødvendigvis tillempes noe når den anvendes i dramaanalyser. Særlig ulike kliniske begreper vil måtte oppfattes på en noe annen måte enn i den reelle situasjonen med pasienter eller analysander. Jeg anvender altså den psykoanalytiske tenkningen til mitt litteraturvitenskapelige formål i avhandlingen.

Denne avhandlingen føyer seg inn i tradisjonen psykoanalytisk litteraturvitenskap. Jeg vektlegger en legering mellom psykoanalyse og dramatekst/språk, der jeg spesifikt søker å fremme de estetiske dimensjonene ved psykoanalysen og å unngå å psykologisere teksten. Jeg prøver å tilveiebringe ny kunnskap om rommet mellom tekst og lesere, samt å informere den litteraturvitenskapelige tenkningen fra et psykoanalytisk ståsted, og omvendt.

Til slutt i denne innledningen vil jeg peke på et par praktiske saksforhold: Ordbok-referanser i fotnoter er et signal om at en gitt ordbok anvendes for første gang i aktuelle kapitler. Jeg viser imidlertid til en rekke ordbetydninger uten slike referanser, underforstått at dette er en del av den grunnleggende virksomheten i litteraturvitenskapelig arbeid. Generelle ords betydninger er hentet fra alminnelige ordbøker som *Fransk Blå Ordbok* og *Engelsk-Norsk Stor Ordbok*. De aller fleste etymologiske ordbetydningene stammer fra *Online Etymology Dictionary*, og unntak fra dette er anført som referanse i fotnoter. Informasjon fra ulike litteraturvitenskapelige leksika er referert der det synes nødvendig. Siden dette er en litteraturvitenskapelig avhandling, og jeg antar at dens lesere ikke er så kjent med psykoanalytiske ordbøker, har jeg i høy grad angitt referanser til den typen oppslagsverk (i fotnoter). Ordbøker og leksika som er anvendt i arbeidet med avhandlingen er angitt i referanselisten, og jeg viser til denne for detaljert oversikt over oppslagsverkene.

Jeg har ellers laget et vedlegg med litt informasjon om de fleste av de psykoanalytiske fagforfatterne og om enkelte regissører (noen av dem er også dramaforfattere) som jeg viser til i avhandlingen. Disse er ikke uten videre kjent for leseren, og vedlegget kan kanskje hjelpe vedkommende med å sette stoffet inn i en faglig sammenheng.

KAPITTEL 1

TEORI OG METODE: PSYKOANALYSE I LITTERATURVITENSKAPEN

*(psychoanalysis,
as Freud acknowledged,
doesn't know anything
that literature doesn't know)*

Adam Phillips³

I Nathalie Sarrautes *Le Mensonge* og i Sarah Kanes *4.48 Psychosis* dramatiseres henholdsvis løgnens og psykosens særegne forhold til sannheten og til virkeligheten, og dramaene problematiserer vår sedvanlige forståelse av disse anliggende. Både Sarraute og Kane utfordrer i tillegg den tradisjonelle oppfatningen av en *dramaperson*, for i disse verkene er dét en språklig-retorisk heller enn en psykologisk størrelse. Det er derfor viktig å ha en litteraturvitenskapelig tilgang til dramaene. Men *Le Mensonge* og *4.48 Psychosis* er samtidig dramatiseringer av sammensatte mentale hendelser, og av konflikten mellom det man kan oppfatte som det bevisstes orden i overflaten og det ubevisstes kaos i det indre. Begge dramaene både refererer til og presenterer en form for galskap. På samme tid som de til en viss grad motsetter seg en psykoanalytisk tilnærming, påkaller de altså en slik innfallsvinkel òg. Det er derfor heldig også å ha en psykiatrisk og psykoanalytisk orientert kompetanse i det analytiske og tolkningsmessige arbeidet med Sarrautes og Kanes to dramaer.

Både den tidligste og den senere psykoanalysen kjennetegnes av en tradisjonelt fortolkende eller hermeneutisk tendens. Men psykoanalysens

³ I *Terrors and Experts* (1995), side 35.

grunnlegger, Sigmund Freud, vektla også det han kalte “evenly suspended attention”, en fundamentalt ikke-fortolkende holdning hos analytikerens. Denne er senere blitt videreutviklet av blant annet Wilfred R. Bion, som har lansert det metodologiske insentivet “eschewing memory and desire, understanding and sense perception”. Men mens man kan si at det på sett og vis dreier seg om å avdekke det tildekkede hos Freud (“arkeologisk metode”), handler det snarere om tilblivelse og tilsynekomst hos Bion. Wilfred R. Bion (1897 – 1979), min hovedteoretiker i denne avhandlingen, var videre opptatt av *sannhet*, et sentralt element både i kunsten, i psykoanalysen og i vitenskapen, samt i de to dramaene jeg nå skal analysere og tolke. I dette kapitlet vil jeg omtale de nevnte teoretiske insentivene nærmere, og med utgangspunkt i psykoanalysen utleder jeg en metode å studere Sarrautes og Kanes to dramaer med.

Jeg belyser dessuten et annet viktig anliggende i avhandlingen, som er utviklingen av begrepet *det dramatisk tredje*. Det er basert på den britiske psykoanalytikerens Bions, den franske André Greens og den amerikanske Thomas H. Ogdens tenkninger, samt på den tyske litteraturteoretikerens Wolfgang Isters teori om leseprosessen. Det dramatisk tredje er som nevnt en analyse- og tolkningssannhet som tar form i det “dialogiske” møtet mellom tekst og leser. Dette tredje er basert på dramateksten/-dialogen på den ene siden, og på leserens to modi av flytende lytting og forstående tolkning på den andre.

Dialogen: Et felles særtrekk ved psykoanalysen og ved dramaet

Dialogen er sentral både i den psykoanalytiske behandlingssituasjonen og i dramaet. Den psykoanalytiske dialogen er imidlertid ikke en komponert tekst, slik dialogen i et drama er. Noe av det mest karakteristiske ved den er snarere analysandens frittflytende, spontane og tilsynelatende formålsløse assosiasjoner (“free associations”). Analytikerens vil på sin side lytte med “evenly suspended attention”, og også forsøke å forstå. Den psykoanalytiske dialogen fortsetter dag etter dag, uke etter uke, gjerne over flere år. Dialogen er imidlertid ikke det mest sentrale begrepet knyttet til den psykoanalytiske behandlingsprosessen. I dagens psykoanalyse er det *relasjonen* mellom analysand og analytiker. Det markerer at de

to ikke bare snakker sammen, men også er viklet inn i ordløse, psykodynamiske krefter av ulik art.

Dramadialogen foregår mellom personene i dramaet, og aktualiseres først gjennom lesningen. Det oppstår dermed en form for “dialog” også mellom dramateksten og leseren, som kommer i tillegg til den mellom dramapersonene. Den psykoanalytiske dialogen kan med andre ord sammenstilles med to former for dialog knyttet til dramalitteraturen: Én internt i dramaet og én ekstern “dialog” mellom den litterære teksten og leseren. Den dramainterne dialogen minner om den psykoanalytiske behandlingssituasjonen ved at den er en spesiell form for samtale der personene (i dramaet) eller menneskene (i psykoanalysen) er på samme virkelighetsnivå. I den eksterne “dialogen” mellom leser og tekst er derimot de to partene på ulike nivåer, et virkelig og et fiktivt. Det er med andre ord en uoverensstemmelse i rommet mellom teksten og leseren. Det bidrar til konflikt, men også til et i større og mindre grad fruktbart samvirke.

De leserorienterte teoriene innenfor litteraturvitenskapen ivaretar nettopp “dialogen” eller “relasjonen” mellom leseren og teksten. I *Die Appellstruktur der Texte* (1970) påpeker Iser:

Bedeutungen literarischer Texte werden überhaupt erst im Lesevorgang generiert; sie sind das Produkt einer Interaktion von Text und Leser und keine im Text versteckten Größen, die aufzuspüren allein der Interpretation vorbehalten bleibt (Iser 1974: 7).

Iser oppfatter lesningen som et dynamisk felt der det foregår en kommunikasjon mellom teksten som språklig element og leseren som sansningens og bevissthetens leverandør. Det er særlig denne “dialogen” jeg er interessert i når jeg skal utarbeide begrepet *det dramatisk tredje*. Det dramatisk tredje dannes som nevnt mellom tekst og leser, hvis ulike beskaffenheter utgjør grunnlaget for den analyse- og tolkningsmessige sannheten som vokser frem i lesningen av en tekst.

Jeg vil nå ta for meg leseren, og utarbeide en analyse- og tolkningsmetode basert på psykoanalytisk teori. Da tar jeg utgangspunkt i Sigmund Freud og Melanie Klein, både fordi de er sentrale tenkere og fordi Wilfred R. Bion i stor grad baserer seg på disse. Siden deres teorier er mange og rike, har jeg ikke intensjon om å gi et fullstendig overblikk. I stedet peker jeg på begreper og termer som er sentrale for Bion, enten ved at han avviker fra eller bygger på dem i forhold til måten de er

etablert på hos Freud og Klein. Bion skriver for øvrig ofte på en oppstykket og tidvis motsigelsesfylt måte, og det kan en del ganger være vanskelig å gripe meningen i dette. Jeg har derfor konsultert en del sekundærlitteratur om ham og hans tenkning, som jeg også viser til.

Psykoanalytisk teori: Sigmund Freud – Melanie Klein – Wilfred R. Bion

“If Freud’s discovery had to be summed up in a single word, that word would without doubt have to be ‘unconscious’”, skriver Jean Laplanche og Jean-Bertrand Pontalis.⁴ Med tanke på de vide implikasjonene det ubevisste har hatt som begrep i psykoanalysen, og for vår menneskeforståelse og i dagligtalen til folk flest, er det lett å være enig. Begrepet *ubevisst* anvendes på tre ulike måter i psykoanalysen: “Det deskriptivt ubevisste” viser til mentalt innhold som ikke er tilgjengelig for refleksjon; “det ubevisste system” omhandler det ubevisste som funksjoner av det Freud kaller *lyst/ikke-lystprinsippet* (i motsetning til *realitetsprinsippet*); og “det dynamisk ubevisste” viser til fortrent materiale som utøver trykk i retning det bevisste.⁵ Blant andre Joan Symington og Neville Symington påpeker at Bion delvis erstatter tenkningen om det ubevisste med termen “det uendelige” (J. Symington & N. Symington 1996: 8).⁶ Om dét fremholder James S. Grotstein følgende:

Whereas Freud [...], steeped as [he was] in positivism [...] ‘mechanisms’, [and] drives [...], seemed to view the unconscious as a seething cauldron of negativity and destructiveness, Bion proffered a vastly different view – one that was characterized by *emotions* and *infinite imagination* (Grotstein 2007: 37, mine kurs.).

Grotstein synes å vise til at Bion oppfatter det ubevisstes utilgjengelige og formløse kaos som en (uendelig) skapende drivkraft i mennesket.

Freud var såkalt *klassisk analytiker* med fokus på menneskets *drifter*: den menneskelige motivasjonen anses å være styrt av instinktuelle spenninger og utladninger. Driftene viser til biologisk nedarvede egenskaper i mennesket, og de

⁴ *The Language of Psychoanalysis* 1988: 474, oppslagsord “Unconscious (sb. & adj.)”.

⁵ *Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis* 2009: 299, oppslagsord “Unconscious”.

⁶ Joan Symington & Neville Symington (1996): *Clinical Thinking of Wilfred Bion*. <http://site.ebrary.com/lib/bergen/docDetail.action?docID=10058047>. Lesedato: 14.06.2010. I fortsettelsen av kapitlet refererer jeg til denne boken som “J. Symington & N. Symington 1996: sidetall” i hovedteksten, uten fotnote til nettsadressen.

har en kroppslig kilde. De er drivende prosesser bestående i et trykk, der målet er å oppheve spenningen som driftskilden skaper.⁷ I sin første dualistiske driftsteori deler Freud driftene inn i en seksuell og en selvbeskyttende drift.⁸ Disse to blir til *livsdriften* i den andre dualistiske driftsteorien, som han skriver om i *Beyond the Pleasure Principle* (1920) (S.E. XVIII). Samtidig kommer *dødsdriften* inn som motpol: "The former subsumed the prior two categories of 'sexual' and 'selfpreservatory' instincts. The latter was a radical and new concept involving a 'daemonic force'".⁹

Bion avskriver ikke driftene, men retter heller oppmerksomheten mot *følelser*. De er knyttet til kommunikasjon mellom mennesker og til mental vekst, snarere enn til indre trykk og spenningsreguleringer (Grotstein 2007: 155; J. Symington & N. Symington 1996: 7). Og som Green påpeker: "Emotional experience is the first step towards a thought. At the end of the road we find thinking" (Green 1998: 655). Hos Bion er altså de intrapsyriske driftene nedtonet til fordel for de intersubjektive følelsene, som på sin side er knyttet til relasjoner til andre, til tankeutvikling og til tenkning. Symington og Symington peker for øvrig på Freuds og Bions ulikheter når det gjelder synet på tankenes funksjon: "Freud believed that the function of thought is for the reduction of tension, whereas Bion believed that it was for the management of tension" (J. Symington & N. Symington 1996: 7). Nettopp denne påstanden gjenspeiler en vesentlig, generell ulikhet mellom Freud og Bion: For Freud befrir psykoanalysen en fra spenning og smerte. For Bion øker den ens evne til å bære det ubehaget livet hensetter en i.

Drømmeteorien er også en av Freuds sentrale teorier. Drømmen er en del av det ubevisste, og virker i henhold til det Freud kaller *primærprosesser*. De er styrt etter det nevnte *lyst/ulyst-prinsippet*, og er unndradd verbal representasjon, logikk og lineær tid.¹⁰ I Freuds tenkning omdanner drømmen råmaterialer som ulike

⁷ *The Language of Psychoanalysis* 1988: 214, oppslagsord "Instinct (or Drive)".

⁸ Den første dualistiske driftsteorien finnes i *Interpretation of Dreams* (1900), i *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905) og i "Instincts and their Vicissitudes" (1915) (S.E. IV-V; S.E. VII; S.E. XIV: 121-2). Det er for øvrig et referanseproblem knyttet til *Three Essays on the Theory of Sexuality*, som kom i sju utgaver med stadig nye tillegg og revisjoner i perioden 1905 – 1925.

⁹ *Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis* 2009: 148, oppslagsord "Instinct theory".

¹⁰ Freuds *sekundærprosesser* er på sin side kjennetegnet ved verbal representasjon, ved aristotelisk logikk og ved at de er underordnet *realitetsprinsippet* (*Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis* 2009: 220, oppslagsord "primary and secondary processes"). Salman Akhtar kobler for øvrig her Freuds primær- og sekundærprosesser til poesien: "In poetry, especially, the proper proportion of

ønsker, tanker og såkalte dagsrester ved hjelp av mekanismene *fortetting* og *forskyvning*. Førstnevnte medfører en sammensmeltning eller en ombytting av uensartede objekter og idéer. Sistnevnte innebærer en forskyvning av et driftsmessig mål fra ett objekt til et annet. Fortetting og forskyvning fordreier den latente drømmen til en delvis ugjenkjennelig manifest drøm.¹¹

J. og N. Symington påpeker at Freud ser drømmenes funksjon som en måte å skjule – og avdekke – hemmelige ønsker på. Han har altså fokus på drømmenes innhold. Bion mener på sin side at hensikten med drømmene er å syntetisere fragmenterte elementer til helheter (J. Symington & N. Symington 1996: 7). Han viser altså til drømmenes *funksjon*. Ifølge Grotstein mener Bion at drømmene har en første omdanningsfase som er en mental bearbeiding, og et andre endringstrinn som er en slags tenkning. Drømmene angår slik både lyst- og realitetsprinsippet, og ikke bare lystprinsippet, slik Freud mente (Grotstein 2007: 40).

Ved siden av Freud, er som nevnt Melanie Klein en viktig forløper til Bion. Klein fulgte Freud i mange henseender, men hadde også vesentlige egne bidrag til utviklingen av psykoanalysen. Hun er i likhet med Freud klassisk analytiker, men oppfatter *fantasier* som uttrykk for driftene. Fantasiene er altså menneskets viktigste motivasjonskraft, ikke driftsspenninger og -utladninger. Klein blir av enkelte regnet som *objektrelasjonsteoretiker*. Innenfor denne retningen betrakter man behovet for å relatere seg til andre som den sentrale menneskelige motivasjonen. Kleins vesentligste bidrag til psykoanalysen er teoriene om menneskets tidlige utvikling og mors rolle, som er direkte knyttet til hennes eget arbeide med barn. Barnet relaterer seg til andre helt fra fødselen av, og ødipuskomplekset gjør seg ifølge Klein gjeldende tidligere enn Freud påstår, allerede mellom første og andre leveår (Klein 1946: 99; 1948a; 1948b: 202).

Klein er kjent for sin oppmerksomhet på *dødsdriften*. Freud lanserte som nevnt dette begrepet i sin andre dualistiske driftsteori i *Beyond the Pleasure Principle*:

If we are to take it as a truth that knows no exception that everything living dies for *internal* reasons – becomes inorganic once again – then we shall be

the two is crucial. Profusion of 'primary process' makes poetry idiosyncratic, and excess of secondary process [sic] makes it didactic" (*Loc. cit.*).

¹¹ *The Language of Psychoanalysis* 1988: 125, oppslagsord "Dream-Work"; *Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis* 2009: 85, oppslagsord "Dream work".

compelled to say that 'the aim of all life is death' and, looking backwards, that 'inanimate things existed before living ones' (S.E. XVIII: 38).

Dødsdriften er livsdriftens motsetning, og den søker total stillstand. I *The Ego and the Id* (1923) hevder Freud at dødsdriften er stum: "[...] [T]he death instincts are by their nature mute and [...] the clamour of life proceeds for the most part from Eros" (S.E. XIX: 46). Det er denne tausheten mange i det psykoanalytiske fellesskapet mener gjør dødsdrift-begrepet problematisk: den umuliggjør en undersøkelse av driftens eksistens.¹² Nettopp dét griper Klein fatt i. Hun knytter dødsdriften til det særlig strenge, tidlige superego'et,¹³ og påstår at dette er manifestasjonen av dødsdriftens destruktive prosesser i mennesket (Klein 1948c: 269-70).¹⁴ Klein fremholder dødsdriften som årsak til destruerende og fragmenterende prosesser i mennesket (Klein 1948c: 269-70; 1946: 101).

Dødsdriften er viktig i det Klein kaller *den paranoid-schizoide posisjonen*, som dominerer mentalapparatet i menneskets første levemåned. Posisjonen er kjennetegnet ved at barnet ikke er psykologisk atskilt fra sine omsorgsgivere, ved gode og onde delobjekter (fragmenterte objekter), og ved primitive forsvarsmekanismer som splitting og projeksjon. En høy grad av angst bidrar til fragmentering av mentalapparatet, og til en redsel for annihilation og desintegrering (Klein 1946; 1985: 21). *Den depressive posisjonen* utvikler seg gradvis, og er knyttet til ødipuskomplekset (Klein 1932; 1935). Denne posisjonen innebærer en større integrering, og ulike fragmenter danner etter hvert hele objekter. Den dominerende frykten er fravær og tap av det elskede objektet, og barnet kan erfare reparative følelser og sorg (Klein 1935; Segal 1952; 1985; 1992). Klein anser den paranoid-schizoide og den depressive posisjonen som normale

¹² *A Dictionary of Kleinian Thought* 1991: 266, oppslagsord "Death instinct".

¹³ I Freuds strukturmodell er *superego* en slags dommer eller sensor, og er knyttet til det bevisste, til selvobservasjon og til dannelse av ulike ideal (*The Language of Psychoanalysis* 1988: 435, oppslagsord "Super-Ego").

¹⁴ Senere kleinianere har pekt på at Freud faktisk selv viser til klinisk materiale i *Beyond the Pleasure Principle* som understreker dødsdriftens virke. De repetitive, traumatiske drømmene knyttet til krigsnevrosene hos deltagere i 1. verdenskrig, danner grunnlaget for begrepet *repetisjonstvang*, som Freud fremsetter i dette verket. Repetisjonstvangen er uttrykk for at "[...] there is something beyond a simple seeking of pleasure from the satisfaction of libidinal impulses" (*A Dictionary of Kleinian Thought* 1991: 267, oppslagsord "Death instinct"). Helt på slutten av sitt liv og av sitt forfatterskap peker Freud på at "[t]his concurrent and mutually opposing action of the [life and death instincts] gives rise to the whole variegation of the phenomena of life" (S.E. XXIII: 149; *An Outline of Psychoanalysis* (1940 [1938])).

utviklingsfaser. Det er bevegelse mellom dem gjennom hele livet, men den depressive posisjonen dominerer hos den voksne.

Et annet sentralt begrep hos Klein er *projektiv identifisering*. I "Notes on some schizoid mechanisms" skriver hun at man kaster eksempelvis hatfølelser mot deler av eget selv over i et ytre objekt, som man vil skade, kontrollere og besette (Klein 1946: 102). Projeksjonen er, som Ogden fremholder i *Projective Identification and Psychotherapeutic Technique* (1982), representasjoner av dødsdriften som truer med å ødelegge en selv innenfra (Ogden 1993: 25). Den projiserende identifiserer så seg selv med den utkastede selvdelen i den andre. Projektiv identifisering er altså både projiseringen av deler av en selv og "[...] the idea that the recipient has the characteristics of the projected aspects of the self[...]" (Ogden 1993: 16). Men det er også en identifisering for mottagerens del: "[...] [T]he recipient experiences himself in part as he is pictured in the projective fantasy" (Ogden 1993: 17).¹⁵ Identifiseringen er altså koblet til to ulike subjektsposisjoner. Siden deler av selvet kastes ut, oppstår en utarming av selvfølelsen og av identiteten hos den projiserende, som får en opplevelse av å være fortapt, innesperret og/eller frarøvet sin frihet.¹⁶

Bion er på sin side kjent for sin psykoanalytiske forståelse av psykosier, sin teori om tenkning og sin nyfortolkning av psykoanalytisk epistemologi. Tenkningen hans hviler som nevnt på Freuds og Kleins, og han forkastet i liten grad deres teorier. Bion trakk også veksler på ulike andre (fag)felt, som filosofi, matematikk, fysikk, kunst og mystikk. Han var opptatt av litteratur, og viser ofte til litterære verk i tekstene sine. Han skrev også den fiksjonelle selvbiografien *A Memoir of the Future* (1975-9) på slutten av sin levetid.¹⁷ En av vår tids mest anerkjente dramatikere, Samuel Beckett, gikk i psykoanalyse/psykoterapi hos ham i perioden 1934-5 (Simon 1988; Anzieu 1989; Buvik 1995).

Gérard Bléandou påpeker at Bions arbeider aldri har blitt institusjonalisert som en skole eller gruppe, slik Freuds og Kleins har: "Bion's work was never written with the aim of establishing master-disciple relations; rather, it lives on in

¹⁵ Ogden hevder at projeksjonen ved projektiv identifisering er annerledes enn en ren projeksjon, hvor mottageren føler seg fremmed fra, truet av eller forvirret av utkastningen (Ogden 1993: 14).

¹⁶ *A Dictionary of Kleinian Thought* 1991: 179, oppslagsord "Projective identification"; *Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis* 2009: 224, oppslagsord "Projective identification".

¹⁷ *A Memoir of the Future* består av *The Dream* (1975), *The Past Presented* (1977) og *The Dawn of Oblivion* (1979).

the minds of creative readers” (Bléandonu 2000: 2). Green går så langt som til å beskrive tenkningen til Bion som “[...] a contemporary new formulation of psychoanalysis, starting from an entirely different point of view” (Green 1998: 650). Det er to tydelige tendenser i Bions arbeider: “The first belongs most probably to science or maybe to a philosophy of science. The second one, the fiction, or even the science fiction, is a form of literature and belongs to art” (Green 1998: 663). Bions tenkning markerer på mange måter *en epistemologisering og en estetisering av psykoanalysen*.

Antonino Ferro har nylig pekt på at man i den psykoanalytiske praksisen har beveget seg fra en sentrering om mentalapparatets innhold, til et fokus på dets funksjonsmåte (Ferro 2009a: 180; 2009b: 209, 214). Det er nettopp dette Bion vektlegger. Heller enn å avdekke mentalapparatets innhold av fortrenghninger og konflikter (Freud) eller å nyansere fantasier (Klein), har det blitt viktig blant annet å fremheve utviklingen av pasientens evne til å tenke tanker (Ferro 2009b: 212; 2009a: 180).¹⁸ Léon Grinberg vektlegger at Bions bidrag til psykoanalysen “[...] basically [is] a theory of the capacity to ‘think emotions’” (Grinberg 2000: xxi). Og Lia Pistiner de Cortiñas fremholder at “[p]sychoanalytic treatment can no longer be conceived only in the framework of a cure, but also as the development of mental functions and the means of becoming one with oneself” (de Cortiñas 2009: xxii).

Ifølge Adele Abella gjenfinner man endringene fra vektleggingen av innhold til betoning av form og så av funksjon, i forståelsen av kunst i psykoanalysen: “[...] [W]hereas Freud insists almost solely on art [sic] ideational contents, Hanna Segal stresses the importance and psychic meaning of formal aesthetic aspects” (Abella 2010: 167). I “A psychoanalytic approach to aesthetics” fremhever Segal kunsten som et depressivt sorgarbeide for å reparere og gjenskape det elskede objektet (Segal 1952: 199). Ifølge Abella er Segal et vendepunkt mellom Freuds syn på kunsten som en sublimering av seksuelt begjær, og psykoanalysens nåtidige syn, hvor man anser kunsten som forbundet med destruksjon og narsissisme (Abella 2010: 163; *S.E. VII*: 156¹⁹). Nå er ikke bare de reparative prosessene vesentlige, slik de var i Segals samtid. Det er ifølge Abella en bevegelse fra innhold til skjønnhetens

¹⁸ Mentalapparatet trenes altså til å tåle høyere følelsesmessige trykk, og samtidig fortsatt være i stand til å bedrive tankevirksomhet (Ferro 2009b: 212). Tenkningen bryter ikke nødvendigvis sammen, selv om mentalapparatet er under påkjenning.

¹⁹ *Three Essays on the Theory of Sexuality*.

form og videre til sannhet, noe hun så kobler til Bion (Abella 2010: 177). Innenfor den psykoanalytiske estetikken er det altså fokus på sannhet og på Bions tenkning. Bions vektlegging av funksjonsmåten i mentalapparatet markerer at formene ikke er faste, men tvert imot i en slags bevegelse og utvikling. Det antyder at *dagens psykoanalytiske estetikkk betoner funksjonsmåte og formenes foranderlighet*.

Abella konkluderer med at “[b]oth these two lines of thought, [Segal’s] that underlines beauty and reparation and [Bion’s] which fosters truth and free thinking, are necessary to approach contemporary art” (Abella 2010: 179). Det dreier seg på sett og vis om nødvendigheten av det man kan kalle to ulike typer estetikker, én *reparasjonsestetikkk* hvor man danner mening og helhet, og én *utviklingsestetikkk* der forandring og utvikling er sentralt. Dette minner om betraktningene til en annen psykoanalytiker som har vært opptatt av parallellene mellom psykoanalyse og kunst, Marion Milner. I *On Not Being Able to Paint* (1950) påpeker hun at kunsten søker å smelte sammen, og slik bringe frem forveksling og forvirring mellom kunstobjektet og subjektet som overværer kunsten. Dernest oppstår en ny atskillelse av de to (Milner 2010: 188). Det er både en forvirrende sammenblanding og helhets- og meningsdannende (ny)differensiering av dem, og dette samspillet bevirker slik jeg ser det, både utvikling og reparasjon.

De to ulike tendensene av reparasjon og utvikling og av atskillelse og sammensmeltning/-glidning er også innreflektert i den metoden jeg vil anvende for å studere Sarrautes og Kanes to dramaer. Den består som nevnt innledningsvis av en “forstående tolkningsmodus” og av en “flytende lyttmodus”. Førstnevnte term dreier seg om en sammenledning av fragmenter ved hjelp av en fokusert, forstående og helhetsdannende oppmerksomhet, og minner om “reparasjon” og en tradisjonell hermeneutisk tilgang til materialet. Sistnevnte term er spesifikt knyttet til Bions metodologiske oppfordring om å “eschew memory and desire, understanding and sense perception”, som dreier seg om “utvikling” og om en oppløst og sammenglidende tilgang til materialet.²⁰ Jeg vil nå omtale dette nærmere.

²⁰ Jeg bygger her på psykoanalytikeren David A. Carlsons artikkel “Free-swinging attention” (Carlson 2002: 739). Carlson lanserer termen “free-swinging attention”, som er en psykoanalytisk holdning kjennetegnet ved mellom annet svingning mellom en fokusert og en flytende oppmerksomhet fra analytikerens side. Carlsons uttrykk er en omskrivning av Freuds “gleichschwebende Aufmerksamkeit” (vanligvis oversatt med det allerede nevnte “evenly suspended attention”, og også med “evenly hovering attention” eller “free-floating attention”)

Lytte-metode: Bions “eschewing memory and desire, understanding and sense perception”

Bions “eschewing memory and desire” er forbundet med begrepet *projektiv identifisering*, som han videreutvikler fra Klein. Mens Klein klargjorde de mer patologiske aspektene, har Bion pekt på det han kaller de normale og realistiske sidene ved begrepet (Bion 1962: 308). I *Learning from Experience* (1962) og i “A theory of thinking” (1962) viser han at projektiv identifisering er en slags primitiv kommunikasjon mellom mor og barnet, og dette er videre koblet til hans begrepspar “container – contained”: I en tilstand av *rêverie* går mor inn i en “samtale” med sitt spedbarn, som ennå ikke har utviklet et formet språk. Ved å være i denne forfatningen kan hun fange opp og ta imot barnets ordløse følelser (“the contained”), som det ikke selv er i stand til å bære eller forme i språket, og som det projiserer over i mor (“the container”). Hun kan så bearbeide og omdanne dem (“contain”), og levere dem tilbake til barnet i modifisert form (Bion 2005a: 36-7; 1962: 308). Prosessen er viktig for barnets utvikling, fordi det får hjelp til å modifisere intenst vonde følelser, som ellers ville fortsatt å eksistere i det som utholdelig smerte og angst.²¹ Gradvis vil barnet opparbeide evne til selv å håndtere følelsene.

Ogden påpeker at projektiv identifisering er en “bridging formulation” som innbefatter både intrapsykiske og intersubjektive (relasjonelle) prosesser (Ogden 1993: 11). Det er “[...] at once a type of defense, a mode of communication, a primitive form of object relations, and a pathway for psychological change” (Ogden 1993: 21). Å fange opp en slik type mer og mindre ubevisst, ordløs utveksling krever at psykoterapeuten innarbeider spesielle teknikker. I *Underteksten* (2005) påpeker Siri Erika Gullestad og Bjørn Killingmo at psykoanalytikerens *motoverføring* er helt sentral i dette: “Ved å betrakte egne følelser som informasjon kan terapeuten komme på sporet av hva pasienten ubevisst kommuniserer” (Gullestad & Killingmo 2009: 134). De to fremholder at “[I]kksom drømmen for Freud var kongeveien til det ubevisste, kan motoverføringen sies å være

(Carlson 2002: 734-47). “Evenly suspended attention” er analytikerens motsvar på analysandens frie assosiasjoner (“free associations”). Freud anvender uttrykket første gang i “Recommendations to physicians practicing psychoanalysis” (1912) (*S.E. XII*: 111). Med “evenly suspended attention” vektlegger Freud både det som allerede danner en helhet, og det usammenhengende og kaotisk uordnede (*S.E. XII*: 112).

²¹ Bion kaller dette “nameless dread” (Bion 1993a: 116).

kongeveien til underteksten i mellommenneskelig kommunikasjon” (Gullestad & Killingmo 2009: 135).²²

Men om man søker å nå et dypere nivå enn underteksten – et nivå som ikke er tekst og heller ikke undertekst, men noe enda mer fragmentarisk og rudimentært – kan man skjele til Bions insentiv “eschewing memory and desire”. I *Attention and Interpretation* (1970) skriver han: “The first point is for the analyst to impose on himself a positive discipline of eschewing memory and desire. I do not mean that ‘forgetting’ is enough: what is required is a positive act of refraining from memory and desire” (Bion 1993b: 31). Grunnen til dette er at “[...] [the analyst’s] ‘habits’ [...] lead him to resort to instantaneous and well-practised saturation from ‘meaning’ rather than from O” (Bion 1993b: 51).²³ Og “[t]he ‘memories’ and ‘desires’ [...] have the following elements in common: they are ready formulated and therefore require no formulation” (Bion 1993b: 31). Analytikerens skal la være å fremkalle fortidige hendelser fra hukommelsen, og unnlate å begjære for eksempel at timen og uken skal ta slutt, eller at analysanden skal bli frisk: “Such desires erode the analyst’s power to analyse and lead to progressive deterioration of his intuition” (Bion 1993b: 56). Bion vektlegger altså at man skal følge sine innskytelser. Det begunstiger fremkomsten av *spontane minner* i det nåtidige, som han i “Notes on memory and desire” kaller “evolving”. Hensiktsmessig gjenkalte minner fra fortiden (“memory”) og (begjærlig) fokus på fremtiden, er derimot uønsket (Bion 1967: 279).

Bion viser til Freud i forbindelse med oppfordringen sin. I et brev til Lou Andreas-Salomé foreslår Freud at analytikerens *blinder* seg selv i møtet med analysanden (Bion 1967: 280; 1993b: 43). Freud pekte på viktigheten av å unngå den generelle tilbøyeligheten til å søke umiddelbar forståelse og mening. I “Recommendations to physicians practising psycho-analysis” (1912) skriver han at

[...] as soon as anyone deliberately concentrates his attention to a certain

²² Bion påpeker at psykoanalytikerens ikke kan anvende motoverføringen sin til å bygge en tolkning, fordi den per definisjon er ubevisst. Delvis i tråd med det Gullestad og Killingmo skriver, hevder han at “[y]ou can use a *feeling* you have, but counter-transference you cannot use. [...] [T]here is nothing to be done with [your counter-transference] except to go to an analyst and get analysed” (W. Bion & F. Bion 2008: 26). Bion foreslår i stedet at analytikerens “[...] attain[s] a posture, such as a discipline on memory, desire and understanding[...]” (*The Language of Bion* 2005: 187, oppslagsterm “Counter-transference”). Jeg omtaler ikke ulike sider ved motoverføringsbegrepet i avhandlingen.

²³ Jeg kommer tilbake til begrepet *O*.

degree, he begins to select from the material before him [...] [I]n making this selection he will be following his expectations or inclinations [...] In making the selection, if he follows his expectations he is *in danger of never finding anything but what he already knows* (S.E. XII: 112, min kurs.).

Det er ikke det analytikerens allerede vet som er viktig. Det vesentlige er det han ikke vet. Dét kan han åpne opp for ved “[...] simply to listen and not trouble to keep in mind anything in particular”, altså ved å ha det Freud kaller en “evenly suspended attention” (S.E. XII: 112). Dette muliggjør en åpning mot noe annet.

Bion betoner at også forståelse og persepsjon må utelates for at man skal kunne oppnå en tilstand av “blinding”:

As a method of achieving [...] artificial blinding I have indicated the importance of eschewing memory and desire. Continuing and expanding the process, I include understanding and sense perception with the properties to be eschewed (Bion 1993b: 43).

Disse utelatelsene medfører at man kommer i en ubehagelig tilstand, som man har en hang til å unndra seg. Det er med god grunn, for Bion fremhever at “[t]he suspension of memory, desire, understanding, and sense impressions may seem to be impossible without a complete denial of reality; but the psycho-analyst is seeking *something that differs from what is normally known as reality*[...]” (Bion 1993b: 43, min kurs.). Effektueringen av Bions insentiv setter en i kontakt med en indre virkelighet og med den angstskapende og smertefulle fremveksten av noe ukjent, annerledes og nytt. Paolo Cesar Sandler påpeker at minner, begjær og forståelse nettopp “[...] are products of denial of the unknown, anxiety and haste”.²⁴

Når ikke minne og begjær, persepsjon og forståelse fyller det mentale rommet, oppstår ifølge Paul C. Cooper en

[...] vast, open, and spacious quality of mind. This creates the necessary space to work with perceptions, feelings, memories, sensations, and thought processes *as they occur*. Mind’s habitual tendency to grasp experiences and to seal them up crowds out psychic space (Cooper 2001: 178, min kurs.).

Det dreier seg altså om en *økt mental romlighet* og om *hendelser her-og-nå*. Det er sentralt i Bions metodologiske insentiv, for dette muliggjør “[...] the present, raw, immediate quality of experiencing being. When Bion demands that the analyst

²⁴ *The Language of Bion* 2005: 208, oppslagsterm “Discipline in memory, desire and understanding”.

‘eschew’ memory and desire, he strives for a sense of presence of lived, raw, direct, and fresh being” (Cooper 2001: 173). Når det mentale rommet ikke er mettet med meninger og formuleringer, kan noe som er *mer sant* komme frem. Minne og begjær vil nemlig “[...] cloud ultimate truth by saturating mental space” (Cooper 2001: 173).

Den ultimative sannheten Cooper her viser til, er vesentlig. Poenget med Bions anmodning er at “[t]he exercises in discarding memory and desire must be seen as preparatory to a state of mind in which O can evolve” (Bion 1993b: 33). Bions sentrale begrep *O* omhandler en tilblivende og (nærmest) uerkjennbar sannhet preget av det uendelige og av det hinsidige. Ifølge Elizabeth Tabak de Bianchedi

[Bion’s eschewing memory, desire and understanding] goes beyond Freud’s indication of ‘evenly suspended attention’, inviting the analyst to put virtually all his ego functions into a state of suspension, a[n] [...] ‘evenly suspended *mind*’, which temporarily gives up the functions of notation, attention, judgement and the importance attached to the sense organs, and is exposed to ‘being in the air’, a ‘separated mind’ [...] which will also leave its usual identification in suspense [...] (de Bianchedi 1991: 12, min kurs.).

De Bianchedi peker her på det som er radikalt annerledes i Bions “eschewing memory and desire” sett i forhold til Freuds “evenly suspended attention”: Det dreier seg om “an evenly suspended *mind*”. Mens Freud fremhever analytikerens frittflytende og spredte oppmerksomhet, foreslår Bion at han setter de kognitive funksjonene helt ut av spill. Det er en tilstand som fordrer en slags “galskapsmodus”, der forståelse, former og mening (nesten) ikke finnes.

Det er noen uklarheter og tvetydigheter knyttet til Bions insentiv “eschewing memory and desire, understanding and sense perception”. *Forståelse* er åpenbart knyttet til former og til hermeneutikk, som altså borger for det allerede kjente. *Minnene* finner imidlertid Bion det nødvendig å avgrense til det han kaller “memory”, hensiktsmessig gjenkalte minner fra fortiden. De er forskjellige fra “evolving”, spontane minner (Bion 1967: 279). Han fremholder at “[...] memory depends on the senses. It is limited by the limitations of the senses and their subordination to the pleasure – pain principle; memories are therefore fallacious [...]” (Bion 1993b: 30). Her viser altså Bion til *sanseinntrykkene*, som bare fanger opp en avgrenset del av virkeligheten. Vår persepsjon griper ikke det som (ennå)

ikke eksisterer, det tilblivende og forsvinnende, det annetsidige, det uendelige, det hinsidige – altså ulike anliggender innreflektert i begrepet *O*. Persepsjonen av den *ytre* virkeligheten kan med fordel reduseres, fordi denne i utgangspunktet annammer det formede og kjente. Bions “eschewing sense perception” synes i så henseende å *ikke* vise til sansning i *estetisk-poetisk* forstand,²⁵ som blant annet er koblet til fornemmelsen av ulike usynlige krefter. Med hensyn til *begjæret*, understreker Bion noe av det samme, nemlig at

[d]esire is similar to memory in that both have a background of sense impressions. But desire relates to that which is felt not to be possessed; it is ‘unsaturated’. There is therefore a correspondence between desire as an unsaturated term and the evolution of *O* it represents (Bion 1993b: 45).

Begjæret er altså beslektet med det som fremmer *O*, og er dermed også nærmest det motsatte av den mettende funksjonen som Bion vil sette ut av funksjon med sitt insentiv. Begjæret er både åpnende og lukkende, og dermed koblet til det flytende, ikke-formede og ukjente på den ene siden, og til forståelse og hermeneutikk på den andre. Både minne, begjær og persepsjon er tvetydige punkter i Bions metodologiske insentiv. De felles sidene ved dem som bør unngås er det kjente og mettede, faren for en i en viss forstand feilaktig og villedende erfaring, og koblingen til en holdning av forstående tolkning.

Bions insentiv “eschewing memory and desire, understanding and sense perception” synes å anmode om en tilskyndelse av en tilstand av *ingenting* og et *tomt rom*, der en i utgangspunktet destruktiv kraft gjør seg gjeldende. Men det er også tildragelser av det potensielt konstruktive i tomrommet. Det er noe primitivt eller rudimentært ved tilstanden, som minner om en intrapsykisk driftsdynamikk (både døds- og livsdriften). Samtidig har den ansatser av intersubjektiv eller relasjonell følelsesdannelse, som jeg oppfatter som en mer utviklet dynamikk. Felles for driftene og følelsene er dog at de begge synes å inneha krefter av både destruktiv og konstruktiv art.

Bions “eschewing memory and desire” inngår i metoden jeg anvender i studiet av Sarrautes og Kanes to dramaer. Insentivet er en del av en flytende lyttemodus jeg etterstreber å anta som analyserende leser. Modusens dynamikk

²⁵ *Estetikk* kommer fra gresk *aisthesis* som betyr ‘sansning, følelse’, mens *poesi* kommer fra gresk *poiesis*, av *poitein*, ‘frembringe’.

minner om Freuds driftstenkning, om hans primærprosesser og om Kleins paranoid-schizoide posisjon. Med den flytende lyttemodusen søker jeg å redusere min forutinntatthet og holde ut ulike typer ubehag som oppstår under lesningen. Slik vil jeg prøve å fange opp de glidende bevegelsene i tekstene og hensette meg i det kraftfeltet av destruksjon og potensiell konstruksjon som de tilbyr.

Forstående metode: Aristotelisk/platonisk, epistemologisk "K-sannhet"

Dersom jeg bare var i en slik modus, ville jeg ikke kunne klare å ledde sammen ulike fragmenter via de usynlige og tilsynelatende utilgjengelige kraftfeltene og forbindelseslinjene som jeg oppdager, og heller ikke å sette tekstens bevegelser inn i en større, helhetlig og meningsdannende sammenheng. Jeg må derfor også være i en forstående tolkningsmodus, som tilsvarer en "reparativ", hermeneutisk tilgang til teksten. Denne modusen minner om Freuds sekundærprosesser og realitetsprinsippets verbale representasjon og aristoteliske logikk, samt om Kleins depressive posisjon.

Den flytende lyttemodusen og den forstående tolkningsmodusens samhandler med hverandre under analysen og tolkningen av dramatekstene, slik det i henhold til Milner også er et forvekslende og forvirrende, og samtidig atskillende samspill mellom subjekt og kunstobjekt, og mellom indre og ytre virkelighet. De to modiene svarer som nevnt til henholdsvis en utviklingsestetikk og en reparasjonsestetikk. Utviklingsestetikken innreflekterer det som spaltes og som ennå er oppløst, altså det som er i flytende bevegelse og i forandring, men som også potensielt kan ta form. Reparasjonsestetikken betoner på sin side sammenledning i helhetlige former og dermed mening, slik også fortolkningen gjør.

Som man ser, er det en generell to-delning her. Den gjenfinnes i Bions tenkning om sannhet. Bion hadde nemlig to ulike sannhetsforståelser, én tidlig og én sen. Sannhet er et sentralt tema gjennom alle Bions verker, og et viktig aspekt ved psykoanalysen generelt. De Bianchedi skriver at "[...] the pursuit of truth, as human beings, as scientists and as psychoanalysts was one of [Bion's] basic interests" (de Bianchedi 1993: 30). Sannhet er også et stort tema i filosofien og i vitenskapsteorien. Dertil er det viktig i kunsten og i litteraturen. Ifølge Denise Goitein er dessuten sannhet spesifikt ett av de to viktigste tekstlige anliggende

hos Nathalie Sarraute (det andre er kommunikasjon) (Goitein 1971: 102). Og i et intervju med Heidi Stephenson og Natasha Langridge sier Sarah Kane på sin side at “[m]y only responsibility as a writer is to the truth, however unpleasant that truth happens to be” (Stephenson & Langridge 1997: 134). *Fokuset på og strebenen etter sannhet går altså igjen både i psykoanalysen, i filosofien, i vitenskapsteorien og i kunsten og litteraturen generelt, og hos Bion, Sarraute og Kane spesielt.*

Bion anser sannhet som essensielt for den sjelelige helsen. Mentalapparatet trenger sannhet på samme måte som kroppen trenger mat, hevder han (Bion 2002: 38). Det er i kontakt med sannheten at mennesket er i stand til å oppnå mentalt velvære, vekst og utvikling. På den andre siden kan sannheten også være smertefull og oppløsende. Noen ganger er sannheten av en slik karakter at sinnet ikke klarer å prosessere den, og det stagnerer eller bryter sammen i møtet med den. Dét kan for eksempel gjelde en direkte kontakt med sannheten om døden, og andre større traumatiske hendelser. Da blir den mentale helsen bedre ivaretatt ved en (delvis) tilsløring av sannheten, i alle fall for en tid. Dét skjer for eksempel gjennom ulike psykologiske forsvarsmekanismer, og tar form av forskjellige typer falskneri.

I kapitlet “The various faces of lies”, peker de Bianchedi *et al.* på at Bions sannhetsforståelse før 1965 er aristotelisk motivert (de Bianchedi *et al.* 2000: 221). I *Metafysikken* definerer Aristoteles sannhet i henhold til det som har blitt det såkalte *korrespondansekriteriet* i vitenskapsteorien: ““To say of what is that it is not, or of what is not that it is, is false, while to say of what is that it is, and of what is not that it is not, is true””.²⁶ Denne oppfatningen av sannhet kan også spores tilbake til Sokrates. I Platons *Kratylos* finner man følgende dialog:

SOKRATES: Er da den tale sann som sier tingene som de er, og den tale falsk som sier tingene som de ikke er?

HERMOGENES: Ja.

SOKRATES: Det er altså mulig ved tale å si både det som virkelig eksisterer, og det som ikke eksisterer?

HERMEGENES: Javisst (Platon 2005: 117).

²⁶ *Stanford Encyclopedia of Philosophy*: “The Correspondence Theory of Truth”. <http://plato.stanford.edu/entries/truth-correspondence/#1>, side 1 og 2. Lesedato: 10.12.2009; “Truth”. <http://plato.stanford.edu/entries/truth>, side 13. Lesedato: 08.12.2009.

I denne forståelsen er “[a] belief [...] true if and only if it *corresponds to a fact*”.²⁷ Både Aristoteles og Sokrates vektlegger språket i sine utlegninger, og sannheten de omtaler er den vi nå kan finne definert i ordboken som korrespondansen mellom et utsagn og virkeligheten som utsagnet refererer til (de Bianchedi *et al.* 2000: 221).

Denne sannhetsforståelse er knyttet til det eksisterende og det man kan erkjenne med sansene og forme i språket. Sannhet er langt på vei en størrelse man kan fastslå. Bions *tidlige sannhetsforståelse* er knyttet til det kjente, slik han påpeker i *Cogitations* (1992):²⁸ “[...] ‘[T]ruth’ is the name I give to the quality that I attribute to any statement that is a hypothesis relating to phenomena with which I have an ‘I know...’ relationship” (W. Bion & F. Bion 2005b: 270). Sannheten er knyttet til kunnskap om/kjennskap til noe som kan tilkjennevis. En slik sannhet er viktig fordi den er knyttet til det å vite, fordi den er kunnskapsgenererende og fordi den skaper mental vekst.²⁹

Dette er en forholdsvis enkel måte å forstå sannhet på. Enkelheten dreier seg om at det er mulig å ha kunnskap om/kjennskap til sannheten, at den kan formes i språket og at det er et kongruent enten/eller-forhold mellom det som er sant og det som er løgn. Sannheten er med andre ord entydig. Jeg kaller denne tidlige sannhetsforståelsen til Bion for “K-sannhet”, “Knowledge”-sannhet. K-sannheten er knyttet til den forstående tolkningsmodusen og til et epistemologisk sannhetsbegrep svarende til korrespondanseteorien. Det er dessuten koblet til det jeg omtaler som en reparasjonestetikk og til et formet språk.

Platonsk/kantiansk, ontologisk “O-sannhet”

Bions *sene sannhetsforståelse* er langt mer komplisert enn den tidlige. Den er nært knyttet til hans sentrale begrep *O*, og jeg kaller den derfor “O-sannhet”. Ifølge Rafaél López-Corvo er “O” tatt fra ordet *origin*, og han peker på at *O* trolig er relatert til krysningspunktet mellom x- og y-aksen i koordinatsystemet.³⁰ *O* viser altså til et

²⁷ *Stanford Encyclopedia of Philosophy*: “Truth”. <http://plato.stanford.edu/entries/truth>, side 4. Lesedato: 08.12.2009.

²⁸ *Cogitations* er en samling av tankefragmenter. I hustruen Francesca Bions forord til boken står det at “[c]ogitations’ was the name Bion gave to his thoughts transferred to paper” (W. Bion & F. Bion 2005b: vii).

²⁹ *The Dictionary of the Work of W.R. Bion* 2003: 295, oppslagsterm “Transformation in K”.

³⁰ *The Dictionary of the Work of W.R. Bion* 2003: 197, oppslagsterm “O, ultimate reality”.

krysningspunkt og til opprinnelse. De Bianchedi peker imidlertid på en viss endring i *O*-begrepet. I begynnelsen av Bions *Transformations* (1965) representerer *O* “[...] the origin of any transformation”, slik López-Corvo skriver. Mot slutten av boken blir *O* “[...] more and more something like the absolute and unknowable truth, more a theoretical term representing something in objects and in the personality which is, at the same time, absolute and unknowable” (de Bianchedi 1993: 36). Denne to-delingen er viktig fordi den betoner både det kreativt tilblivende og det som også bærer i seg elementer av det destruktivt og forsvinnende hinsidige.

Ifølge de Bianchedi *et al.* er Bions sene sannhetsforståelse primært knyttet til Platons og til Kants tenkning (de Bianchedi *et al.* 2000: 221). Det synes som de Bianchedi *et al.* har Platons *former* i tankene her, som Bion viser til flere ganger i sine tekster (som Platons *idéer*). I Hulelignelsen – som Bion så vidt meg bekjent ikke skriver eksplisitt om – peker Platon på vår virkelighetsforståelse. Måten vi oppfatter virkeligheten på blir bestemt av hva vi eksponeres for, eller av vårt perspektiv: Fangene som har levd fastspente innerst i “Platons hule” hele sitt liv ser bare den bakerste huleveggen, der hendelsene som foregår i hulegangen – som de ikke ser – kaster skygge. Fangene oppfatter kun de bevegelige silhuetene, og ikke menneskene og gjenstandene som forårsaker dem. For fangene er disse konturene virkeligheten. Dersom én av dem kom seg løs, og så at det var andre mennesker som bar gjenstander i hulegangen, at det enda lenger ute i gangen var et bål og at det utenfor hulen fantes et landskap, en himmel og en sol – og kom tilbake og fortalte dette, ville de andre fangene sannsynligvis ikke tro på ham. Dét viser at vår oppfatning av virkeligheten er preget av våre tidligere erfaringer. Vi har en motvilje mot forandring og vil anse det vi allerede kjenner, som mer sant enn nye og fremmede virkelighetsbeskrivelser. Hulelignelsen er en allegori over menneskets tendens til å holde seg til det hevdvunne, og over at det finnes andre og “sannere” sannheter enn dem vi vet om. Den forteller imidlertid også at ved å venne seg til det fremmede, kan mennesket etter hvert foretrekke den nye, “virkeligere” virkeligheten (Platon 1992: 88-91).

Bions sene sannhetsforståelse, eller *O*-sannheten, er som nevnt også knyttet til Kants filosofi. Bion omtaler nemlig *O* som “[...] ultimate reality, absolute truth, the godhead, the infinite, the thing-in-itself” (Bion 1993b: 26). *O* er altså koblet til Kants begrep *das Ding an Sich*, som blant annet er en kritikk av

korrespondanseteorien. Ifølge Kant går den ut i fra at det skulle være mulig å stå på utsiden av eget mentalapparat, og sammenligne egne tanker med en uavhengig virkelighet “[...] to gain knowledge”. Kants poeng er at “[...] we cannot step outside our minds to compare our thoughts with mind independent reality”.³¹ Ifølge ham medfører korrespondanseteorien at

[w]e would have to access reality as it is in itself, independently of our cognition of it. Since this is impossible, since all our access to the world is mediated by our cognition, the correspondence theory makes knowledge impossible [...].³²

Menneskets oppfatning av virkeligheten er formidlet. Virkeligheten kan ikke nås direkte. Dette er i utgangspunktet en annen problemstilling enn den Platon viser med Hulelignelsen, der man kan få tilgang til nye, “sannere” sannheter og en “virkeligere” virkelighet ved å endre perspektiv. Men Platon mener at det er en immateriell, ikke-fenomenal og evig uforanderlig virkelighet bak det som er anskuelig for oss. Vår oppfatning av den materielle verden er basert på sansning, og ifølge Platon er sansningen upålitelig. Det minner for øvrig om Bions før nevnte påpekning av at vår persepsjon er begrenset, og av at sansningen er “fallacious” (Bion 1993b: 30). Skyggene som hulefangene ser, er et bilde på vår sansning som en skygge av den viktigere, bakenforliggende form-verdenen. Denne er ordnet i hierarkier, der det gode er øverste nivå. Bare de dyktigste filosofene kan oppnå kontakt med dette, i en slags mystisk opplevelse. Fangen som kom seg løs i Hulelignelsen, er et eksempel på en som oppnådde kontakt med den virkelige virkeligheten svarende til idé-verdenen.

O innreflekterer altså både Platons former og Kants tingen-i-seg-selv. Green minner imidlertid om at Bions forståelse av Kant ikke er helt ordinær: “[...] Kant was an important reference to Bion. But contemporary philosophers will probably complain of Bion’s misunderstandings when interpreting Kant’s conceptions for his own use” (Green 1998: 653). Green utdyper på følgende vis: “For Bion, the thing in itself refers to ‘undigested facts’, non-symbolized experiences, a little less than psychic events; they are raw-material stuff, improper for psychic elaboration” (Green 1998: 657). Green beskriver her Bions begrep *β-elementer*, “[...] objects

³¹ *Stanford Encyclopedia of Philosophy*: “The Correspondence Theory of Truth”.

<http://plato.stanford.edu/entries/truth-correspondence/#1>, side 28. Lesedato: 10.12.2009.

³² *Loc. cit.*

compounded of things-in-themselves, feelings of depression-persecution and guilt [...] linked by a sense of catastrophe”; “[...] dead, unreal objects [...]” (Bion 2005b: 40; W. Bion & F. Bion 2005b: 133). Bion sidestiller altså Kants tingen-i-seg-selv med råe og fragmenterte sansedeler knyttet til det uvirkelige, til det hinsidige og til død. β -elementer er “u-koderte” sansefragmenter som kan fornemmes intuitivt i en slags *materiell sansning*.³³ Den er annerledes enn en helhetlig persepsjon av kjente, “koderte” former og meninger knyttet til “perception” i Bions insentiv “eschewing memory and desire, understanding and sense perception”. De oppløsende og destruerende kreftene ved β -elementene, hefter også ved O: Det er et katastrofe-, uvirkelighets- og dødsaspekt knyttet til O. Det dreier seg altså om en ødeleggende, smertefull, fryktingytende og uvirkelig virkelighet.

O er imidlertid mer mangfoldig enn som så. Bion kobler O til *negative capability*, et begrep han henter fra John Keats, som skriver følgende i brev til sine brødre av 21. desember 1817 (Bion 1993b: 125):

[...] [I]t struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in literature & which Shakespeare possessed so enormously – I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reach after fact & reason [...] (Keats & Strachan 2003: 14).

Grotstein påpeker at “negative capability” er koblet til et kreativt potensial:

Bion [...] would have analysed and attained the faith and discipline of ‘negative capability’ so that they can accept and become O – that is, can transcend even the depressive position and be at one with their emotions – so as to keep their rendezvous with their infinite creative self (Grotstein 2007: 38).

“Negative capability” tilskynder forbindelsen til O, som ifølge Grotstein altså er knyttet til en overskridelse av Kleins paranoid-schizoide og depressive posisjoner i en *tredje, kreativ posisjon*. Og for å “[...] represent O” som Bion uttrykker det, siterer han også to vers fra John Miltons *Paradise Lost (Book III)* (Bion 2002: 151): “The rising world of waters dark and deep / Won from the void and formless infinite”.³⁴ O er åpenbart ikke bare koblet til destruksjon, til det uvirkelige og til død, men også til det potensielle og til det tilblivende. Bion skriver at O nettopp er det som “[...]”

³³ Det er en slik type sansning som er viktig i estetikken.

³⁴ John Milton & Philip Pullman (2005 [1667]): *Paradise Lost*.

<http://site.ebrary.com/lib/bergen/docDetail.action?docID=10271437>. Lesedato: 16.08.2011.

can be 'become', but [...] cannot be 'known'” (Bion 1993b: 26, min kurs.). K-sannheten er epistemologisk, og koblet til en forstående tolkningsmodus, til et formet språk og til en reparasjonsetetikk. O-sannheten er en ontologisk sannhet forbundet med en flytende lyttemodus, med et ikke-formet språk og med en utviklingssetetikk.

Bion presiserer at det siste verset hos Milton er del av en bindende prosess, og derfor av det han kaller K (“knowledge”; K-sannhet) (Bion 2002: 151). Mens O-sannheten er knyttet til råe fragmenterte β -elementer og til oppløsende, ødeleggende dødskrefter og av tilblivelsens livskrefter, er K-sannheten kjennetegnet ved en sammenleddende, helhetsdannende prosess og av α -elementer. Dette er bearbejdede β -elementer, og de representerer sanseinntrykk som kan lagres som minner, og inngå i tenkning og i drøm,³⁵ altså i ulike mentale konstruksjoner. Prosessen er med andre ord integrerende og helhetsdannende. Dette viser at O- og K-sannheten er ikke strikt atskilte. Det er et forhandlende og omdannende samvirke mellom dem. Nettopp dét kjennetegner også de to lesemodiene jeg anvender i undersøkelsen av Sarrautes og Kanes to dramaer: de er i uoverensstemmende konflikt med hverandre, som samtidig er et forhandlende og transformerende samvirke.

Språket og O- og K-sannhetens uoverensstemmelse, forhandling og samvirke

Det hefter altså et markant paradoks ved Bions tidlige og sene sannhet: K-sannheten tilsvarer Aristoteles’ sannhetsforståelse og korrespondansekriteriet for vitenskapsteoretisk sannhet. Dette blir kritisert av Kant, hvis tenkning Bions O-sannhet er basert på. Bions sene sannhetsforståelse står i et ironisk motsetningsforhold til hans tidlige. Green bemerker at “[...] the further Bion goes in order to approximate to the truth, the more he realizes that one model cannot encompass the totality of psychic experience” (Green 1998: 662).

Uoverensstemmelsen kommer til uttrykk på et språklig nivå. Som de Bianchedi *et al.* påpeker, vil ethvert forsøk på å tenke og formulere den formløse, mest sanne O-sannheten være en usannhet: “In this new context, falsities are the only way the human mind has of stating and communicating truth – in relation to

³⁵ *The Dictionary of the Work of W.R. Bion* 2003: 25, oppslagsord “Alpha-elements, or α -elements”.

unknowable truth, which could be intuited [...]” (de Bianchedi *et al.* 2000: 221). Og som de Bianchedi skriver, “[f]rom this perspective, every thought is false” (de Bianchedi 1993: 36). Det er altså ikke bare et paradoksalt forhold mellom Bions tidlige og sene sannhetsforståelse, innad i sannheten som sådan og i de psykiske erfaringene, men også mellom sannheten og språket. Den sanneste sannheten og den virkeligste virkeligheten lar seg ikke forme i språket – annet enn som falskneri. Dette er et vesentlig anliggende i forhold til litteratur, som jo er nettopp språk. Det er sannsynlig at det gjør seg gjeldende i forhold til Sarrautes *Le Mensonge* og Kanes *4.48 Psychosis*.

De Bianchedi presiserer at “[the] transformation, which makes everything we say a falsity in comparison to ‘O’ is, in Bion’s opinion, different from the lie, which is something worse and more dangerous” (de Bianchedi 1993: 36-7). I “The Grid” (1977) skiller Bion mellom nettopp løgn og falskneri, og fremholder at førstnevnte er knyttet til bevisste og overlagte handlinger, mens sistnevnte er koblet til en allmenn-menneskelig utilstrekkelighet (Bion 1989: 5). Bion viser her til den menneskelige psykologien. Det finnes imidlertid også en mangel ved språket. Det er denne de Bianchedi *et al.* viser til når de påpeker at den sanneste sannheten bare kan formes i språket som falskneri. Konflikten mellom K- og O-sannheten er også en uoverensstemmelse innad i språket, nærmere bestemt mellom det som er formet som ord og ikke-formede språklige bevegelser som intonasjoner, rytmer og stillhet. I artikkelen “Lacan and Bion. Psychoanalysis and the Mystical Language of ‘Unsayings’”, peker Richard E. Webb og Michael A. Sells på Bions tilknytning til et “language of unsaying”, som er et språk koblet til “not-knowing”, til det ubevisste og til “ingenting-het” (Webb & Sells 1995: 195, 210; note 1, 204, 209). Den ultimative sannheten, som angår Platons idéer og til Kants ting-i-seg-selv, kan ikke formes som sådan i språket. Men den har likevel et forhold til språket, både som ikke-formet språk og som språk formet i falskneriets ord.

Det er to uoverensstemmende sider både i den psykoanalytiske estetikken, i min metode og nå også i Bions forståelse av sannheten. Jeg er særlig interessert i det konfliktfylte og forhandlende samvirket mellom disse, som også innbefatter prosesser tilhørende henholdsvis det ikke-formede språket og det formede språket. Det er nemlig her *det dramatisk tredje* gjør seg gjeldende.

Det dramatisk tredje:Psykoanalyse og estetisk virkningsteori

Det dramatisk tredje er et hybrid leseprodukt i skjæringspunktet mellom psykoanalyse og litteraturvitenskap, og det oppstår i den “dialogiske relasjonen” mellom leseren og dramateksten. Nyere psykoanalytisk teori og leserorientert litteraturteori danner grunnlag for begrepet, der jeg altså søker å føre sammen to ulike fagfelter. Det dramatisk tredje er nærmere bestemt basert på tre psykoanalytiske begreper, Bions *the psycho-analytic object*, Greens *the analytic object* og Ogdens *the analytic third*, samt på Isters teori om leseprosessen.

Psykoanalyse: Wilfred R. Bion, André Green og Thomas H. Ogden

Bion lanserte begrepet *psycho-analytic object* i *Learning from Experience* (1962), der han skriver følgende: “It is convenient to suppose that psycho-analysis deals with psycho-analytic objects and that it is with the detection and observation of these objects that the psycho-analyst must concern himself in the conduct of an analysis” (Bion 2005a: 68). Sandler påpeker at psykoanalytiske objekter er modeller av “[...] something that occurs in the numinous realm of the unconscious”, og at de ikke kan observeres direkte.³⁶ Bion trekker veksler på Aristoteles’ *matematisk objekt*, et metafysisk begrep som tillater at problemet kommer i forgrunnen uten at det konkret er til stede. Det psykoanalytiske objektet er altså en modell for de abstrakte hendelsene som møtet mellom de ubevisste delene av analysandens og analytikerens mentalapparat iverksetter.

I *Elements of Psychoanalysis* (1963) skriver Bion at “[...] psycho-analytic objects are associations and interpretations with extensions in the domain of sense, myth and passion [...], requiring three grid categories for their representation” (Bion 2005b: 103). Jeg går ikke inn på Bions omfattende *grid*-begrep,³⁷ men vil påpeke at det psykoanalytiske objektet åpenbart er meget sammensatt: Det strekker seg ut i tre retninger, som Bion kaller myte, lidenskap og forstand. *Myten* betoner det svevende ubestemmelige og innlemmer grunnbetingelser ved den menneskelige eksistensen. Det mytiske minner om O-sannheten, som fordrer at psykoanalytikeren er i en flytende, “assosiativ” lyttemodus. Det er i en slik tilstand

³⁶ *The Language of Bion* 2005: 593, oppslagsord “Psycho-analytical object”.

³⁷ “The grid” viser til et slags tabellsystem med en horisontal og en vertikal akse, som i korthet kan sies å angå utviklingen fra β-elementer til avansert vitenskapelig tenkning i mentalapparatet.

det er mulig å komme i en slags kontakt med, og i en viss forstand “korrespondere” til eller “kommunisere” med disse elementene. Det assosiative og mytiske svarer i mange henseender til det jeg kaller leserens flytende lyttemodus.

Men for at det psykoanalytiske objektet ikke skal være helt utilgjengelig, må det også bære i seg merkbare og håndgripelige sider, slik uttrykket *forstand* betoner. Sandler fremholder at de psykoanalytiske objektene “[...] are amenable to undergoing a process of development[...]; they are also amenable to be subject of K (knowledge)”.³⁸ Bions “domain of sense” synes å svare til K-sannheten, og her anvender psykoanalytikeren det jeg omtaler som leserens forstående tolkningsmodus. *Lidenskapen* ligner på sin side først og fremst en drivkraft, som kan tenkes å bevirke en forhandlende samhandling mellom de to uensartede fenomenene myte og forstand, assosiasjon og fortolkning, og videre også flytende lytting og forstående tolkning. Den minner om begjæret i insentivet “eschewing memory and desire”, men ikke bare som mettet anliggende. *Lidenskapen* ligner begjæret som både umettet og mettet tendens.

Bions begrep *psykoanalytisk objekt* danner utgangshypotesen min med henblikk på det dramatisk tredje: Under tekstlesingen oppstår det et abstrakt *dramatisk objekt* mellom teksten og leseren, som bærer i seg både den oppløste, flytende lyttingens linjer til grunnbetingelser for den menneskelige eksistensen av liv og død, og den samlende, forstående tolkningens form-, menings- og helhetsdannelse. Det er et kreativt, forhandlende samvirke mellom de to uoverensstemmende sidene.

Green og Ogden har utarbeidet egne begreper som er beslektet med Bions psykoanalytiske objekt. Med *analytisk objekt* betoner Green³⁹ en samtidighet

³⁸ *The Language of Bion* 2005: 594, oppslagsord “Psycho-analytical object”.

³⁹ André Green (født 1927) bekjenner seg ikke til en spesiell psykoanalytisk retning, men påpeker selv at han står i størst gjeld til Freud (Green 1998: 649). Han er også påvirket av særlig Donald W. Winnicott, samt av Bion og av Jacques Lacan. Lacan sammenstiller tropene metafor og metonymi med Freuds begreper *fortetting* og *forskyvning* i det ubevisste (Lacan 1966). Han kobler dermed sammen språkets retoriske troper og den menneskelige psykologien. Green kritiserer imidlertid denne tegnteorien, og stiller spørsmål ved påstanden om at det ubevisste er strukturert som språket, slik Lacan hevder (Etchegoyen 1999: xii). Ifølge R. Horatio Etchegoyen kan “[t]he whole of Green’s theoretical endeavour [...] be described as the articulation of primary narcissism with the death instinct, through his concept of negative narcissism” (Etchegoyen 1999: xiii). Green har også anvendt psykoanalysen i studier av ulike tragedier: Med utgangspunkt i ødipuskomplekset undersøker han antikkens *Orestien* av Aiskylos, renessansens *Othello* av William Shakespeare og klassisismen *Ifigenia i Aulis* av Jean Racine. I *The Tragic Effect. The Oedipus Complex in Tragedy* peker han på psykoanalysens og dramaets felles anliggende, slik han leser Aristoteles’ *Poetikken*:

mellom fravær og nærvær og mellom det indre og det ytre, en triangulering mellom analysand, analytiker og et analytisk objekt, samt et mellomromsanliggende. I "The analyst, symbolization and absence in the analytic setting (on changes in analytic practice and analytic experience)" anvender han uttrykket *potential objects*, og skriver: "Absence is potential presence, a condition for the possibility [...] of potential objects which are necessary for the formation of thought [...]. These objects are neither present nor tangible objects, but objects of relationships" (Green 1975: 17).⁴⁰ De potensielle objektene er *mulighetenes objekter av samtidig fravær og potensielt nærvær*. Green foreslår at de er noen slags "tertiærprosesser", som er et "[...] play between primary and secondary processes [...]", altså mellom henholdsvis tidlige utviklingsprosesser styrt etter Freuds såkalte *lystprinsipp*, og de senere som er dominert av *realitetsprinsippet* (Green 1975: 17).

I *Key Ideas for a Contemporary Psychoanalysis* ser Green tilbake på ovennevnte artikkel. Han anvender nå begrepet *analytic object*, og formulerer sine observasjoner fra 1975 i følgende setning: "The analytic object is neither internal (to the analysand or to the analyst) nor external (to either of them) but is *between them*" (Green 2005: 188). Green utdyper: "[...] I made the hypothesis of a primitive triangular structure which exists even at the heart of the so-called dual exchanges between mother and child" (Green 2005: 188). Han hadde spesifikt far, som "[...] exists in the form of his presence *in the mother's mind*", i tankene (Green 2005: 189; 1975: 13). Senere har han dog kommet til at den tredje kan være hvem som helst av mors relaterte, noe som understreker "[...] the multiple possible applications of thirdness" (Green 2005: 200-1).

Green sammenstiller altså det analytiske objektet med tredjehet, og også med et tredje objekt. Han definerer det slik: "*In the session, the analytic object is like this third object, a product of the reunion of those constituted by the analysand and the analyst*" (Green 2005: 189). I "Thirdness and psychoanalytic concepts" knytter Green an til filosofen Charles Sanders Peirces "thirdness" og "the triadic relation", og skriver at "[...] it is an illusion to believe that one can grasp the nature of the

Begge er opptatt av barnet og av (seksuell) nytelse (Green 1979: 8). Green har også studert arbeidene til Marcel Proust, Jean-Paul Sartre og Jorge Luis Borges.

⁴⁰ Green tilkjennegir at han her bygger på Winnicotts viktige begreper *transitional objects* og *potential space*. Jeg viser til Winnicotts *Playing and Reality* (1971) for en redegjørelse av begrepene (Winnicott 1999: 2, 107).

psyche in all its facets without the third element, which carries with it an inevitably *metaphoric dimension*” (Green 2004: 134, min kurs.). Han viser altså til språkets og retorikkens betydning i vår forståelse av mentalapparatet.

Ogden⁴¹ har videreutviklet Bions og Greens idéer (Ogden 1994: 9). Han lanserte begrepet *the analytic third* i artikkelen “The analytic third: Working with intersubjective clinical facts”:⁴²

The analytic third is a creation of the analyst and analysand, and at the same time the analyst and analysand (*qua* analyst and analysand) are created by the analytic third (there is no analyst, no analysand, and no analysis in the absence of the third) (Ogden 1994: 17).

Også det analytisk tredje oppstår i et mellomrom: “[...] ‘the analytic third’ [is a] third subjectivity, [...] a product of a unique dialectic generated by (between) the separate subjectivities of analyst and analysand within the analytic setting” (Ogden 1994: 4). Det er knyttet til “[...] the experience of being simultaneously within and outside of the intersubjectivity of the analyst – analysand” (Ogden 1994: 4). Det er altså mange likheter mellom Greens analytiske objekt og Ogdens analytisk tredje: Begge begrepene viser til en prosess mellom analysand og psykoanalytiker, en form for samtidighet av inne i og utenfor, og et tredje mellomromsprodukt. Dette er sentrale aspekter også ved det dramatiske tredje, et indre-ytre sannhetsanliggende som oppstår mellom leser og tekst.

Mens Bions psykoanalytiske objekt har mytiske trekk og Greens analytiske objekt har metaforiske dimensjoner ved seg, er Ogdens analytisk tredje kjennetegnet ved drømmetilstandens illusjonspreg: “[...] the dialectical interplay of consciousness and unconsciousness has been altered in ways that resemble a

⁴¹ Thomas H. Ogden tilhører den nyeste, intersubjektive strømmingen i psykoanalysen, som kritiserer den klassiske psykoanalytiske modellens positivistiske tradisjon. Retningen påpeker analytikerens subjektive heller enn nøytrale posisjon, vektlegger en dyadisk relasjon mellom analysand og analytiker, og fokuserer på gjensidig følelsesmessig engasjement mellom de to. Ogden bygger mye av sin teoriutvikling på tenkningen til Freud, Klein, Bion og Winnicott. Han viser også til skjønnlitteratur i sine teoretiske refleksjoner over psykoanalysen, blant annet til Borges og Robert Frost (Ogden 1999; 2002).

⁴² Det finnes flere “thirds” i psykoanalysen, og to av dem tilhører altså Green og Ogden. Tidsskriftet *The Psychoanalytic Quarterly* har viet den tredje i psykoanalysen et helt nummer (2004, nummer 1), der foruten Green og Ogden, de velkjente psykoanalytikerne Jessica Benjamin, Samuel Gerson, Charles Hanly og Daniel Widlöcher har bidratt med artikler (Green 2004; Ogden 2004; Benjamin 2004; Gerson 2004; Hanly 2004; Widlöcher 2004). Jeg nevner ellers at også Per-Einar Binder, professor ved Psykologisk fakultet, Universitetet i Bergen, har skrevet om det tredje. Han knytter det tredje til mentaliseringsprosesser i behandlingsrelasjonen, og fremholder at dannelse av det tredje øker pasientens mentaliserende funksjon (Binder 2009: 174).

dream state” (Ogden 1994: 12). Drømmetilstanden er intuitiv og kreativ, men samtidig vil den også

[...] tamper with an essential inner sanctuary of privacy, and therefore with one of the cornerstones of our sanity. We are treading on sacred ground, an area of personal isolation in which, to a large extent, we are communicating with subjective objects (Ogden 1994: 12-3).

Både hos Bion, Green og Ogden berører mellomromsobjektet forholdet mellom ubevisst og bevisst, fiksjon og virkelighet, noe som også angår forholdet mellom galskap og normalitet. I *Reverie and Interpretation* (1997) skriver Ogden:

To consistently offer oneself in this way is no small matter: it represents an emotionally draining undertaking in which analyst and analysand each to a degree ‘loses his mind’ (his capacity to think and create experience as a distinctly separate individual) (Ogden 1999: 9).

Tangeringen av galskapen minner om virkningen av Bions “eschewing memory and desire”, som de Bianchedi som nevnt beskriver som “evenly suspended mind” (de Bianchedi 1991: 12). Ovenstående ligner i mange henseender også det Bion omtaler som mors “rêverie”-tilstand i møtet med sitt spedbarn. Grotstein oppfatter Ogdens analytisk tredje som nettopp et “[...] combined subject that unconsciously directs the behaviours of analysand and analyst, a concept that beautifully extends Bion’s theory of reverie” (Grotstein 2009: 70).

Som eksempel på den psykoanalytiske prosessen der det analytisk tredje oppstår, trekker Ogden frem sine egne dagdrømmer i analysetimer med ulike analysander. Med én av dem tenkte han på at han måtte avslutte siste time den aktuelle dagen presis for å rekke å hente bilen sin, som var på verksted. Det spesielle var at han ikke hadde tenkt på bilen med noen av de andre analysandene den dagen, og han oppfattet derfor dagdrømmen om bilen som et *analytisk objekt*: “The fantasy involving the closing of the garage was created at that moment not by me in isolation, but through my participation in the intersubjective experience with Mr L” (Ogden 1994: 10). Ogden oppfatter “rêveriet” som en del av en “[...] immovable mechanical inhumanness in [himself] [...]”, iblandet “[...] sensations of hardness [...] and suffocation [...]” (Ogden 1994: 10). I lys av flere andre analytiske objekter forstår han så at “[...] Mr L was experiencing [him] and the discourse between [them] as bankrupt and dying” (Ogden 1994: 10). I denne prosessen

anvender Ogden først en flytende lyttemodus, der det ikke-formede språket råder: Han dagdrømmer et analytisk objekt, som i Ogdens terminologi er det analytisk tredje. Deretter tolker han den analytiske prosessen som han og "Mr L" er i, i en forstående tolkningsmodus. Han formulerer en tolkning som han tilkjennegir med formede ord i dialogen med analysanden, og som de to kan arbeide videre med.

I artikkelen "The third: A brief historical analysis of an idea" sammenstiller Charles Hanly Greens analytiske objekt og Ogdens analytisk tredje. Han knytter an til det tredje i filosofien, og påpeker at pragmatisten og semiotikeren Peirce introduserte termen *det tredje* der (Hanly 2004: 267). Hanly viser til en rekke filosofer, og fremholder at "[s]elf-awareness is of crucial importance for each of the philosophers considered here except Peirce" (Hanly 2004: 274). Ifølge Hanly står Green nærmere Peirce, der han ser bort fra selvet og fra selvbevisstheten. Han påpeker at Green vektlegger den tredje som idé, mens Ogden fremholder det tredjes betydning i den psykoanalytiske dyadens interaksjoner (Hanly 2004: 275). Green betoner altså *filosofiske og språklige* sider ved det tredje objektet, mens Ogden lar det (analytisk) tredje spesifikt gjelde *kreative, psykologiske krefter* i den mellommenneskelige psykoanalytiske relasjonen.

Både Bions, Greens og Ogdens tanker er sentrale i min utarbeidelse av det dramatisk tredje. Samtidigheten av et innenfor (et indre) og et utenfor (et ytre) trer frem som et viktig fellestrekk ved begrepene. Det markerer at det dreier seg om både objektiv virkelighet og subjektive forestillinger, koblet til både bevisste og ubevisste prosesser. I tillegg har det dramatisk tredje filosofiske og språklige trekk ved seg, der sannhet samt språket som både bevegelse og som retoriske troper, er viktig. Det dramatisk tredje oppstår blant annet på grunnlag av samvirket mellom de to metodologiske lesemodiene jeg har utarbeidet. På ett nivå er altså begrepet koblet til psykodynamiske prosesser, og til forhandling mellom uoverensstemmende modi i leseren. Det kan man kalle "det dramatisk andre". På et annet nivå er det knyttet til språklige hendelser og konflikter, slik dramateksten tilkjennegir dem. Dette nivået kan benevnes "det dramatiske første". På et tredje nivå mellom den virkelige leseren og den fiksjonelle teksten, tar så det dramatisk tredje i større og mindre grad form.

Mens Bions, Greens og Ogdens psykoanalytiske begreper ikke berører litterære teksters "dialog" med leseren, er det helt vesentlig i dannelsen av det

dramatisk tredje. Jeg kobler derfor også an til den leserorienterte litteraturteorien, som fokuserer på nettopp leserens “relasjon” til eller “dialog” med teksten, og som dessuten omhandler litterære teksters beskaffenhet.

Virkningestetikk: Wolfgang Iser

Etter forløpere som var solid forankret i fenomenologiens tankegods, utviklet den leserorienterte litteraturvitenskapen seg i overgangen fra et strukturalistisk til et poststrukturalistisk fokus i tysk, fransk og anglo-amerikansk litteraturkritikk. Den strukturalistiske litteraturforskningen anser den litterære teksten som en realisering av et underliggende system. Den kan slik minne om Freuds “arkeologiske metode”. Den poststrukturalistiske forskningen betrakter teksten som utgangspunkt for fremstillingen og utviklingen av (ny) mening,⁴³ og har slik likhetstrekk med Bions “tilblivelsesmetode”. På tilsvarende måte kan det formodentlig etableres visse likhetstrekk mellom Bions K-sannhet og litteraturvitenskapens strukturalistiske retning, mens O-sannheten synes å passe inn i den poststrukturalistiske retningens dynamikk.

Den leserorienterte litteraturvitenskapen kjennetegnes av en todeling, som ivaretar både resepsjonen av den litterære teksten, og tekstens effekt på leseren. Innenfor den retningen som kalles resepsjonestetikken, er Hans Robert Jauss og Wolfgang Iser (1926 – 2007) sentrale. De utviklet henholdsvis en resepsjonsteori og en estetisk virkningsteori, og dannet den såkalte Konstanz-skolen. Skolen hviler på den filosofiske estetikken i tradisjonen fra Alexander Baumgarten, Immanuel Kant og Friedrich von Schiller, på den hermeneutiske tradisjonen fra Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer og Roman Ingarden og på fenomenologien utviklet av Edmund Husserl. Både Jauss og Iser anser det litterære verket som en hendelse, snarere enn som en fast gjenstand. Men mens førstnevnte vektlegger den samlede erfaringen til historiske lesere, betoner Iser den enkelte leserens respons i møtet med en tekst, altså litteraturens estetiske virkning.⁴⁴

⁴³ *Modern Criticism and Theory* 2008: 294, oppslagsnavn “Wolfgang Iser”.

⁴⁴ *The Norton Anthology of Theory and Criticism* 2001: 1547-8, oppslagsnavn “Hans Robert Jauss”.

De ulike retningene innenfor de leserorienterte litteraturteoriene betoner tekst og leser forskjellig, og Iser legger vekt på teksten i lesningen.⁴⁵ Hans teori om leseprosessen er både kjent og anerkjent. Iser utvikler den i tilknytning til romanen, som han i *The Implied Reader* (1972) påpeker “[...] is the genre in which reader involvement coincides with meaning production” (Iser 1978: xi). Narrative tekster “[...] provide the most variegated facets pertinent to an analysis of the act of reading”, skriver han i *The Act of Reading* (1976) (Iser 1980: xii). Iser viser imidlertid til at de poengene han fremhever i relasjonen mellom teksten og leseren, trolig gjelder for all litteratur (Iser 1974: 33). Jeg anser derfor teorien hans om leseprosessen som gyldig også for dramatekster, noe for øvrig Manfred Pfister òg fremholder i *The Theory and Analysis of Drama* (1977) (Pfister 1993: 67-8).

Iser teori er fundert på Gadammers hermeneutikk og på Ingardens fenomenologi.⁴⁶ Iser utlegger tekstens særegne strukturelle egenskaper, og hvordan disse engasjerer leseren i dannelsen av ulike meninger under lesingens forløp. Ulike *ubestemtheter* og *tomrom* i teksten bidrar til å opprette forbindelser mellom leser og tekst. Iser påpeker at “[...] der Unbestimmtheitsbetrag in literarischer Prosa – vielleicht in Literatur überhaupt – das wichtigste Umschaltetelement zwischen Text und Leser darstellt” (Iser 1974: 33). Iser låner Ingardens begrep *skjematiserte bilder*, som viser til bildene teksten fremlegger for leseren skritt for skritt, og som til slutt danner et litterært objekt. Iser fremholder at “[...] je mannigfaltiger die ‘schematisierten Ansichten’ sind, die den Gegenstand des Textes hervorbringen, desto mehr nehmen die Leerstellen zu” (Iser 1974: 15). Dette tilsier at moderne tekster – som Sarrautes *Le Mensonge* og Kanes *4.48 Psychosis* – med sine mange forgreininger, tvetydigheter, brudd og disharmonier, kobler an til leseren på en særlig kraftfull måte.

I “The reading process” skriver Iser at tomrommene i teksten også danner utgangspunkt for “[...] one of the most potent weapons in the writer’s armory – illusion” (Iser 1972: 289). Her berører Iser forholdet mellom fiksjon og virkelighet, slik også Bion, Green og Ogden gjør. Og i likhet med Ogden, advarer han mot at illusjonsdannelsen bærer for langt av sted: “[...] [I]f reading were to consist of nothing but an uninterrupted building up of illusions, it would be a suspect, if not

⁴⁵ *Modern Criticism and Theory* 2008: 486, oppslagsartikkel “Reading ourselves: toward a feminist theory of reading” av Patrocino Schweickart.

⁴⁶ *The Norton Anthology of Theory and Criticism* 2001: 1670-1, oppslagsnavn “Wolfgang Iser”.

downright dangerous process: instead of bringing us in contact with reality, it would wean us away from realities” (Iser 1972: 289). I ytterliggående tilfeller er illusjonsdannelsen en farefylt prosess, men i avpasset grad er den kreativt imaginasjonsskapende.⁴⁷ Iser understreker at “[...] literary texts transform reading into a creative process that is far above mere perception of what is written” (Iser 1972: 283). Han påpeker at “[...] the negative slant given to the knowledge offered induces the reader to ideate the as yet hidden cause governing the negation – and so doing he formulates what ha[s] been left unformulated” (Iser 1972: 280-1; 1980: 214). “[...] ‘[G]aps’ or ‘blanks’ in literary texts stimulate the reader to construct meanings which would not otherwise come into existence”.⁴⁸ Dette foregår i en til og fra-bevegelse i teksten og i leseren selv, som på sin side har ulike grader av opphold ved tekstens fremmedartede ubestemtheter. Ved siden av at tomrommene bevirker en relasjonsdannelse mellom leseren og teksten, fører de også til at leserens må revurdere, og forkaste og/eller utvide sine bakenforliggende forståelser og forestillinger, og anpasse ukjente og nye.

Iser påpeker at det litterære verket har to poler: Den kunstneriske polen viser til teksten, som er et språklig objekt skapt av forfatteren. Den estetiske viser til leseren, som altså er sansningens og bevissthetens leverandør. Iser slår fast at “[f]rom this polarity it follows that the literary work cannot be completely identical with the text, or with the realization of the text, but in fact must lie halfway between the two” (Iser 1972: 279). Her er det igjen fellestrekk med Bions, Greens og Ogdens begreper og med mitt dramatisk tredje: Det hele oppstår i rommet *mellom*, der det tilsynelatende er helt tomt, men hvor det foregår svært mye. Det er her samvirket mellom analysand og analytiker i psykoanalysen, og mellom tekst og leser i litteraturvitenskapen foregår, og det dramatisk tredje blir til og tar form. I Iser tenkning er dette *den virtuelle teksten*, teksten og leserens virkeliggjøring av den: “This virtual dimension is not the text itself, nor is it the imagination of the reader: it is the coming together of text and imagination” (Iser 1972: 284).

⁴⁷ Jeg unngår å bruke ordet *fantasi* i fortsettelsen av avhandlingen, unntatt når jeg direkte gjengir ulike ordbetydninger (angitt mellom tegnene ‘ ’) eller siterer andre forfatteres tekster. Det er to grunner til dette: Ordet konnoterer betydninger som for eksempel ‘oppspinn’ i det norske språket. *Fantasi* er videre et tvetydig begrep i den psykoanalytiske teorien, atskilt gjennom anvendelsen av de to skrivemåtene *phantasy* (Klein, Segal med flere) og *fantasy* (Anna Freud, egopsykologien). Jeg går ikke ytterligere inn i disse uklarhetene.

⁴⁸ *Modern Criticism and Theory* 2008: 294, oppslagslagsnavn “Wolfgang Iser”.

Iser's forståelse av leseprosessen ligner i mange henseender den psykoanalytiske prosessen jeg kjenner fra mitt virke som psykoterapeut. Teorien hans har imidlertid sin særlige styrke i forhold til *teksten*, mens leseren generelt er noe mer stemoderlig behandlet. Han henviser for eksempel til det han omtaler som psykoanalytisk forskning om kommunikasjon, og spesifikt til antipsykiatriens Ronald David Laing (Iser 1980: 164-5). Det er både utilstrekkelig og tvilsomt, for Laings tenkning har ikke plass hverken i psykoanalysen eller i psykiatrien i dag. Iser's teori om leseprosessen kan derfor med fordel belyses ytterligere med tanke på leseren og det kommunikative eller "dialogiske" elementet mellom leseren og teksten – nettopp stedet der det dramatiske tredje fremtrer, utvikler seg og formes. Det søker jeg å få til ved å koble an til annen psykoanalytisk teori enn det Iser gjør.

Jeg har også en innvending mot Iser's teori med hensyn til en sentrering omkring hermeneutisk meningsdannelse, altså rundt det som oppstår i en forstående tolkningsmodus knyttet til K-sannheten. Teorien kan trolig tilføres dynamikken som en flytende lyttemodus og O-sannheten betoner. Det synes hensiktsmessig å utvide den med tanke på disse prosessene, som betoner hvordan *leseren* på ulike måter også *vikles mer og mindre hjelpeløst inn i teksten* i lesingen.

Felles for Iser's leseprosess, Bions psykoanalytiske objekt, Greens analytiske objekt, Ogdens analytisk tredje og det dramatiske tredje er et dialogisk, relasjonelt og språklig virke som foregår i et samtidig indre og ytre rom mellom to objekter, to mennesker i psykoanalysen og et menneske og en tekst i litteraturvitenskapen. Det iverksetter både flytende lytting og forstående tolkning, både det formløse og det formede språket, og det er kreativt.

Min hypotese er at *det dramatiske tredje* er et abstrakt tredje objekt skapt i det forhandlende samvirket mellom dramatekst og leser, mellom språklige og psykodynamiske prosesser. Det er en analytisk og tolkningsmessig sannhet som tar form gjennom leserens arbeide med dramateksten, og er slik koblet til den forstående tolkningsmodusen og til K-sannheten. Her gjelder det å danne sammenhengende, helhetlig mening og sannhet, og det dramatiske tredje er slik også knyttet til det formede språket og til reparasjonestetikken. Men hvor sann er denne sannheten? Er det ikke slik at enhver fastlagt sannhet og enhver anbragt form er sementerings av det vi allerede vet, av det som allerede er tolket? Det dramatiske tredje må også kobles til den flytende lyttemodusen og til O-sannheten,

samt til det ikke-formede språket og til utviklingsestetikken. Problemet med denne sannhetsformen er imidlertid at den bare delvis er erkjennbar og vanskelig lar seg forme i språket. Og om den formes i språket, er det som falskneri. Det er likevel slik at sannheten er mer sann jo lenger O-sannheten får utvikle seg mot og i en bruddspalte, i tomrommet mellom tekstfragmentene og i rommet mellom tekst og leser der den flytende lyttemodusen er virksom.

Det dramatisk tredje oppstår i krysningen mellom leser og tekst, mellom de to lesemodiene jeg har skissert, mellom de to sannhetsforståelsene og mellom formet og ikke-formet språk. I denne krysningen er det en form for tredje rom – et “tredje dramarom” – der en slags indre sannhet folder seg ut, samtidig som den blir tøylet og formet av en type ytre sannhet som på mange måter er et sett tilstivnede forutinntagelser. På dette viset er krysningen det Green kaller en tertiærprosess, styrt av både det primære lyst- og av det sekundære realitetsprinsippet.

Adam Phillips påpeker lakonisk at “[...] (psychoanalysis, as Freud acknowledged, doesn’t know anything that literature doesn’t know)” (A. Phillips 1995: 35). Jeg vil vise at nettopp to moderne dramaer, *Le Mensonge* av Nathalie Sarraute og *4.48 Psychosis* av Sarah Kane, gir empirisk materiale til å utarbeide det samtidig psykoanalytiske og dramalitterære begrepet *det dramatisk tredje* videre.

Masteroppgaven *Rommet i to Samtidsdrama*

Jeg har studert dramaer av Sarraute og Kane tidligere, og den undersøkelsen gir trolig informasjon om ulike tendenser i de to dramaene jeg nå skal i gang med å analysere og tolke. Min masteroppgave *Rommet i to Samtidsdrama* er en sammenlignende studie av Sarrautes *Pour un Oui ou Pour un Non* (1982) og av Kanes *Crave* (1998). Jeg fant at rommet som rom og rommet som tid er det viktigste skillet mellom Sarrautes og Kanes to dramaer: I *Pour un Oui ou Pour un Non* var det et rom i forandring under dramaets forløp, noe som ble muliggjort ved tropenes/språkets rom og romutvikling. I *Crave* antok rommet strømmens og det ubevisstes dimensjoner, der varigheten trådte frem. Mens det oppstod et skapelsesrom i *Pour un Oui ou Pour un Non*, ble det i første rekke tegnet bilde av et dødsrom i *Crave*. Til slutt dannet det seg et omsluttende rom også i Kanes drama, der fragmentene eller sinnet ble hel(e)t, og forsoning oppnådd. Begge dramaene

kunne leses som både dødsmarkerende strukturer og som forsoningsstrukturer, og dette forente dramaene på et overgripende nivå (Torvanger 2006: 120-1).

Sarrautes *Pour un Oui ou Pour un Non* og Kanes *Crave* er altså kjennetegnet ved henholdsvis romdannelse og bevegelse, av et romlig her-og-nå versus temporalitet og tidsforløp. Dette er muligens viktige karakteristika også ved de to dramaene jeg nå skal studere.

Avhandlingens materiale: *Le Mensonge* (1966) av Nathalie Sarraute og 4.48 *Psychosis* (2000) av Sarah Kane

De to dramaene som er materiale i min studie av det dramatisk tredje, er utpreget moderne: De er fylt av tomrom og ubestemtheter. De krever følgelig mye av leseren, og danner også en sterk binding til denne. Begge dramaene er på den ene siden sterkt forvirrende og gir rike assosiasjoner. På den andre siden engasjerer de leseren i å finne sammenheng, mening og helhet. Sammen bevirker disse to tendensene at leseren går inn i en kreativt-skapende leseprosess.

Le Mensonge (1966) er den franske romanforfatteren og essayisten Nathalie Sarrautes andre drama, opprinnelig skrevet som hørespill for radio. Det består av ni dramapersoner, der Pierre er hovedperson og Simone hans viktigste motspiller. Jeg har en hypotese om at de to sammen danner en retorisk sannhet/løgn-trope, og om at de inngår i vendende bevegelser i forhold til hverandre. Videre har jeg en antagelse om at leseren må erkjenne at sannheten ikke lar seg avdekke, og at analyse- og tolkningsrommet blir stående åpent etter at lesningen er slutt.

4.48 *Psychosis* (2000) er den britiske dramatikerens Sarah Kanes siste verk. Det bryter markant med dramaets dialogform, og er svært fragmentert. 4.48 *Psychosis* dramatiserer forløpet mot et suicid samt en skriveprosess, som sammen med meget problematisk kjærlighet er sentrale temaer. Jeg har en hypotese om at dramaet tilkjennegir prosesser av destruksjon og konstruksjon, av forsvinning og tilsynekomst. Videre formoder jeg at 4.48 *Psychosis* ikke har noen egentlige dramapersoner, men at ett av dramaets anliggender er nettopp å skape en slik person. Til sist antar jeg 4.48 *Psychosis* dramatiserer negasjon som forutsetning for nyskaping, altså for en form for liv.

KAPITTEL 2

SANNHET OG LØGN I NATHALIE SARRAUTES *LE MENSONGE* (1966)

*the gift of speech, so centrally employed,
has been elaborated as much for the purpose of
concealing thought by dissimulation and lying as
for the purpose of elucidating or communicating truth*

Wilfred R. Bion⁴⁹

Innenfor psykoanalysen, slik jeg eksemplifiserer den ved Wilfred R. Bion, er det altså to ulike modi: En forstående tolkningsmodus og en flytende lyttemodus. De danner grunnlaget for to ulike psykoanalytiske estetikker, reparasjons- og utviklingsestetikken. Innenfor litteraturen, slik Nathalie Sarraute representerer den, er det to ulike "samtaler": *Samtalen* og *undersamtalen*. De to ulike modiene og samtalene representerer forskjellige dynamiske prinsipper. I dette kapitlet analyserer og tolker jeg Sarrautes dramatekst *Le Mensonge*, og vil vise empirisk og analytisk at leserens flytende lyttemodus og forstående tolkningsmodus, og tekstens samtale og undersamtale forhandler med hverandre. Drøftelsene mellom lesemodiene og tekstens samtaler løper sammen til det jeg kaller *det dramatisk tredje* i "det tredje dramarommet" mellom leser og tekst.

Nathalie Sarraute og tropismer

Nathalie Sarraute (1900 – 1999) har i all overveiende grad skrevet romaner, og er mest kjent for disse. Hun debuterte som forfatter med fragmentene *Tropismes* i

⁴⁹ Fra *Attention and Interpretation* (1970), side 3.

1939. Da Sarraute begynte å publisere dramaer på 1960-tallet, var de sterkt preget av hennes tenkning rundt begrepet *tropismer*. Det står sentralt i alt hun har skrevet, og viser til umerkelige bevegelser på grensen av vår bevissthet (Sarraute 1995: 16-7; 1996: 1553). Tropismene er imidlertid først og fremst knyttet til språket i Sarrautes tenkning, og til retorikkens begrep *trope*. Det kommer av gresk *tropos* (latin *tropus*) og betyr 'vending'. Tropismer viser altså også spesifikt til vendende bevegelser i språket.

I alle sine seks dramaer narrativiserer og dramatiserer Sarraute bagatellmessige hendelser mellom personer og i språket,⁵⁰ og disse er forbundet med tropismenes aktivitet. Ubetydelighetene er små brudd som medfører en omkastning, og slik blir underliggende, turbulente følelser og bevegelser avdekket. Det oppstår en konflikt mellom en tilsynelatende rasjonell og konvensjonell sosial overflate og et irrasjonelt, usedvanlig og følelsesladd indre.

Tropismebegrepet er knyttet til *nyromanens* virkelighetssyn og teknikk. Nyromanen er en samlebetegnelse for en bevegelse i fransk litteratur rundt 1960-tallet, som Sarraute var en del av. Den "[...] avviste budskap, klassisk plot, personpsykologi og skildring av verden ut fra den realistiske romanens estetikk".⁵¹ I essaysamlingen *L'Ère du Soupçon* (1956) (*Mistankens Tidsalder*) omtaler Sarraute sin tenkning om nettopp romanen, der de tropistiske bevegelsene danner det hun kaller *sousconversations* eller *undersamtaler*. Disse når en endelig, til dels triviell og banal utforming i dialogen, i *la conversation* eller *samtalen*. I den ene artikkelen hun har skrevet om dramaene sine, "Le gant retourné" (1975) ("The inside of the glove"), påpeker Sarraute at den ovennevnte teknikken bød på særlige utfordringer. Undersamtalen ble nemlig samtalen, og: "[t]hus the inside became the outside, [...] as a sort of 'glove turned inside out'" (Sarraute 1984: 2; 1996: 1708).⁵² Hansken vrent med innsiden ut antyder at dramateknikken hennes angår overskridelser og dreininger fra indre til ytre. Dét leder oppmerksomheten tilbake til Sarrautes tropismebegrep og retorikkens troper, som nettopp er omdannende

⁵⁰ En stillhet i *Le Silence* (1964), en ubetydelig løgn i *Le Mensonge* (1966), endelsen -isme uttalt som "isma" i *Isma* (1970), artikulasjonen av "c'est beau" i *C'est Beau* (1975), en fortiet uenighet i *Elle est Là* (1978), og tonefallet "c'est bien... ça..." blir fremført med i *Pour un Oui ou Pour un Non* (1982).

⁵¹ *Litteraturvitenskapelig Leksikon* 1999: 178-9, oppslagsord "nyromanen".

⁵² Artikkelen "Le gant retourné" ble først publisert i tidsskriftet *Cahiers Renaud-Barrault* (Minogue 1995: 176, note). Jeg har lest Valerie Minogues engelske oversettelse av artikkelen, basert på Sarrautes foredrag på den såkalte "Gregynog colloquium" ved Universitetet i Wales i 1984.

vendinger. Det gir en pekepinn om at tropismer og troper er viktig også i dramaene hennes.

Min masteroppgave *Rommet i to Samtidsdrama* viser akkurat dét. Jeg fant der at tropens dynamikk var en sentral formkraft i Sarrautes siste drama *Pour un Oui ou Pour un Non*. Det dramatiserer en rekke konfliktfylte og paradoksale vendinger mellom rasjonalitet og konvensjon på den ene siden, og irrasjonalitet og følelser på den andre. Dramaets to hovedpersoner performerte språkets tropologiske struktur, mens Sarrautes grunnleggende poetikk viste seg å være en metonymi/metafor-ironi (Torvanger 2006: 116, 49-53).

Hypoteser og problemstillinger

Omfattende overskridende og vendende bevegelser preger også Sarrautes drama *Le Mensonge* fra 1966. Her har ni personer en merkelig dialog om blant annet sannhet og løgn. Dialogen er forvirrende inntil det kaotiske, og det er følgelig mindre meningsdannelse og mye bevegelse i dramaet. Jeg har en hypotese om at dialogen i *Le Mensonge* utforsker forholdet mellom sannhet og løgn, som dermed også synes å være ganske forvirrende. For å søke å finne svar på hypotesen, reiser jeg følgende problemstilling: Hvordan blir sannhet og løgn, og forholdet mellom dem formidlet i *Le Mensonge*? Jeg har en hypotese om at relasjonen mellom personene slik den blir fremstilt gjennom dialogen, og forbindelsen mellom sannhet og løgn, er kjennetegnet ved tropenes dynamikk. Danner disse anliggende dramaets poetologi; utgjør relasjonen mellom personene, og mellom sannhet og løgn en skapende trope i dramaet?

Som jeg nevner i kapittel 1, påpeker Denise Goitein at “[...] the two paramount problems recurring throughout Nathalie Sarraute’s writing are those of communication and of truth” (Goitein 1971: 102). Sannhet er viktig innenfor litteraturen og kunsten generelt. I *Kunstverkets Opprinnelse* (1934-5) skriver Martin Heidegger: “I verket er sannheten i virksomhet, det er ikke bare noe sant” (Heidegger 2000: 64). Men samtidig er litteraturen fiksjon og dramaet et spill. Det er ikke det samme som virkelighet. Dramarommet er ifølge André Green, “[...] not only the space by which illusion is created; it is also that in which the false is fabricated” (Green 1979: 4). Wolfgang Iser slår på sin side fast at “[t]hus fiction is a

lie [...]” (Iser 1980: 181). Men er det så enkelt i *Le Mensonge*? Spiller ikke et drama med en slik tittel like mye på den grunnleggende konflikten mellom sannhet og løgn som en uoverensstemmelse mellom virkelighet og fiksjon, og på at fiksjonens, tilvirkningens og løgnens rom også bærer i seg det virkelige og det sanne?

Dialogen og relasjonen mellom dramapersonene internt i dramaet danner grunnlag for den dramaeksterne “dialogen” mellom teksten og leseren. Jeg har en hypotese om at rommet mellom teksten og leseren ikke bare er hermeneutisk slik Isers teori om leseprosessen borger for. Det er også oppløsende og forvirrende, lignende virkningen av leserens flytende lyttemodus. Dette leder mot min hovedhypotese: det er mulig å identifisere *et dramatisk tredje* i forbindelse med analysen og tolkningen av *Le Mensonge*. Det dramatiske tredje er som nevnt en analyse- og tolkningsmessig sannhet som vokser frem og tar form i rommet mellom tekst og leser. Den er grunnet på det konfliktfylte forholdet mellom en sannhet knyttet til konvensjonens rasjonelle, hermeutiske og kommunikative helhets- og meningsdannelse, og et fragmentert og usammenhengende sannhetsvirke.

I analysen og tolkningen av *Le Mensonge* anvender jeg en nærlesende og psykoanalytisk metode. Jeg skjeler til Bions metodologiske insentiv “eschewing memory and desire”, og etter hvert til hans teori om “container – contained”. I utarbeidelsen av det dramatiske tredje kombinerer jeg Bions, Greens og Ogdens psykoanalytiske begreper *psykoanalytisk objekt*, *analytisk objekt* og *det analytiske tredje* med Isers teori om leseprosessen. Jeg har også sistnevntes begreper *implisert* og *faktisk leser* i minnet, og knytter videre an til Sarrautes egen tenkning om forholdet mellom tekst og leser. Jeg kobler dessuten an til hennes *tropisme*-begrep, en term som jeg for øvrig vil vise at òg Bion hadde en forståelse av. I sin tenkning om *plott* i narrative tekster, kobler Peter Brooks an til psykoanalysens Sigmund Freud og Jacques Lacan, og til lingvistikken. Dette belyser de narrative tendensene i *Le Mensonge*. Spesielt tenkningen om “begjær” informerer i tillegg både dramatekstens tilbøyeligheter og den psykoanalytiske metoden jeg anvender i avhandlingen. Jeg trekker derfor også inn Brooks’ erkjennelser i dette kapitlet.

Før jeg går i gang med undersøkelsen av ovenstående hypoteser og problemstillinger, gir jeg en kort oversikt over dramateori som er av betydning i min analyse. Jeg presenterer så *Le Mensonge* i korte trekk, og omtaler dessuten resepsjonen av dramaet.

Dramateori: Dramaet som perspektivismens form

Vestens eldste overleverte dramateori er *Poetikken* (cirka 330 f.Kr.). Her beskriver Aristoteles det han anså som dramaets seks viktigste bestanddeler: Fabel (*mythos*), person (*ethos*), språk (*lexis*), tanke (*dianoia*), sangkomposisjon (*melos*) og scenerom (*opsis*). Dramaets fabelforløp kjennetegnes ved knutens stramning (*désis*) i dets begynnelse, ved gjenkjennelse (*anagnórisis*) og vendepunkt (*peripéteia*) i dets midte, og ved knutens løsning (*lysis*) i slutfasen. Gjenkjennelsen er “[...] et omslag fra uvidenhet til viden [...]”, mens vendepunktet er “[...] handling[en som] slår om til sin egen motsetning [...]” (Aristoteles 2004: 40). I tragedien er det en vending fra lykke til ulykke, i komedien fra ulykke til lykke. Tragediehelten er et alminnelig menneske, men skiller seg ut “[...] på grunn av en skjebnesvanger feil [...]”, *hamartia* (Aristoteles 2004: 43).

Et par tusen år senere viderefører den franske klassisismens Nicolas Boileau både Aristoteles’ teori og Quintus Horats’ tenkning i “Råd om diktning” (15-14 f.Kr.). Mens Aristoteles fremhever enhet i tid og handling, innfører Boileau i “De store genrene” (1674) “de tre enheter”: “[V]i som er bundet av fornuftens regler, vi vil at handlingen skal utformes med kunstferdighet og at én enkel handling skal fullføres på ett sted, i løpet av én dag” (Boileau 2002: 113). Alle disse poetikkene kan betraktes som rasjonelt baserte helhetsteorier.

Klassisismens forløper, renessansedramaet, griper også tilbake til antikkens poetikk. Her betones imidlertid motsatsen til klassisismens og antikkens fornuft og helhet, og det irrasjonelle blir mer fremtredende. Det er stor formell variasjon, grufullheter fremvises for åpen scene og scenerommet får økt betydning. Det engelske renessansedramaet, som blant annet William Shakespeare representerte, spiller på nettopp dette med sine vekslende scener i tid og rom. I det klassisistiske dramaet var den tidsmessige nå-formen knyttet til et absolutt og helhetlig nå: Dramaet fremstilte en mellommenneskelig handlingsgang her-og-nå, og bare det. Etter kollapsen av det middelalderske verdensbildet måtte mennesket stå på egne ben, uten Guds overspennende himmel. Nederlaget førte til brudd og dermed til *mellomrom*. Mennesket ble mer selvbevisst, og erkjente seg selv som subjekt overfor et objekt. I *Theory of the Modern Drama* (1956) skriver Peter Szondi at “[t]he sphere of the ‘between’ seemed to be an essential part of [man’s] being [...]” (Szondi 1987: 7). I renessansen fikk mennesket behov for å danne kunstverk på

basis av det fragmenterte, mellomrommet og interpersonlige forhold, for liksom å opprette en forbindelse mellom, og en tilsynelatende helhet av bruddstykkene.

Szondi skriver at renessansedramaets ikke-enhetlige tid, rom og handling peker frem mot det moderne dramaet: "The Drama of modernity came into being in the Renaissance" (Szondi 1987: 7). Mellomrommene og det relasjonelle medførte endringer i dramaformen: "The verbal medium for this world of the interpersonal was the dialogue" (Szondi 1987: 7). Dialogen ble altså viktig. Nettopp dialogen skiller dramatiske tekster fra narrative. Dramapersonene snakker direkte seg imellom, i stedet for at forfatteren taler direkte i form av en eller annen forteller. Dramadialogen kjennetegnes ved personenes ulike perspektiver, ofte uten at en synsvinkel overordnes en annen. Dramaet er *perspektivismens form*.

I *The Theory and Analysis of Drama* (1977) hevder Manfred Pfister at forholdet mellom det interne og det eksterne perspektivet danner strukturer av "mangel på perspektiv", "stengt perspektiv" eller "åpent perspektiv". Førstnevnte forhold gir "[...] a text in which the author uses the utterances of the figures to express his own conviction [...]", mens neste "[...] eschew[s] ready solutions and activates or challenges the receiver's power of moral judgement" (Pfister 1993: 66, 67). Det er imidlertid den åpne strukturen som er mest aktuell i *Le Mensonge*. I denne vil "[t]he relationship between the figure-perspectives remain unclear, either because control signals are omitted or because those that are not contradict one another" (Pfister 1993: 67). Det fører til at "[t]he intended reception-perspective thus remains uncertain or ambivalent" (Pfister 1993: 67).

Det store antallet personer i Sarrautes drama *Le Mensonge* danner en mengde konfliktfylte perspektiver. De bidrar til å øke leserens forvirring – samtidig som de aktiverer hennes⁵³ arbeide med å skape mening i teksten. Kreftene forsterkes av dramaets tematikk, sannhet og løgn, og forholdet mellom dem.

Presentasjon av *Le Mensonge*

Le Mensonge foregår i et ikke angitt rom, handlingstiden er lik spilletiden. Det er ni personer i dramaet, som er til stede gjennom hele forløpet. Pierre fremstår som en

⁵³ Gjennom hele avhandlingen anvender jeg det personlige pronomenet "hun" om leseren, forstått som "faktisk leser" i Isers terminologi.

hovedperson, mens Simone er hans klareste motspiller. Det er i tillegg to personer “off-stage”: Madeleine som blir referert og etterapet, samt Edgar som blir iscenesatt som “løgner” i løpet av dramaet. Iscenesetelsen, ulike situasjoner med herming og de mange personene, gjør dramaet til en kakofoni av stemmer.

Sideteksten i *Le Mensonge* er svært sparsom. Det er for eksempel ikke angitt hvor personene befinner seg, eller deres ulike fysiske og gestiske handlinger. Sidetekstene er nesten utelukkende knyttet til Pierres replikker. Unntatt den første, som innleder dramaet, angir alle sidetekstene forskjellige lydlige stemmekvaliteter. Det er naturlig all den tid dramaet opprinnelig var et hørespill,⁵⁴ og sidetekstene betoner det ikke-formede språkets betydning i dramaet.

Dramaets “handling” er de ni personene som snakker sammen i en nokså pussig dialog. Dramaet har ingen formell inndeling, men preges av ulike faser og tyngdepunkter. *Le Mensonge* starter *in medias res*, der en fortidig episode hvor Pierre mistet besinnelsen blir omtalt: Madeleine har bedyret at hun ikke lenger har råd til å ta metro’en etter at takstene igjen har økt. Hun er imidlertid enearving etter en stålmagnat, noe Pierre og de andre personene er kjent med. Den løgnaktige ytringen hennes har utløst en “eksplosjon” fra Pierres side. Her-og-nå uttrykker personene at de er pinlig berørt over ham, men gradvis kommer det også frem en irritasjon over Madeleine. Etter hvert blir løgn et tema i dialogen mellom personene, før de begynner å snakke om sannhet. Diskusjonen blir fulgt av at Pierre navngis som “løgn-detektor”, og av at det smålyves gjentatte ganger.

I dramaets neste fase bestemmer personene seg for å iscenesette et drama-i-dramaet, fordi de vil lære å ikke lenger lide under sannhetens trykk. Modellert etter det virkelige psykodramaets psykoterapeutiske teknikk spiller Vincent “løgneren” Edgar. Lucie er den som blir utsatt for Vincent(/Edgar)s løgner, og hun er seg selv i “oppsetningen”. Dramaet-i-dramaet kommer aldri helt i gang. Og heller enn en reduksjon av lidelse, demonstrerer dramatiseringen en tendens til rolleglidning og -forveksling og et intenst følelsesengasjement fra Lucies side.

⁵⁴ *Le Mensonge* ble offentliggjort som hørespill i fransk (France Culture), tysk (Süddeutscher Rundfunk) og belgisk (Radio-Télévision Belge) radio i mars 1966. Hørespillet ble trykt første gang i tidsskriftet *Cahiers Renaud-Barrault* i april samme året. Det ble så oppført på scenen på Théâtre de France i 1967, med Jean-Louis Barrault som regissør. Dramaet ble også gitt ut i bokform på forlaget Gallimard senere dette året (Sarraute 1969: 7, 36; Rykner 1996b: 2004, 2003, 2005, 2004). I nyere utgaver av dramaet har Sarraute gjort enkelte endringer av teksten. Dramaets innledende sidetekst ble for eksempel lagt til 1970-utgaven, og har senere blitt stående.

(Psyko)dramaet-i-dramaet glir nærmest umerkelig over i tredje fase, der det oppstår klarheter med hensyn til hvor Simone oppholdt seg under 2. verdenskrig. Var hun i Sveits/Genève slik hun har fortalt Pierre tidligere, eller var hun i Seine-et-Oise utenfor Paris slik hun nå hevder? Det kommer til et direkte, skarpt og “virkelig” spill om sannhet og løgn mellom Pierre og Simone.

Først etter et intenst og skremmede billedspråk i dialogen vedgår Simone at hun spilte i den foregående dramafasen. Innrømmelsen blir omgående fulgt av det mest uttalte katharsis-lignende punktet i dramaet. Mens personene i økende grad vendte seg imot Simone, er mange nå med henne. Et unntak er Pierre, som ikke er overbevist av “tilståelsen” og detaljene i denne (disse kommer jeg tilbake til).

I dramaets siste fase imiterer og gjentar Pierre i ulike stemmeleier Simones “innrømmelse” i den foregående fasen. Samtidig demonstrerer han både hennes falskheter og at de øvrige dramapersonene lar seg bedra. Det kommer videre frem et galskapsmotiv knyttet til Pierre. Én etter én opplyser personene at de vil forlate stedet, og Pierre står mer eller mindre alene tilbake.

Resepsjon: Tropismer; troper; sannhet og løgn; selvrefleksivitet; og leserrolle

Det finnes en omfattende resepsjon av Sarrautes romaner. Dramaene har derimot fått mindre oppmerksomhet. I det følgende lar jeg romanresepsjonen ligge, like ens deler av dramaresepsjonen som ikke innbefatter *Le Mensonge*. Jeg nevner likevel et par studier som er knyttet til psykoanalysen og til Isters estetiske virkningsteori, siden dette er viktige anliggender i min avhandling. Jeg tar dessuten med arbeider som generelt belyser *Le Mensonge*, med fokus på selvrefleksivitet og leserrolle.

Det er gitt mange og til dels sprikende karakteristikk av Sarrautes dramatik. Janice Berkowitz Gross omtaler den som “dagliglivets teater”, mens Judith G. Miller betegner den som “sinnets teater” (Gross 1989: 45; Miller 1991: 119).⁵⁵ Bettina Knapp kaller dramaene “tropismenes teater”, mens både Nicole Zand og Marie-Claude Hubert ser dem som et “språkets teater” (Knapp 1977: 15; Bouraoui 1972: 114; Hubert 2000: 102).⁵⁶ Éric Eigenmann mener Sarraute skaper “lyttingens teater”, og regissøren Claude Régy hevder at hun lager et “handlingens”

⁵⁵ Gross' og Millers uttrykk er henholdsvis “théâtre du quotidien” og “theatre of the mind”.

⁵⁶ “Theatre of tropisms”; “théâtre de langage”. H. A. Bouraoui viser til Nicole Zand, som skrev om *Le Mensonge* i avisen *Le Monde* 18. januar 1967. Jeg har ikke lyktes i å tilveiebringe avisartikkelen.

og et "voldens teater" (Eigenmann 1996: 10; Régy 1975: 80).⁵⁷ Sistnevnte viser til et intenst dramatisk felt både i og bortenfor språket, som er koblet til spenningsfylte relasjoner mellom personene. De mangeartede karakteristikene markerer at dramaene aktualiserer flerfoldige aspekter. Ulike sider av dem vektlegges i analyse og tolkning, men gjennomgående betones språk- og bevissthetshandlinger. Resepsjonsoversikten vil klargjøre beskrivelsene som er viktige i min egen analyse av *Le Mensonge*, og sette dem i sammenheng.

Det er noen få, større arbeider som omhandler Sarrautes dramaer, fem doktoravhandlinger, samt en monografi-lignende artikkel. Ellers er resepsjonen av *Le Mensonge* kjennetegnet ved mindre, og ofte oversiktspregede arbeider som gjerne innbefatter alle dramaene. Jeg omtaler resepsjonen med *Le Mensonge* som utgangspunkt, og sorterer den etter nedslagfelter som er viktige i min egen studie: tropismer; språk uttrykt som troper; sannhet og løgn; selvrefleksivitet; og leseren.

I "Nathalie Sarraute as dramatist" trekker Denise Goitein frem at Sarraute begynte å skrive dramaer på 1960-tallet, etter å ha publisert en rekke nyskapende romaner og essays over tjuvfem år. Hun omtaler Sarrautes første drama *Le Silence* i forhold til kommunikasjon, og *Le Mensonge* i forhold til sannhet, som hun altså påpeker er de to vesentligste problemene Sarraute hele tiden vender tilbake til i skrivingen sin (Goitein 1971: 102). Dramaene er satt i bevegelse av en uttalelse som har forstyrret tings sedvanlige orden, og regelbruddet gjør livet risikabelt fordi det er "[...] *an excursion into another reality*" (Goitein 1971: 102, 105; min kurs.). Det er tropismene som forårsaker brudd, og Goitein ser det som "the poetic lapse" (Goitein 1971: 103). I en desperat søken etter den tryggheten som bruddet har fratatt dem, forsøker personene å gjenopprette et dekke av logiske, objektive fakta over "det poetiske mistaket" (Goitein 1971: 103, 104). Jeg bygger på Goiteins tanker i min studie av *Le Mensonge*, og kommer etter hvert tilbake til noen av dem.

I doktoravhandlingen *Théâtres du Nouveau Roman* omtaler Arnaud Rykner Sarrautes dramaer generelt som *logo-dramaer*. Logo-dramaet er basert på Algirdas Julien Greimas' aktantmodell,⁵⁸ og består av primære og sekundære aktanter. De

⁵⁷ "Théâtre d'écoute"; "théâtre d'action"; "théâtre de la violence".

⁵⁸ Greimas' modell er fundert på Vladimir Propps forståelse av eventyr som små moduler eller funksjoner, som kommer i en fast rekkefølge. Ifølge Peter Brooks finner Propp sju personer i eventyrene: Skurken, giveren, hjelperen, prinsessen og hennes far, eksekutøren, helten og den falske helten. Greimas stiller på sin side opp seks aktanter som danner et slags kraftfelt mellom seg: Subjekt, hjelper, motstandere, objekt, sender og mottaker (Brooks 2003: 15, 16).

primære aktantene er en “jeger” og “bærerer” av tropismene, som jegeren jakter på. De sekundære aktantene er jegerens “hjelpere” og “motstandere” (Rykner 1988: 46). I analysen av *Le Mensonge* følger Rykner denne modellen. Han finner at Pierre, den som synes å være dramaets hovedperson, jakter tropismene, mens hans viktigste motstander Simone, bærer dem. De øvrige personene i dramaet er sekundære aktanter (Rykner 1988: 49).

Siden det iscenesettes et psykodrama i *Le Mensonge*, sammenstiller Rykner aktant-modellen for logodramaet med psykodramaet, slik det er utarbeidet av dets opphavsmann Jacob Levy Moreno. Rykner konkluderer: “Les personnages du *Mensonge* retrouvent les fonctions ainsi définies par Moreno et ses disciples” (Rykner 1988: 65) // “Rollefigurene i *Løggen* fyller disse funksjonene slik de er definert av Moreno og hans disipler”. Rykner finner imidlertid en ubalanse i overholdelsen av rollene, der Pierre er den eneste som besetter rollen som “protagonist” fullt ut (Rykner 1988: 66).⁵⁹ Samtidig mener Rykner at det nettopp er denne ubalansen mellom Pierre og de andre som skaper spenningen i dramaet (Rykner 1988: 66).

Rykner skriver at man anvender de samme virkemidlene i logodramaet (her: *Le Mensonge*) som i psykodramaet “[...] pour explorer la vérité de la parole” (Rykner 1988: 67) // “[...] for å utforske ytringens sannhet”. *Le Mensonge* viser:

[...] une orientation vers une plus grande concentration dramatique, notamment parce qu'il considère une faille au sein du langage même et non plus dans ce qui s'y oppose catégoriquement	[...] en orientering mot en større dramatisk konsentrasjon, særlig ved at det betrakter en brist i språket selv, og ikke lenger i det som kategorisk motsetter seg språket.
--	---

(Rykner 1988: 62).

“Bristen i språket selv” er ifølge Rykner tilkjennegitt som løggen i *Le Mensonge*, mens “det som kategorisk motsetter seg språket” er tausheten i Sarrautes første drama *Le Silence*. Rykner påpeker at effekten av psykodramaet blir den motsatte av hensikten, som er å avklare situasjonen. Det oppstår bare en enda større forvirring, der fiksjon og virkelighet blandes sammen, og løgnene brer seg:

Il ne parvient qu'à démultiplier le mensonge et à jeter la confusion. Les personnages n'y assument pas leur rôle et la réalité vient interférer avec la fiction: 'SIMONE: Non, non. C'est la réalité. Je ne joue pas.' (Rykner 1988: 66).	Det eneste stykket oppnår, er å la løgnen forplante og forgrene seg, og å skape forvirring. Karakterene aksepterer ikke rollene sine i psykodramaet, og virkeligheten blander seg med fiksjonen: 'SIMONE: Nei, nei. Det er reelt. Jeg spiller ikke'.
---	--

⁵⁹ Protagonist er en av rollene tilhørende psykodramaet. Jeg kommer tilbake til dette etter hvert.

Rykner mener at psykodramaet beveger seg ut over sine egne rammer, der “[...] aucun personnage ne détient la maîtrise du langage par laquelle pourrait passer la libération recherchée” (Rykner 1988: 66) // “[...] ingen av rollefigurene innehar en kontroll over språket som hadde kunnet kanalisere frigjøringen de søker”. Også Judith G. Miller vektlegger språkets iboende mangler som kjennetegnende for Sarrautes dramaer generelt (Miller 1991: 122). Som min studie vil vise, er imidlertid noen av personenes beregnende og løgnaktige utnyttelse av språket like så påtagelig som språkets utilstrekkelighet i *Le Mensonge*. Dialogen i Sarrautes drama viser “[...] both the power and the inadequacy of words”, slik Goitein påpeker (Goitein 1971: 107).

Rykner trekker frem det som er hovedtema i *Le Mensonge*, nemlig løgnen, og dens tilsynelatende motsats, sannheten. Det som trengtes var ifølge Sarraute “[...] un mensonge pour ainsi dire à l’état pur, le mensonge en soi, un mensonge abstrait [...]” (Rykner 1988: 63) // “[...] en løgn i ren form, så å si, løgnen i seg selv [...], en abstrakt løgn [...]”.⁶⁰ Rykner påpeker at den rene, abstrakte “løgnen-i-seg-selv” får ulike utløpere i *Le Mensonge*:

La progression des répliques amène une démultiplication du mensonge originel (celui de Madeleine sur la pseudo-pauvreté). La fin vers laquelle tend la pièce est donc moins un dénouement qui éclaircirait tout et mettrait au jour la vérité, qu’un obscurcissement continué qui rend celle-ci insaisissable (Rykner 1988: 63).

Den opprinnelige løgnen (Madeleines løgn om sin påståtte fattigdom) forplanter og forgrener seg videre gjennom framdriften i replikkene. Slutten som stykket beveger seg mot er altså mindre en løsning som vil klargjøre alt og bringe sannheten fram i lyset, enn en stadig formørkning som gjør sannheten umulig å få tak i.

Jeg er enig i Rykners forståelse av at det kommer stadig flere løgner i *Le Mensonge*, og i at det er umulig å fatt i sannheten. Slik jeg ser det, skyldes sistnevnte at språket anvendes til å si både sannhet og løgn, og at sannheten står i en vendbar, tropologisk relasjon til løgnen(e) i dramaet. I “Silence ou mensonge: dilemme du nouveau romancier dans le théâtre de Nathalie Sarraute” påpeker H. A. Bouraoui at de skapende prosessene som finner sted i *Le Mensonge*, blir effektuert nettopp av vendingene mellom løgn og sannhet (Bouraoui 1972: 113). Jeg vil vise at sannhet og løgn danner en trope, som både mørklegger sannheten (og løgnen) og bidrar til en skapende prosess i *Le Mensonge*.

⁶⁰ Rykner angir i en note at han henter sitatet fra *Cahiers Renaud-Barrault*, 1975 (nummer 89): 75 (Rykner 1988: 233). Dette er artikkelen “Le gant retourné”, som altså også finnes i den engelske oversettelsen som jeg refererer til (Sarraute 1984: 5; 1996: 1711).

I tillegg iverksetter tropen en tropologisk fundert selvrefleksivitet i dramaet, som i neste instans også involverer forholdet mellom teksten og leseren av *Le Mensonge*. Rykner ser ut til implisitt å antyde noe av dette når han skriver at

[...] *Le Mensonge* est une mise en abyme du théâtre sarrautien. Celui-ci s'y met en scène et semble ainsi découvrir ses propres capacités dramatiques [...] (Rykner 1988: 67).

Løgnen er en *mise en abyme* (dvs. integrert *miniatyrkopi*) av Sarrautes teater. Gjennom stykket setter teatret hennes seg selv i scene, og synes slik å oppdage sitt eget dramatiske potensial[...].

Sarah Charlotte Roberts viser på sin side eksplisitt til det refleksive og tilskueren i doktoravhandlingen sin, *Unseating the Spectator. The Theatre of Eugène Ionesco, Nathalie Sarraute and Marguerite Duras*. Roberts tar for seg fransk teater generelt, mens hun skriver om Sarrautes, Ionescos og Duras' fornyelse av tilskuerens rolle i det franske teatret spesielt. I alle de seks dramaene til Sarraute blir det opprettet en "observatør", som Roberts kaller tilskueren. Hun anvender noen av Ryknens aktantbegreper, og skriver at tilskueren får samme posisjon som konfliktbærer i samfunnet som "tropismejegeren" i dramaene (Roberts 2002: 63). I likhet med Rykner oppfatter Roberts at det er Pierre som har denne funksjonen, og at Simone er "tropismebærer". De øvrige personene representerer normen for menneskelig persepsjon (Roberts 2002: 63-4). Sistnevnte er analoge med et tradisjonelt, dekodende tilskuermodus, mens "jegeren" representerer en uvanlig menneskelig persepsjon og en alternativ tilskuerposisjon, en "stage-double" (Roberts 2002: 64, 68).

Jeg slutter meg til Roberts' oppfatning av Pierre som en leserreflekterende funksjon i teksten, og vil begrunne dette i min studie. Jeg kobler i den forbindelse an til Iser's begreper *implisert leser* og *faktisk leser*. Det har også Ellen Munley gjort i "I'm dying but it's only your story: Sarraute's reader on stage". Her nyanserer hun Iser's impliserte leser i forhold til den leseren som er innlemmet i Sarraute sine tekster:

Whereas Iser believes that contact and interaction between people come about because we are unable to experience how we experience one another, a belief that necessarily conditions his model of the implied reader, Sarraute's work projects an implied reader who is built upon the notion that we can (Munley 1983: 236).

Jeg er ikke enig i at Isers modell for den impliserte leseren er *betinget i* at vi ikke er i stand til å erfare hvordan vi erfarer hverandre, men Munley har et poeng når hun påpeker en forskjell mellom Isers og Sarrautes innlemmede lesere. Som jeg skriver i kapittel 1, mener jeg at Iser ikke er tilstrekkelig oppmerksom på leserens flytende, grenseoppløste og grunnleggende ikke-forstående modus. Leseren som Sarraute innlemmer i tekstene sine er derimot sterkt preget av en slik tilstand av forvirring og maktesløshet. *Le Mensonge* er dermed godt egnet for en utforskning og utvidelse av Isers teori med henblikk på leserens ikke-hermenutiske tilgang til teksten.

Nicolette David skriver om refleksivitet og leser i *Love, Hate, and Literature. Kleinian Readings of Dante, Ponge, Rilke, and Sarraute*. Så vidt jeg har kunnet ta rede på, er det ikke gjort noen studier av *Le Mensonge* i lys av psykoanalytisk teori og metode. David anvender imidlertid psykoanalysen og Melanie Kleins teorier i studiet av noen av Sarrautes romaner, nærmere bestemt *Les Fruits d'or* (1963) og *disent les imbéciles* (1976). Hun påpeker at disse teoriene er spesielt egnet for undersøkelse av vold, og belyser dette med leseren i sentrum (David 2003: 171). David mener at Sarraute fratar leseren den tradisjonelle gratifikasjonen hun venter å få, nemlig “[...] a satisfying authorial stance, linear narrative and psychologically-rounded characters who deliver what they promise and which these predatory readers can consume” (David 2003: 180). I stedet vil Sarraute, “[t]hrough her carefully controlled play with language, [...] open[...] up a space in which the subject’s desires, implicated in the violence of writing, are returned to him/her [...]” (David 2003: 202). Dette minner om min flytende lyttemodus, og om det jeg i kapittel 1 kaller utviklingsestetikken. Begge deler er koblet til det fragmenterende og ubehagelige, og også til det tilblivende. Rommet der skrivingens voldelighet “utspiller seg”, er ifølge David også “[...] a space in which an alternative mode of reparation is allowed to form” (David 2003: 202). Dette ligner på sin side virkningen av den forstående tolkningsmodusen og av det man kan kalle den menings- og helhetsdannelse reparasjonsestetikken i psykoanalysen.

I *Nathalie Sarraute. Fiction and Theory* (2000) tydeliggjør Ann Jefferson de særegne trekkene av begjær som David nevner, og også kontakt og identifikasjon i forhold til leseren i Sarrautes tekster (Jefferson 2006: 129-33). Hun peker på at Sarrautes essays henvender seg til leseren, “[m]ore particularly, the [...] actual or potential reader of Sarraute’s own fictional *œuvre* [...]” (Jefferson 2006: 133). I min

studie av *Le Mensonge* vil jeg vise og vektlegge begjærrelasjonen mellom leser og tekst som David og Jefferson påpeker. Jeg kobler denne an til Brooks' studium av *plott* i narrative tekster, hvor begjæret fremstilles med tosidige tendenser. Dette knytter jeg så til Bions insentiv "eschewing memory and desire", der "desire" som nevnt er en tvetydig term.

Også John Phillips fokuserer på leseren og refleksivitet. I *Nathalie Sarraute. Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text* trekker han veksler på Isers ovennevnte begreper (J. Phillips 1994: 251, 261; note). Han skjeler videre til Roland Barthes, og påpeker at "[...]the mirror-text displaces and throws back at both the readerly and writerly self" (J. Phillips 1994: 256).⁶¹ Phillips presiserer, og kobler dessuten an til psykoanalytisk tenkning:

Sarraute's metaphors [...] are 'lisible' in their manipulation of a passively receptive reader, and 'scriptible' in the opportunities they afford this reader to rethink the situations of the text in metaphors of his/her own, and thus to relinquish the role of analyst for that of the day-dreaming analysand, whose dreams, though they are prompted by the text, are nevertheless generated by his/her own unconscious associations (J. Phillips 1994: 256).

Phillips ser i prinsippet ut til gi leseren de to modiene jeg utstyrrer den faktiske leseren med i denne studien, en forstående tolkningsmodus der hun antar analytikerens tradisjonelle rolle, og en flytende lyttemodus der leseren nærmer seg analysandens posisjon som fritt assosierende.

Bodil Børset omtaler også leseren i Sarrautes fiksjon i doktoravhandlingen *Støy og stemmer. Radioteknologi og Stemme i Nathalie Sarrautes Pièces Radiophoniques*. Hun skriver "[...] at leseren i økende grad får sin egen rolle problematisert" i Sarrautes romaner (Børset 2006: 13-4). "Det beskrives blant annet en konflikt mellom en observerende, kategoriserende leser og en mer sansende leser, som ofte er skildret som en lytter" (Børset 2006: 14). De to

⁶¹ Barthes' begrepspar *lesbare* og *skrivbare tekster* betoner at forfatteren både skriver og leser sine egne tekster, som i neste omgang både blir lest og (gjen)skrevet av leseren. "A writerly text tends to focus attention on how it is written, on the mechanics of it, the particular use of language. A writerly text tends to be self-conscious; it calls attention to itself as a work of art. It also makes the reader into a producer" (*Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* 1999: 726, oppslagsord "readerly/writerly"). Nyromanen et eksempel på det Barthes kaller en skrivbar tekst. Han kontrasterer en slik tekst mot den lesbare, der leseren har en mer passiv rolle. Realistiske tekster er et eksempel på dette. Også Isers *impliserte leser* er både aktiv og passiv, "[...] aktiv ved å gjøre teksten meningsfylt, passiv siden premissene eller 'retningen' for den meningssskapende aktiviteten er gitt i teksten [...]" (*Litteraturvitenskapelig Leksikon* 1999: 110, oppslagsord "implisert leser").

leserposisjonene tilsvarer ifølge Børset to former for estetisk erfaring i Sarrautes forståelse: Det er leserne “[...] som forholder seg til seg selv som karakterer og subjekt, og til teksten som et objekt [...]”; og leserne som lar “[...] grensene mellom jeget og de andre oppløses til fordel for en symbiose, [og lar] ordene i teksten flyte[...] i kanalene og [...]rommene mellom det indre og ytre [...]” (Børset 2006: 38). Samtidig viser Sarrautes to leserposisjoner og de to formene for estetisk erfaring de to virkelighetene som personene i *Le Mensonge* blir utsatt for: én synlig og rasjonell virkelighet og en usynlig irrasjonell. Det er disse to virkelighetene som (re)presenteres i samtale og i undersamtale.

Sarrautes to leserposisjoner, to former for estetisk erfaring og to virkeligheter/samtaleformer slik Børset utlegger dem, er sammenfallende med den metoden jeg analyserer og tolker *Le Mensonge* med, de to estetikkformene jeg viser til i psykoanalysen og de to virkelighetene som innsirkles i Bions to forståelser av sannhet: Samtalen (dramadialogen) og den rasjonelle virkeligheten tilsvarer leserens forstående tolkningsmodus, en reparasjonsestetikk og K-sannheten. Undersamtalen og den irrasjonelle virkeligheten tilsvarer leserens flytende lyttemodus, en utviklingsestetikk og O-sannheten.

Børset studerer hørespillversjonen av Sarrautes dramaer. Hun er kritisk til Greimas’ aktantmodell som så mange har anvendt, og gjør det hun kaller en “akustisk” fremfor en “optisk analyse”,⁶² og har fokus på stemmen. En akustisk analyse peker ifølge Børset fremover mot Sarrautes senere prosatekster, som “[...] er fulle av vaklinger og oscillasjoner, polyfoni og stemmestøy, utvidet presens og dramatiske fragmenter” (Børset 2006: 54). Lesningene har fokus på en “[...] bevegelse mot noe annet [...]”, heller enn på intersubjektive språkrelasjoner (Børset 2006: 72). Jeg er enig i Børsets påpekning av at det er mye strukturalistisk tankegang i studiene av Sarrautes dramaer, eksemplifisert ved Ryknens anvendelse av aktanter i logo-dramaet, som også mange andre forskere har bygget på. Jeg vil vise at det er behov for begge de sidene som Børset omtaler.

⁶² Børset påpeker at de som legger en optisk metaforikk til grunn, “[...] leser forfatterskapet bakover mot den moderne romantradisjonen”. De anvender ifølge Børset eksistensialistiske, psykologiske, narratologiske og strukturalistiske begreper og metoder (Børset 2006: 54). Børset viser også til at estetikken basert på optisk metaforikk og estetikken som er akustisk fundert, gjenfinnes i Sarrautes problematisering av leserrollen som henholdsvis observerende og kategoriserende og som sansende og lyttende (Børset 2000: 13-4).

Børset hevder at løgnen i *Le Mensonge* tar hovedrollens funksjon (Børset 2006: 112). Med løgnen i hovedrollen “[...] blir det ikke karakterenes handlinger og plott, men en *språklig hendelse*, og det forløpet av tropistiske reaksjoner som denne hendelsen provoserer, som genererer selve stykkets dramatik” (Børset 2006: 112, min kurs.). Dramaets forløp kan ses som ett bestemt tropismespill med ulike spenningskurver (Børset 2006: 144). Jeg slutter meg til disse bemerkningene, men vil vise at tropismespillet har ulike forgreininger, og at det angår intersubjektive språkrelasjoner, paradoksale språkhendelser og tropen sannhet – løgn sitt virke.

I avhandlingen *Tropism and Vocality: The Role of Orality in the Prose and Theatre of Nathalie Sarraute* tar Carrie C. Landfried utgangspunkt i de skrevne tekstene i Sarrautes dramaer, og sammenstiller dem med enkelte av hennes prosaverker. I kapitlet som spesielt omhandler *Le Mensonge* og *Le Silence* fokuserer hun på Sarrautes alternering mellom prosa og drama, og søker å “[...] elucidate new uses of orality in the expression of tropisms” (Landfried 2007: 127). Landfried skriver at *Le Mensonge* og *Le Silence* har lignende strukturer og inspirasjonskilder: Hvert dramas tittel er nettopp det som er utgangspunkt for den dramatiske handlingen (Landfried 2007: 126). Hun peker dessuten på at mange kritikere viser til romanen *Les Fruits d’or* – som ble publisert rett forut for Sarrautes to første dramaer – som hovedkilden for deres temaer (Landfried 2007: 127).⁶³ I forhold til *Le Mensonge* blir denne sammenheng aktualisert ved at litteraturkritikeren Mettetal i *Les Fruits d’or*, tas i løgn.⁶⁴

Landfried viser til Ryknens aktantskjema, og peker som Rykner og Roberts på Pierre og Simone som hovedpersoner, der han jakter tropismene og hun bærer dem (Landfried 2007: 155). Landfried skriver at “[t]he plays end without a clear resolution of these conflicts; everyone is right back where they started” (Landfried 2007: 126). Denne slutningen er i tråd med Goiteins påpekning av at det “[...] is no

⁶³ Jefferson er en av dem som påpeker denne forbindelsen (Jefferson 2006: 156).

⁶⁴ “Hovedpersonen” i *Les Fruits d’or* er en roman, som bærer samme tittel som den virkelige romanen, “*Les Fruits d’or*”. *Les Fruits d’or* omhandler litteraturkritikken som den fiktive romanen “*Les Fruits d’or*” mottar. Den veksler mellom beundring og nedlatenhet. Landfried skriver at en kvinne husker at Mettetal tidligere har ytret seg kritisk om forfatteren av romanen som diskuteres, mens han nå uttrykker begeistring for denne. Situasjonen tilsvarer Pierres teft for løgn i *Le Mensonge*, og hans manglende evne eller vilje til å holde tilbake sannheten, skriver Landfried. Det er de samme forklaringene på å lyve som blir drøftet i roman og drama: en misforståelse, en spøk og selv-skryt. I begge tilfeller oppfordres det også til at sannhetssøkeren heller enn løgneren, forandrer seg (Landfried 2007: 128).

exchange of ideas [...] [in the play.] [It is] circumscribed and circular in structure. It is not intended to engender any development” (Goitein 1971: 107).

Landfried konkluderer med at Sarraute bare delvis lykkes i å eliminere dramapersonene i *Le Mensonge*, “[...] where the use of first names and the identification of personality traits allow the reader [...] to imagine distinct characters” (Landfried 2007: 165). Etter min mening er personene i *Le Mensonge* på ett plan personrepresentasjoner, og på et annet personifikasjoner av og bilder på språket. Jeg er dermed enig i Landfrieds oppfatning av at personene kan knyttes til spesifikke funksjoner i teksten, som hun for øvrig hevder er et vesentlig skille mellom Sarrautes to første dramaer (Landfried 2007: 160).

I likhet med Børsets, omhandler Joëlle Chambons doktoravhandling *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute: Les Paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation* spesifikt Sarrautes dramaer (hørespillene for Børsets del). Chambon deler *Le Mensonge* inn i fem, tilsvarende de fasene jeg selv finner i dramaet, og kaller dem for “fortellingen av løgner”, “gjenspillingen av løgner”, “fremføringen av løgner”, “avsvergelsen av løgner” og “fordoblingen av løgner” (Chambon 2001: 193).⁶⁵ I likhet med Rykner, Landfried og Roberts viser Chambon til en variant av Greimas’ aktantmodell (Chambon 2001: 196-7). Hun peker på at Pierre blir stående alene igjen uten å vite forskjell på sannhet og løgn, og uten å ha klart å overbevise de andre personene i dramaet (Chambon 2001: 198).

Chambon sammenstiller sannheten slik den blir fremstilt i *Le Mensonge*, med trykk (“pousse”) og tumor (“tumeur”), og løgner med avgrunnen (“gouffre”) (Chambon 2001: 199). Mens både “pousse” og “gouffre” er bilder i dramaet, synes “tumeur” å være Chambons eget bilde. Hun tolker sannheten som aktiv og voksende, og den får folk til å gjøre ting. Løgner er uttrykk for det passive, fascinerende og tiltrekkende som frembringer en svimmelhet. Mot slutten av dramaet blir Simones løgn fordoblet, og den føles som en brodd (“dard”) plantet i Pierres kropp. Løgner tærer på, og er den mistenkte i språket (Chambon 2001: 199-200).⁶⁶ Jeg vil vise at det er vendingene mellom sannhet og løgn, snarere enn

⁶⁵ “Le mensonge raconté”, “le mensonge rejoué”, “le mensonge proféré”, “le mensonge abjuré”, “le mensonge redoublé”.

⁶⁶ Her ser Chambon ut til å spille på tittelen på Sarrautes essaysamling, *Mistankens Tidsalder (L'Ère du Soupçon)*. Bouraoui ser *intonasjonen* som *den mistenkte* i *Le Mensonge*, mens Børset som nevnt mener at *løgner* er *hovedrolleinneholder* i dramaet (Bouraoui 1972: 114; Børset 2006: 112).

bare løggen, som skaper avgrunner og svimmelhet. Jeg mener videre at latterbrodden inngår i dramaets poetikk, og i dets kompositoriske helhetsdannelse. Dette kommer jeg tilbake til i min egen analyse av *Le Mensonge*.

Chambon anser *Le Mensonge* som et formmessig tilbakeskritt i forhold til Sarrautes *Le Silence*. Hun hevder at det er mer didaktisk og tradisjonelt, og viser i den forbindelse til blant annet personnavnene i dramaet (Chambon 2001: 192). Slik jeg ser det, har *Le Mensonge* en sirkulær form uten noen tydelig utvikling, slik Landfried og Goitein påpeker. Jeg anser heller ikke navnene som kjennetegnende for personene i *Le Mensonge*, men som en type klisjéer som ikke sier noe ut over det generelle og anonyme. Ett unntak er navnet *Pierre*, hvis etymologi jeg kommer tilbake til i min studie av *Le Mensonge*. Personene angir som nevnt de mange ulike språklige perspektivene og funksjonene som synliggjøres i *Le Mensonge*. Jefferson skriver da også at Sarraute selv påpeker at “[m]y real characters, my only characters, are words” (Jefferson 2006: 62).⁶⁷

Chambon viser som man kan se, til flere sentrale metaforer i *Le Mensonge*. John Rothenberg har konsentrert seg om nettopp billedspråk, samt kjønns- og sosiale aspekter og dramapersoner i sine analyser av Sarrautes dramaer (Rothenberg 1991; 1995; 1998b; 1999; 2001; 2003). I “Imagery in the theatre of Nathalie Sarraute” undersøker han bevegelsen mellom den sosiale overflaten og det indre, der de tropistiske hendelsene finner sted. Videre ser han på metaforens og similens funksjon i Sarrautes dramatikk (Rothenberg 1998a: 386). Han finner at

[i]n [Sarraute’s] plays imagery has a particularly important rôle to play. It replaces the shifting point of view of the novels as a marker of the ‘tropistic’ register, signalling key moments when the characters are aware of the deep feelings Sarraute calls tropisms (Rothenberg 1998a: 385).

Jeg er enig i at billedspråket er knyttet til tropismenes sentrale dynamikk i *Le Mensonge*. Jeg imøtegår imidlertid delvis Rothenbergs generelle konklusjon: Også skiftende perspektiver, bevegelser og tonefall er vesentlig i *Le Mensonge*, og stiller til skue at personene (re)presenterer det tropistiske registerets undersamtaler.

Så vidt jeg har kunnet ta rede på, finnes det én stor studie av bare *Le Mensonge*, nemlig Steen Jansens formspråkstudie “Analyse de la forme dramatique

⁶⁷ Jefferson siterer her fra Lucette Finas’ intervju “Nathalie Sarraute: ‘Mon théâtre continue mes romans...’” (side 4). Hun henviser også til Minogue, som har tatt for seg denne siden ved Sarrautes arbeider i *Nathalie Sarraute and the War of the Words* (Jefferson 2006: 189, note 4; Minogue 1981).

du *Mensonge de Nathalie Sarraute*". Han knytter deler av Greimas' aktantmodell til en oppdeling av teksten i fjorten sekvenser, som han beskriver i henhold til et strukturalistisk begrepsapparat og grammatiske/stilistiske markører. På basis av en analyse av persongrupper og deres funksjoner og av replikktypene i dramaet, konkluderer Jansen med at det er en korrespondanse mellom to ulike beskrivelser av persongruppene på den ene siden, og rytmen i dramaet og strukturen på tilhørende sekvenser på den andre (Jansen 1976: 86-90).

Jeg vil også kort nevne Valerie Minogues "Voices, virtualities and ventriloquism: Nathalie Sarraute's *Pour un Oui ou Pour un Non*". Minogue påpeker her at dialogen i Sarrautes siste drama ikke først og fremst representerer personene. Den er heller en serie vendinger av personenes innsider ut, der den såkalte "vrenget hanske"-effekten er virksom som bevegelseskraft. Ifølge Minogue destabiliserer utvrenngningene personene i en forflytning bort fra individuelle personer og til interpersonale bevegelser (Minogue 1995: 174, 165). Jeg vil vise at det er en rekke vendinger mellom personene i *Le Mensonge*, og at de (re)presenterer virkningsfulle språkhendelser, heller enn mennesker.

Til slutt nevner jeg F. C. St. Aubyn fordi han skriver om et tredje og Sarraute i "Rilke, Sartre, and Sarraute: The role of the third". Han påpeker at "the unknown Narrator" i Sarrautes roman *Portrait d'un Inconnu* (1948) er et tredje, og kobler ham til en tilstand av tilknytning og løsrivelse: "Precisely because the Narrator is capable of this detachment which is in its way as passionate as his attachment, he is well suited to play the role of 'the third' [...]" (Aubyn 1967: 277). I Aubyns tenkning er altså et tredje forbundet med en like så lidenskapelig tilknytning som atskillelse. Dét kommer jeg tilbake til i forhold til *det dramatisk tredje*, som angår både en flytende sammenglidning og en forstående avgrensning mellom tekst og leser. Her er begjæret, som man kan betrakte som en form for lidenskap, en vesentlig og tvetydig tildragelseskraft.

Analyse og tolkning av *Le Mensonge*

Det har tidligere ikke vært omfattende redegjort for sannhet – løgn som en trope og en skapende kraft i *Le Mensonge*. Selvrefleksivitet og fiksjonens spill med virkeligheten og leseren er heller ikke utførlig belyst. Jeg vil vise at troppen sannhet

– løgn blir satt i virksomhet i dramaet, at *Le Mensonge* er et selvrefleksivt drama, og at ulike “løgnerparadokser” og retoriske grep er sentrale. Videre søker jeg å utlede begrepet *det dramatisk tredje* på grunnlag av analysen og tolkningen av dramaet. I undersøkelsen har jeg fokus på dramaperson og språk.

Jeg gjør oppmerksom på at jeg omtaler meg selv med uttrykkene “faktisk leser”, “jeg”, “meg” og “leser”, som alle tilsvarer Isers faktiske, virkelige leser. Jeg analyserer og tolker en dramaversjon av *Le Mensonge*.⁶⁸

Første fase

Eksposisjon: Språket og sannheten

Le Mensonge åpner med personenes diskusjon av en hendelse i fortiden, der det kommer frem vesentlige trekk ved dramaet:

Entre d'abord Robert. Puis Yvonne, Lucie, Simone, Jacques entrent et s'assoient tout en parlant.

YVONNE : J'aurais voulu rentrer sous terre.

LUCIE : Moi aussi. Je ne savais pas où me mettre.

SIMONE : Oh! On mourait.

JACQUES : Je n'en croyais pas mes oreilles.

Styvers. J'ai cru que je rêvais. Prononcer ce nom. Devant Madeleine.

ROBERT : Devant Madeleine? Il a parlé de Styvers? Ce n'est pas possible... (Sarraute 1993: 125).

YVONNE. I felt like crawling into a hole.

LUCIE. So did I. I didn't know which way to turn.

SIMONE. Oh, it was ghastly.

JACQUES. I couldn't believe my ears. Styvers. I thought I must be dreaming. To mention that name... in front of Madeleine...

ROBERT. In front of Madeleine? He mentioned Styvers? That's not possible... (Sarraute 1969: 37).⁶⁹

Den innledende sideteksten opplyser at fem av de ni dramapersonene går inn på scenen, fire av dem *snakkende*. Mens presensformen av “å gå” viser at personene er i bevegelse fysisk, angir presens partisipp-formen av “å snakke” (“tout en parlant”) at personene er *i bevegelse også språklig sett*. Det antyder at *Le Mensonge* dramatiserer språkbevegelser, der kinetikken får forrang fremfor semantikken.

⁶⁸ Standardverket for Sarrautes samlede tekster er Gallimards Pléiade-utgave fra 1996. Grunnlaget for mye av dramarepsjonen er imidlertid samleutgavene av dramaene, med tittelen *Théâtre* (1978). Jeg har derfor valgt Gallimards *Théâtre*-utgave som tekstgrunnlag for min analyse og tolkning av *Le Mensonge* (den kom i ny utgave i 1993, og det er denne min studie er basert på). I tillegg støtter jeg meg til Maria Jolas' engelske oversettelse av dramaet (*The Lie*), utgitt på Calder and Boyars i 1969. Jeg har ikke undersøkt, og kommer ikke til å vise til hørspill-versjonene og teater-oppsettingene av dramaet i min studie av *Le Mensonge*.

⁶⁹ Sideteksten i den franske versjonen mangler i den engelske oversettelsen. Arnaud Rykner opplyser at sideteksten ble lagt til 1970-utgaven av dramaet (Rykner 1996c: 2006). Min engelske oversettelse er fra 1969, og basert på Gallimards 1967-versjon.

Dialogen mellom personene er fylt av dagligspråkets klisjéer, og betegner slik et hverdagsliv: “jeg skulle ønske jeg kunne krype ned i et hull”; “jeg visste ikke hvor jeg skulle snu meg”; “jeg trodde ikke mine egne ører”; “jeg trodde jeg drømte”. Dette danner en tilforlatelig og egentlig litt kjedelig dialog. Samtidig er frasene metaforer som peker utenfor og bortenfor denne hverdagslige dialogen: “Voulu rentrer sous terre” i Yvones replikk inngår i uttrykket “va vouloir rentrer sous terre”, som betyr ‘ønske å synke i jorden’.⁷⁰ “Terre” har anstrøk av å være en overflate, og bebuder at denne skjuler et underliggende indre. Yvones utsagn blir videreført med Simones “on mourait”. *Mourir* betyr ‘dø, avgå ved døden’. I overført betydning er det ‘å dø ut, svinne hen, tape seg, slukne, visne, gå til grunne’. I likhet med “rentrer sous terre”, kan “on mourait” kobles til det underjordiske og til det tildekkede, og dessuten til undergang. Disse klisjépregede åpningsreplikkene kan assosieres med en grunnleggende, angstskapende og uoverkommelig problematikk i ethvert menneskes liv, nemlig det ukjente og døden. De er bilder på en annen virkelighet enn den sansbare hverdagen som dialogen markerer, og de stivnede uttrykksmåtene understreker vanskene med å forholde seg til en slik virkelighet.

Yvones og Simones utsagn blir fulgt av “jeg trodde jeg drømte” fra Jacques. Drømmen blir vanligvis forbundet med det indres og undergrunnens motsats, luften: Jacques’ billedspråk konnoterer drøm, imaginasjon og liv. I likhet med Yvones og Simones bilder, er drømmen en metafor for en annen virkelighet enn den vanlige sansbare. Også drømmen har noe skjult, uvirkelig og “usant” ved seg. Himmel og drøm-virkeligheten slår tilbake mot den tilforlatelige, hverdagslige overflaten som klisjéenes illusjoner.

Dialogen i innledningen av dramaet er overfladisk, og tilsvarer en synlig virkelighet. Den utgjør det Sarraute kaller *samtalen*. Samtidig antyder billedspråket en skjult virkelighet lik den som kjennetegner *undersamtalen*. Grunnet dens metaforiske og drømmeaktige preg, blir den andre virkeligheten – som både er mer knugende og mer svevende enn den sedvanlige samtalsverden – så vendt tilbake mot overflaten. Dramaets åpningsreplikker kaster meg som leser inn i en vekslende perspektivering. Det gir meg en vag følelse av å kunne miste grepet, og iverksetter dessuten den flytende lyttemodusen min. Virkningen blir imidlertid balansert mot

⁷⁰ Ordnett: <http://www.ordnett.no>: Fransk-Norsk Ordbok, oppslagsord “terre”. Lesedato: 21.12.2009.

at det også finner sted en meningsbyggende fabeldannelse i dialogen, som aktiverer min forstående tolkningsmodus. Fabelen (*mythos*) angår Madeleine, en “off-stage”-person som dramapersonene åpenbart kjenner, samt den foreløpig ubeskrevne Styvers. Både i dramateksten og i leseren blir det opprettet en dobbelthet: I teksten er det en dobbel dialog av undersamtale og samtale, mens det i leseren er en dobbel modus av flytende lytting og forstående tolkning.

De neste replikkene viser at dramapersonene har forskjellige oppfatninger av det som hendte forut for dramaets start:

SIMONE : Mais vous ne pouvez donc pas vous retenir?

LUCIE : Moi je n’osais pas la regarder.

YVONNE : Elle faisait peine à voir. Elle s’est toute recroquevillée... elle est devenue toute grise...

ROBERT : Je crois bien, voyons, elle cache ça comme la pire des hontes.

JACQUES : Moi j’évite, même de loin... Je prends des précautions... Mais vous... mais en quoi êtes-vous fait! Où trouvez-vous le courage? On me tuerait... (Sarraute 1993: 125).

SIMONE. So you’re not able to control yourself?

LUCIE. I didn’t dare look at her.

YVONNE. She was painful to see. She literally shrivelled up... became absolutely grey...

ROBERT. I should say, after all, she hides that as though it were something to be ashamed of.

JACQUES. Personally, I avoid the subject, even from afar... I take my precautions... But you... what are you made of, anyway? How do you have the nerve? I’d rather die... (Sarraute 1969: 37).

Lucie og Yvonne føler med, og forsvarer Madeleine. Robert fokuserer på hennes tendens til å gjemme og å skamme seg, og viser antipati heller enn sympati. Han inntar en posisjon som står i motsetning til Lucies og Yvannes, og til sin tidligere holdning av vantro i forhold til det Madeleine “er blitt utsatt for”. Lucie, Yvonne og Robert antyder et *for* og et *imot* henne. Det foregår en perspektivering og fabeldannelse på kryss og tvers på dialognivå.

Simone og Jacques henvender seg på sin side til et “vous”, et “du” eller et “dere”. “Vous” ser ut til å være Pierre, som nå blir introdusert ved sin første replikk:

PIERRE : Je n’ai pas pu y tenir... que voulez-vous, elle exagère. Il y a des limites à la fin... Pour qui elle nous prends? Pour des crétins? Il fallait l’entendre. (*Il singe une voix femme.*) ‘Vous avez vu ces nouveaux tarifs? Mais il va falloir aller à pied. On ne va plus pouvoir prendre le métro... Les pauvres bougres comme nous, c’est toujours sur eux que ça retombe...’ Et ils étaient là à écouter... Vous auriez dû les voir... Ils opinèrent... On les entendait soupiner... (Sarraute 1993: 125-6).

PIERRE. I couldn’t stand it any longer... really, she goes too far. There’s a limit, after all... What does she take us for? Morons? You should have heard her. (He imitates a woman’s voice) ‘Did you see that they’ve raised the fares? We’ll all have to walk. Nobody will be able to afford the tube... It’s poor devils like us who always bear the brunt...’ And there they were listening... You should have seen them... Nodding approval... You could hear them sighing... (Sarraute 1969: 37-8).

Pierre blir presentert direkte gjennom ordene han sier i dialogen. Det viser at han har vært til stede i dramarommet fra dramaets start. Han har altså vært synlig for

dramapersonene hele tiden, men frem til nå skjult for den faktiske leseren. Pierres tilstedeværelse er ikke anført i en sidetekst, og slik blitt tydeliggjort. Det er forskjell mellom dramaintern og dramaekstern informasjonstilgang; det er en *omvendt dramatisk ironi*, der personene har større oversikt enn leseren.

Jeg får nå et annet blikk på situasjonen: Det er ikke bare Madeleine, men også Pierre de andre snakker om når de ankommer dramarommet. "Il" i Roberts "[i] a parlé de Styvers?" viser til Pierre. Det er uvanlig at personene i et rom snakker nedsettende om én enkelt av dem. Oftest velger man å baksnakke når vedkommende ikke selv er til stede. Det er både fordi det sårer og gjør personen usikker, og fordi det er ubehagelig for en selv å si den type "sannhetens ord" til andre. Nettopp en slik uvanlig dialog kjennetegner imidlertid Sarrautes dramaer. I "The inside of the glove" påpeker hun selv at "[t]he characters now began to say what ordinarily is not said at all. The dialogue left the surface, went down, and pursued its course at the level of the inner movements [...]" (Sarraute 1984: 2; 1996: 1708). Både personenes utsagn og Sarrautes kommentar betoner at undersamtalens dynamikk utspiller seg i dialogens samtale.

Videre hermer Pierre etter en kvinnestemme i deler av replikken over. I tråd med Isers påpekninger i *The Act of Reading* (1976), er jeg som leser "[...] forced to try to find connections between the hitherto familiar story and the new, unforeseeable situations" (Iser 1980: 192). Søkenen i og sammenledningen av de ulike perspektivene som dramadialogen har forelagt meg, gir meg antagelser om at Pierre hermer etter Madeleine. Han henvender seg så til et "vous": "Vous auriez dû les voir..." // "You should have seen them...". Som i tilfellene med Simone og Jacques, er det uklart hvem denne henvendelsen er til. Den kan være til Robert, som dialogen viser at ikke var til stede under den fortidige hendelsen. Men det kan også hende at det finnes enda flere, for leseren ukjente personer i dramarommet, som heller ikke overvar den omdiskuterte begivenheten. Dramarommet og perspektivene får nok en gang en uklarhet ved seg. Simones og Jacques' henvendelse til et "vous" blir relativt raskt fulgt av at Pierre introduseres for leseren. Det skrives imidlertid ikke inn noen nye, men likevel tilstedeværende personer i dramaet umiddelbart etter Pierres "vous".

Forvirringen som er fremkalt i begynnelsen av dramaet, tiltar med den siste replikken, og påskynder min flytende lyttemodus. Heller enn å tilby meg

forklaringer, fremviser teksten en rekke tomrom. I *How to Do Theory* (2006) påpeker Iser at “[t]he gaps [...] function as a kind of pivot on which the whole text-reader relationship revolves, because they stimulate the process of ideation to be performed by the reader on terms set by the text” (Iser 2007: 64). Tomrommene eller ubestemthetene fører til at tekst og leser blir ført sammen i en ekstern “dialog”, der de to partene kommuniserer med hverandre: “Whenever the reader bridges the gaps, communication begins” (Iser 2007: 64; 1980: 169). Tekstens doble dialog av samtale og undersamtale, og leserens modi av forstående tolkning og flytende lytting føres altså sammen i en forhandling. I *Die Appellstruktur der Texte* (1970) vektlegger Iser fortolkningsrommet som da dannes, og leserens dertil hørende aktivitet: “Solche Leerstellen eröffnen dann einen Auslegungsspielraum für die Art, in der man die in den Ansichten vorgestellten Aspekte aufeinander beziehen kann” (Iser 1974: 15).

Jeg kaller som nevnt rommet mellom tekst og leser for “det tredje dramarommet”, som kjennetegnes både ved tekstens dialog og undersamtale, og ved leserens fortolkning og flytende lytting. Tilsvarende gjelder tekst-tomrommenes beskaffenhet: også de består av både form og flyt. Det er for øvrig nettopp i forhold til tomrommene Pfister ser forbindelsen mellom Isers teori om leseprosessen og dramaet, som jeg viste til i kapittel 1. Og Pfister betoner nettopp det ved lesesituasjonen som svarer til tomrommenes flyt og til leserens flytende lytting:

Faced with a complex and contradictory pattern of figure-perspectives and a number of inadequate or ambiguously coded control signals, the [reader] does not feel in a position to integrate the individual figure perspectives into a unified reception-perspective (Pfister 1993: 68).

Rommet som dannes mellom meg og *Le Mensonge* er for øyeblikket ikke kjennetegnet ved tolkning og forståelse, men ved usikkerhet og en viss forvirring. Tomrommene i teksten iverksetter ikke bare en sammenledning mellom tekst og leser, et tolkningsrom mellom dem samt leserens tolkningsaktivitet. De oppretter også et lytterom mellom tekst og leser, preget av åpnende bruddannelse og av leserens famlende rådløshet.

Sarrautes dramapoetologi “le gant retourné”. Drifter og tropismer

På oppklarende vis får leseren så bekreftet at den personen Pierre hermet etter var Madeleine:

PIERRE : [...] Vous étiez sur le point de la plaindre. Tout le monde se laisse faire, personne n’ose broncher... Alors ç’a été plus fort que moi, j’ai explosé...

LUCIE : C’est vrai. C’est sorti comme un boulet de canon : Styvers! Vous l’avez crié...

PIERRE : Non, je n’ai pas crié, il me semble que j’ai sifflé plutôt. Ça bouillonnait depuis un moment... [...] (*Il s’imite*) ‘Mais je croyais que vous étiez la petite-fille de Styvers... l’unique héritière... [...] C’est bien lui, n’est-ce pas, le fameux roi de l’acier?’ [...] (Sarraute 1993: 126).

PIERRE. [...] You were at the point of pitying her. Everybody lets her get away with it, no one dares to make a move... Finally it got the better of me, I exploded...

LUCIE. That’s true. It came out like a canon ball. Styvers! You shouted it...

PIERRE. No, I didn’t shout, it seems to me that it was more like a whistle. It had been boiling up for some time. (He imitates himself) ‘Why, I thought you were Styver’s [sic] granddaughter... his only heir... [...] It is he, isn’t it, who is the famous steel-baron?’ [...] (Sarraute 1969: 38).

Pierres “j’ai explosé” angir at noe i ham sprengte seg vei innenfra og ut. Det er tydelig at uttrykket er knyttet til Lucies “boulet de canon”. En kanonkule er generelt assosiert med krig, som i det alt overveiende er en destruktiv, barbarisk og ond aktivitet. Den betoner at Pierres gjennombrytning av den konvensjonelle overflaten er ødeleggende og voldelig.⁷¹ Bildene markerer at det eksploderte en kanonkule ut av Pierre, som imploderte inn i Madeleine og også i de andre tilstedeværende. I en overskridende bevegelse først fra det indre til det ytre, og så fra det ytre til det indre, brøt kanonkulen klisjé-overflatene. “Un boulet de canon” er et bilde på en ut- og innvengende, hardtslående dynamikk.

Dét leder oppmerksomheten mot Sarrautes særlige drama-grep “le gant retourné”. I nevnte “The inside of the glove” beskriver hun det på følgende måte:

What would, in my novels, have constituted the dramatic action of the sub-conversation and the pre-dialogue, in which sensations, impressions and feelings are conveyed to the reader through images and rhythms, was [...] displayed within the dialogue itself [in the dramas]. The sub-conversation became conversation. Thus the inside became the outside, [...] as a sort of ‘glove turned inside out’ (Sarraute 1984: 2; 1996: 1708).

Med utgangspunkt i *Le Mensonge*, ser Sarrautes særlige dramapoetikk ut til å være karakterisert ved at en indre *sannhet* krenges ut i overflaten: Madeleine er barnebarn av og enearving etter Styvers, en berømt og mye omsnakket stålmagnat.

⁷¹ Jeg minner om at flere forskere har pekt på voldsaspektet i Sarrautes tekster, og om at regissøren Claude Régy omtaler Sarrautes drama som et “théâtre de la violence” (Régy 1975: 80; Jefferson 1992: 38; J. Phillips 1987: 45; Miller 1991: 119, 123, 126; David 2003; Landfried 2007: 146).

“Un boulet de canon” er et bilde på en *utvrensende dynamikk som tilkjenne gir sannheten*. Samtidig synliggjør denne sannheten *løgn* og forstillelse: Madeleine er eller kommer til å bli søkkrik, noe som er stikk i strid med hva hennes reaksjon på økningen av metrotakstene tilsier. Mens kanonkulen er et bilde på en aggressiv *bevegelse* som vrerger ut og *avdekker* sannheten, er Madeleines fremstilling av seg selv en *språklig formet tildekking* av sannheten.

“Sifflement” og “bouillonnement” er på sin side bilder på sannhetens damptrykk inne i Pierre forut for eksplosjonen. De bebuder at sannheten er knyttet til et kraftfullt og følelsesladd indre. Damptrykket minner ikke bare om Chambons forståelse av sannheten i *Le Mensonge* som “pousse” (Chambon 2001: 199), men også om Freuds driftsbegrep. I “Instincts and their vicissitudes” (1915) betoner han at “[t]he characteristic of exercising *pressure* is common to all instincts; it is in fact *their very essence*” (*S.E. XIV*: 122, mine kurs.). Freud anvender det tyske ordet *Trieb* om drift, som Jean Laplanche og Jean-Bertrand Pontalis påpeker at nettopp har

[...] overtones suggestive of pressure (*Treiben* = to push); the use of ‘*Trieb*’ accentuates not so much a precise goal as general orientation, and draws attention to the irresistible nature of the pressure rather than to the stability of its aim and object.⁷²

Det er altså noe heftig og sprikende ved driftene, og de forårsaker et slags uimotståelig trykk. I *Underteksten* definerer Siri Erika Gullestad og Bjørn Killingmo driften som kjennetegnet ved blant annet “[...] 1) et opplevd trykk, noe påtrengende, 2) lettelse ved utløsning, [og] 3) ubehag når utløsning eller avreagering er blokkert [...]” (Gullestad & Killingmo 2009: 30). Det er akkurat slike anliggender Pierre formidler med det trykkende presset inne i seg, som har fått et for ham avreagerende utløp i kanonkule-eksplosjonen.

Litt senere i *Le Mensonge* refererer faktisk Robert til nettopp drifter: “[...] C’est une question d’instinct... On agit d’une certaine façon, sans même réfléchir...” // “[...] It’s a matter of instinct... We act in a certain way, without even thinking...” (Sarraute 1993: 131; 1969: 43). Ordet *instinct* (eller *drive*) er den (noe uheldige) engelske oversettelsen av *Trieb*. Ifølge Laplanche og Pontalis er det også den

⁷² *The Language of Psychoanalysis* 1988: 214, oppslagsord “Instinct (or Drive)”.

franske oversettelsen, sammen med det langt vanligere *pulsion*.⁷³ "Instinct" kommer fra latin *instinctus* som betyr 'oppfordring, tilskyndelse, anstiftelse; impuls, innskytelse'. Det kommer av *instinguere*, 'å egge, provosere; tilskynde, drive til'.⁷⁴ Pierres "bouillonnement" antyder en indre trykk-kokende og utoverrettet driftsprosess, et "sifflement" som provoserer og anstifter. Roberts replikk bebuder at driften også er unndratt tankevirksomhet. Bildene viser presset inne i Pierre som et kompromissløst sannhetstrykk bortenfor refleksjonen, detonert ved eksplosjonen forut for dramaets start. Personen Pierre kjennetegnes ved en slags dynamisk *sannhetsdrift*.⁷⁵ Den bryter forstyrrende inn i tings sedvanlige orden, slik noen av personenes reaksjoner på Pierres avreagering viser. Betydningene av det tyske ordet for drift betoner imidlertid også en annen tendens: Substantivene *Trieb* og *Treiben* betyr henholdsvis 'drift, lyst; (åre)skudd, spire' og 'liv og røre, bevegelse', og verbet *treiben* betyr 'presse, skynde på'.⁷⁶ Betydningene underbygger driften som fremadrettet og livgivende. Dette antyder at det voldelig pregede presset i Pierre også innehar en helhets- og meningsdannende disposisjon.

Sannheten som eksploderer ut av Pierre minner om Goiteins observasjon av Sarrautes dramaer generelt igangsettes et regelbrytende utsagn, av en tropisme (Goitein 1971: 102, 103). Pierres karaktertrekk er også gjenkjennelige fra Sarrautes egen omtale av nettopp begrepet *tropismer*. I "Forfatterens forord" til essaysamlingen *Mistankens Tidsalder* skriver Sarraute at tropismer er

⁷³ Jeg gjør oppmerksom på at de to tyske ordene *Instinkt* og *Trieb* er forskjellige, og at Freud tar høyde for dette skillet. Han anvender "Instinkt" i klassisk forstand, for eksempel om reaksjoner hos dyr utsatt for fare (*The Language of Psychoanalysis* 1988: 214, oppslagsord "Instinct (or Drive)").

⁷⁴ *Online Etymology Dictionary*, oppslagsord "instinct":

<http://www.etymonline.com/index.php?term=instinct>. Lesedato: 04.11.2010.

⁷⁵ James S. Grotstein skriver om *sannhetsdrift* i "The seventh servant: The implications of a truth drive in Bion's theory of 'O'" og i *A Beam of Intense Darkness*. Han relaterer denne til Bions "truth principle" og til hans "seventh servant" (Grotstein 2004: 1082). Han kobler den videre til Freuds libidinale drift og til Kleins dødsdrift, som han mener de misoppfatter på bekostning av sannhetsdriften (Grotstein 2007: 135). Grotstein definerer "the truth drive" som "[...] a drive in which one seeks 'emotional truth' that accompanies, and is distinct from, the epistemophilic component drive, which seeks knowledge about reality" (Grotstein 2004: 1082). Det synes altså å dreie seg om en indre og en ytre sannhet, og ser slik ut til å angå Bions to sannhetsforståelser, O-sannhet og K-sannhet. I *Le Mensonge* synes sannhetstrykket/-driften å være et indre anliggende som ligner O-sannheten. Men det er også en ytre mer og mindre kjent og reell, men samtidig løgnaktig tildekket sannhet i dramaet. Det er altså mange likheter med Grotsteins definisjon av *truth drive* og det jeg omtaler i min analyse av Sarrautes drama. Jeg kobler imidlertid sannhetstrykket til Freuds generelle driftsbegrep (heller enn direkte til følelser). I *Le Mensonge* aktualiseres dessuten *språket* i forbindelse med den løgnaktig tildekkede sannheten. Jeg anvender benevnelsene sannhetstrykk, sannhetspress og sannhetsdrift om dynamikken knyttet til Pierre, men gjør oppmerksom på at jeg anvender sistnevnte term på min egen måte, som ikke fullt ut tilsvare Grotsteins begrep *truth drive*.

⁷⁶ *Tysk Blå Ordbok* 2005: 560-1, oppslagsord "treiben", "Treiben" og "Trieb".

[...] udefinerbare bevegelser, som glir lynraskt ved grensene til vår bevissthet; de er opphavet til våre ytre bevegelser, ord, følelser vi viser [...]. Mens disse bevegelsene skjer, er det ingen ord [...] som kan uttrykke dem, for de utvikler seg i oss og forsvinner med ekstrem hastighet uten at vi klart oppfatter hva de er, de danner følelser i oss som ofte er svært intense, men korte [...] (Sarraute 1995: 16-7; 1996: 1553-4).

Sarrautes egne betraktninger om tropismene minner om beskrivelsene Pierre gir av trykket “[...] comme une poussée [...]” // “[...] like a sort of pressure [...]” på innsiden, som “[...] quelque chose qui est là, en nous [...]” // “[...] something that’s there, in us [...]” (Sarraute 1993: 127, 128; 1969: 39, 40). I essayet “Samtalen under samtalen” (1956) skriver dessuten Sarraute at “[...] når [tropismene] er lagret i [oss] svulmer de opp, eksploderer, fremkaller bølger og strømninger som i sin tur stiger opp, når overflaten og utfolder seg utad i form av nye ord” (Sarraute 1995: 87; 1996: 1597-8). Dette er nærmest sammenfallende med sannheten som avreagerende har sprengt seg ut av Pierre som en kanonkule. *Det Sarraute skriver om tropismer minner altså i mange henseender om psykoanalysens begrep drifter.* Sannhetstrykket i Pierre er både noe driftsaktig som angår den menneskeaktige *personen* og dennes kjennetegn, og noe tropisme-lignende som er av betydning for *språket* og dets bevegelser og karakteristika. *Le Mensonge* minner i det hele tatt om en hastighetsreduert oppforstørring av vendende drifts- og tropismebevegelser, som til vanlig er små, hurtige og fluktuerende vibrasjoner. Gross bemerker noe tilsvarende i forhold til Sarrautes dramaer generelt, der tropismene ifølge henne er “[...] laboratory slides[...] under the textual microscope [that] make[s] visible what is rarely observed with the naked eye” (Gross 1989: 41).

Dialogen i *Le Mensonge* angir for øvrig flere typiske trekk ved personen Pierre. Her kobles han til litteratur, altså til et slags språkets tilvirkningssted. Det styrker fornemmelsen min av at Pierre både kan representere *personens* drifter og *språkets* tropismer:

YVONNE : [...] Vous savez, mon petit Pierre, à qui vous me faites penser? À ce personnage, je ne sais plus dans quel roman, dont quelqu’un disait : il ne laisse jamais personne mentir un peu... (Sarraute 1993: 126).	YVONNE. [...] Do you know, Pierre dear, who you remind me of? That character in I forget which novel, about whom someone said: he never lets anyone tell a fib... (Sarraute 1969: 39).
---	--

Arnaud Rykner observerer at Yvonne muligens alluderer til den unge og til dels dumdristige Arkadij i Fjodor Dostojevskijs roman *En Ung Manns Historie* (1874-5)

(Rykner 1996c: 2006).⁷⁷ Arkadij er karakterisert ved at han ikke kan la noen lyve. Yvonne fremstiller dermed Pierre som en som ikke lar noen komme med løgner. Det stemmer godt overens med bildet som er tegnet av ham så langt i dramaet. Men når han samtidig sammenlignes med en *fiktiv romanfigur*, kompliseres også det hele: Antyder det at litteraturen og dermed Pierre, tilkjennegir en særlig drifts- og tropismelignende sannhetsdynamikk slik dramaet så langt tyder på, eller betoner det snarere at Pierre er fiksjon, altså uvirkelig og usant språk?

En lignende flersidighet gjelder tydeligvis for sannheten som sådan, som med kanonkulen ble billedlig fremstilt som ødeleggende. Når *sannhet* kommer frem i dialogen for første gang som *ord*, synes den heller sammenbøtende:

JULIETTE, <i>avec une gravité naïve</i> : C'est la vérité qui pousse comme ça. Il faut le dire à la décharge de Pierre : quand elle se met à pousser, la vérité...	JULIETTE. (With naive seriousness) It's truth that presses like that. In Pierre's defence it must be said that when truth starts pressing, it...
JEANNE Oui, hein, c'est dur à contenir... Ça demande un <i>espace vital</i> , on n'a pas idée... Ça a une force d'expansion... (Sarraute 1993: 127, min kurs.).	JEANNE. Yes, indeed! it's hard to hold back... You're right. It requires such <u>lebensraum</u> , you have no idea... It has a force of expansion... (Sarraute 1969: 39).

På tilsvarende måte som Pierre, kommer Juliette og Jeanne til syne for leseren med sine første replikker. Juliette kobler ordet *sannhet* til "pousser", altså til presset som skyver frem sannheten (i Pierre). Med uttrykket "espace vital" påpeker Jeanne at sannhetsdriften trenger eller krever et livgivende og omsluttende rom. Der foregår det en *expansion*, en 'utvidelse; utvikling, utfoldelse, utbredning'.⁷⁸ Det borger for at sannhetsdriften/sannheten ikke bare er koblet til utsprengning og destruksjon, men også helhets- og meningsbyggende, kreativ romdannelse. Det antyder en omdannende overgang fra sannhet som destruktivt-bevegelig og driftspreget termodynamikk, til sannhet som konstruktiv og relasjonell ro og helhet. Termodynamikken og romdannelsen kan også ses som representative for henholdsvis den oppløsende, flytende lyttemodusen og den sammenleddende, forstående tolkningsmodus til leseren, og for utviklings- og reparasjonsetetikken i psykoanalysen.

⁷⁷ Rykner peker på at Yvonne også kan vise til Dostojevskijs *Bobok* (1873) (oversatt til svensk under tittelen *Stavrogins Brott*). Dostojevskij var for øvrig én av de forfatterne Sarraute selv satte høyest (Rykner 1996c: 2006).

⁷⁸ *Fransk Blå Ordbok* 2005: 260, oppslagsord "expansion".

Språkets forhold til sannhet og løgn: “Løgnerparadokset”

Kort tid etterpå kommer så det første løgnaktige utsagnet i dramadialogen:

JEANNE : [...] j'ai horreur de mentir. Même dans les petit choses, je ne pourrais jamais... (Sarraute 1993: 127). JEANNE. [...] I have a horror of lying. Even about little things, I never could do it... (Sarraute 1969: 40).

Jeanes utsagn om at hun aldri lyver, selv ikke om de minste ting, er tilforlatelig nok. Men fordi alle mennesker hele tiden bløffer i større eller mindre grad, lyver faktisk Jeanne idét hun påstår at hun aldri gjør det. Etter akkurat å ha omtalt sannheten som “*espace vital*” benekter Jeanne på paradoksal vis å lyve med ordene sine, samtidig som hun utøver en slags løgn. Det problematiserer sannheten som sådan, samt dens forhold til løgn og dessuten til *språket*.

Replikken leder oppmerksomheten mot “løgnerparadokset”, et filosofisk problem som angår nettopp sannhet, løgn og språk. Det har blitt diskutert fra det fjerde århundret før Kristus, da Eubulides fra Milet spurte: “Does a man who says that he is now lying, speak truly?”⁷⁹ Aristoteles, den vestlige dramapoetikken opphavsmann og av Eubulides ansett som motstander, “[...] offered what many philosophers consider to be a partially correct answer to our question about truth. [...] ‘A sentence is true if and only if what it says is so’.”⁸⁰ Samtidig med at “løgnerparadokset” angår løgner, er det altså relatert til et av filosofiens store spørsmål, nemlig hva sannhet er. Det viser, i motsetning til den gjengse oppfatningen, at det er en nær forbindelse mellom de to termene. Aristoteles’ forsøk på svar er for øvrig det som i dag er vitenskapsteoriens korrespondanse-kriterium for sannhet. Som jeg viste i kapittel 1, er dét også koblet til Bions tidlige sannhetsforståelse, K-sannheten. Svaret er imidlertid ikke tilstrekkelig. Hverken “løgnerparadokset” eller spørsmålet om sannhet er løst med Aristoteles’ definisjon.

“Løgnerparadokset” er først og fremst et språkfilosofisk problem. Det er uttrykk for en uoverensstemmelse i språket, og for at sannheten kan forstås på andre måter enn det korrespondanseteorien forutsetter. Paradokset kaster lys over det selvmotsigende i språket vårt, som kan anvendes til å *utsi både sannhet og løgn*.

⁷⁹ *Encyclopædia Britannica Online*, oppslagsterm “Eubulides of Miletus (Greek philosopher)”: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/194764/Eubulides-of-Miletus>. Lesedato: 07.10.2010.

⁸⁰ *Internet Encyclopedia of Philosophy*, oppslagsord “Liar Paradox”: <http://www.iep.utm.edu/liar/>. Lesedato: 27.09.2010. Også andre opplysninger i avsnittet er hentet fra denne nettsiden.

Det synes som det er dette Rykner viser til når han påpeker at *Le Mensonge* dramatiserer en brist i språket selv (Rykner 1988: 62). "The Liar Paradox is an argument that arrives at a contradiction by reasoning about a Liar Sentence. The classical Liar Sentence is the self-referential sentence "This sentence is false"⁸¹. Ved å referere til seg selv, viser "løgnerparadokset" sin egen inkonsistens og språkets selvmotsigelser. Det er et semantisk paradoks som tilkjenngir "hull" i språket. Det er altså ikke bare tomrom i form av motsetningsfylte perspektiver og manglende sidetekster i *Le Mensonge*, men også innad i språket som dramaet er laget av. Dette minner på sin side om den andre, sene sannhetsforståelsen til Bion, og om Elizabeth Tabak de Bianchedi *et al.* sin påpekning av at den ultimative 0-sannheten ikke kan formes i språket annet enn som falskneri (de Bianchedi *et al.* 2000: 221).

Jeannes replikk er en diffus innledning til en språkrefleksivitet som angår et uløselig problem koblet til både sannhet og dermed til løgn, og til språk. Umiddelbart etter utsagnet kommer et replikkparti der Jacques formidler at han har fanget opp den samme sannhetsmessige og språklige uoverensstemmelsen i Jeannes replikk som jeg har. Den virker altså inn på både den dramaeksterne "dialogen" mellom dramateksten og leseren, og på den dramainterne dialogen mellom personene:

JACQUES : Pourquoi souriez-vous, Pierre?

PIERRE : J'ai souri?

JACQUES : Oui, d'un air... On se demande toujours avec vous... Vous me faites tellement l'effet d'être une machine à détecter le mensonge...

PIERRE : Pourquoi? Qui a menti?

JACQUES : Personne. Mais comme Jeanne a dit qu'elle ne mentait *jamais*... C'est ce mot *jamais*...

Alors j'ai cru... comme c'est si rare... Il m'a semblé qu'en vous aussi-tôt... enfin... j'ai eu l'impression que ça recommençait... Vous avez souri... (Sarraute 1993: 127).

JACQUES. Why did you smile, Pierre?

PIERRE. Did I smile?

JACQUES. Yes, with a look of... One always wonders with you... You give me such an impression of being a lie-detector...

PIERRE. Why? Who lied?

JACQUES. Nobody. But since Jeanne said she never lied... It was the word never... So I thought.. [sic] since that's so unusual... It seemed to me that you immediately... that is... I had the impression it was beginning again... You smiled... (Sarraute 1969: 40).

Til tross for at Jacques både drar kjensel på at det er noe som ikke stemmer i Jeannes utsagn *og* assosierer det til en løgndeteksjonstendens i Pierre, svarer han "ingen" når Pierre spør ham hvem som løy. Det kan være et signal om ubestemmeligheten knyttet til et slags "løgnerparadoks" i Jeannes utsagn. Samtidig

⁸¹ *Internet Encyclopedia of Philosophy*, oppslagsord "Liar Paradox": <http://www.iep.utm.edu/liar/>. Lesedato: 27.09.2010.

performerer faktisk Jacques selv en løgn, for han har fornemmet at noe er galt – og skylder det i tillegg på Pierre.

Jeg begynner på min side å undre meg over om Pierre virkelig smiler, slik Jacques sier. I motsetning til dramapersonene har ikke leseren mulighet for å observere dette. Heller ikke på dette stedet i dramaet er det en tydeliggjørende sidetekst. Det samme var altså tilfellet da jeg savnet opplysninger om at Pierre og også Juliette og Jeanne, var til stede i dramarommet allerede da dramaet begynte. De manglende sidetekstene er tomrom som påskynder relasjonsdannelsen mellom meg og teksten, slik Iser påpeker. Teksten er her preget av at det nok en gang oppstår en omvendt dramatisk ironi, der dramapersonene er bedre informert enn meg. Jeg er ute av stand til å avgjøre om det som utspiller seg i dramaet finner sted eller ikke. Teksten performerer “løgnerparadokser”, og trekker meg inn i noe som ligner en indre malstrøm i dramaet. Tomrommene fremmer med andre ord også den faktiske leserens forvirring og videre mine forestillinger om hva det er som skjer i dramaet.

Jacques’ nye merkelapp på Pierre, “une machine à détecter le mensonge”, medfører at tittelen på dramaet kommer frem i dialogen for første gang. Det markerer at uttrykket er viktig. Bindingene mellom dramatittelen og Pierre forsterker min antagelse av at han er hovedpersonen i dramaet, og befester også hans posisjon som en maskinaktig, driftspreget sannhetssøker. Mens substantivet *mensonge* nå forefinnes i dramaet for første gang, fremkom verbformen *mentir* med Yvones replikk om Pierre som romanfigur tidligere i dramaet. Hun fremhevet riktignok det å *ikke* lyve, som dog svarer til sammenligningen av Pierre med en løgndetektor. Etymologien viser noe overraskende at “[d]et er [...] sannsynlig at [mentirs] første betydning var ‘å tenke seg i fantasien’, og at det fikk betydningen ‘å ikke si sannheten’ ved litote [underdrivelse]. Grekerne har aldri gjort noe klart skille mellom ‘å tenke seg i fantasien, å late som’ og ‘å lyve’”.⁸² Dette synes å stå i motsetning til (grekerne) Ebulides’ og Aristoteles’ kloke og nyanserte tenkning knyttet til “løgnerparadokset”. Det viktige for mitt formål er imidlertid at sitatet markerer en opprinnelig sammenblanding av betydningene av “mentir”.

Ordet *mentir/mensonge* har for øvrig også direkte tilknytning til bevisstheten og til mentalapparatet: Det kommer av latin *mentio*, av *mens/mentis*

⁸² *Dictionnaire Historique de la Langue Française* 1995: 1224, oppslagsord “mentir”.

som betyr 'ånd, sjel, sinn' og mentale funksjoner som 'tanke(virksomhet), bevissthet, forstand, dømmeevne'. Denne siste etymologiske betydningen av ordet innreflekterer ikke bare de negative virkningene man vanligvis forbinder med løgn, og som forvirrer sinnet og medfører at man føler seg lur, slik jeg nå erfarer i lesningen av Sarrautes drama. Det å lyve og ulike løgner er – i motsetning til hva som er tilfelle for sannhetsdriften – også forbundet med tenkning og med dømmekraft. Det betoner en i og for seg kreativ virksomhet: "Mentir/mensonge" sine tre sammenblandede betydningsområder imaginasjonskraft, forstillelse/hykleri og løgn viser at ordene vedrører både løgn og sannhet, og både fiksjon og virkelighet.

Dette understrekes av at "mentir" også er direkte knyttet til litteraturen: "I poesien og i Keiserdømmets prosa ble [mentir] likeledes brukt i betydningen 'å tenke seg i fantasien, å oppfinne (fiksjoner)', og følgelig 'å late som' og 'å imitere, å kopiere, å forfalske'".⁸³ Ordene bærer altså i seg selvrefleksive elementer knyttet til fiksjonen og til fremstillingen av denne. Samtidig ser man at de betoner både Madeleines virksomhet når hun later som hun er fattig, og Pierres når han hermer etter Madeleine og deretter seg selv i dramaets begynnelse. To termer og to personer med i utgangspunktet motsatte betydninger og handlinger utgjør sammen et uoversiktlig, sammenvevd og destruktivt-kreativt sannhet/løgn-kompleks.

Språkets forhold til sannhet og løgn: Retorikk

Situasjonen mellom Jeanne og Jacques er nettopp en repetisjon av dét anliggendet som dannet opptakten til Pierres eksplosjon overfor Madeleine før dramaet tok til: Én person kommer med noe som ligner en i og for seg ubetydelig løgn, mens en annen person fanger opp den lille løgneren. Hendelsen som startet konflikten mellom Pierre og Madeleine kommer inn i dramaet på en ny og direkte måte. Og nå kommer det flere småløgner. Ved et par anledninger slår for eksempel Robert fast at han har full kontroll på sannheten. Første gangen reagerer Simone med å si at det er et tegn på god mental helse:

⁸³ *Loc. cit.*

ROBERT : Pour ça je dois dire qui moi, ce n'est pas pour me vanter, mais moi la vérité, hein, elle peut toujours appuyer... Chez moi, elle est maintenue, je vous assure... matée... Il faut bien, comment vivrait-on?

SIMONE : [...] Vous savez que c'est un signe de grande santé. J'ai lu dans un livre de psychiatrie que celui qui ne sait pas garder un secret... (Sarraute 1993: 128).

ROBERT. As for that, I must say that, personally, and I don't mean to boast, but, personally, truth, well, it can keep on pressing... with me, I control it, I assure you... it's tamed... You have to, otherwise, how could you live?

SIMONE. [...] You know that's a sign of splendid health. I read in a book on psychiatry that a person who can't keep a secret... (Sarraute 1969: 41).

Det er enkelt å fastslå at Simones reaksjon anerkjenner det Robert sier. Det er imidlertid verdt å studere det hun sier mer inngående. Simone foretar seg nemlig flere retoriske manøvre med denne replikken. For det første bytter hun ut ordet *sannhet*, som Robert snakker om, med *hemmelighet*. Hun gjør noe som tilhører én av retorikkens fire endringskategorier, *immutatio*,⁸⁴ og skifter ut et ord med et annet. Simone viser derved den tekniske utførelsen hvorved man skaper en retorisk *trope*, et omskrivende uttrykk som “[...] enten innebærer at betydningen av et ord forandres, eller at et uttrykk blir erstattet med et annet”.⁸⁵ Selv om en “hemmelighet” er noe annet enn “sannhet”, blir sannhet nå liksom lik hemmelighet.

Simone trekker videre en parallell til en psykiatribok og til mental helse. Men det som står i *psykiatriboken* er utelatt fra replikken. Hun foretar ytterligere en manøvre tilhørende retorikkens endringskategorier, *detractio*, og fjerner et ord eller en tanke. Samtidig hevder *Simone* at det å holde på en hemmelighet er forbundet med god mental helse. Hun lar det være underforstått at sannhetens hemmelighetsholderi og god mental helse står å lese i psykiatriboken, og bygger slik sin argumentasjon. Simone anvender utelatelsen og utskiftningen retorisk. Mens det i sted fremkom eksempler på språkets iboende utilstrekkelighet med ulike “løgnerparadokser”, dreier dette seg om å anvende språket til forsettelig å si både sannhet og løgn.

Arne Johan Vetlesen og Erik Stänicke påpeker at retorikken er karakterisert ved én av Freuds erkjennelser, nemlig at “[...] verbalspråket i gitte tilfeller [...] tjener til å tildekke sider ved subjektets, altså talerens eller tilhørerens (fortolkerens) væren-i-verden” (Vetlesen & Stänicke 1999: 337). Bion fremhevet også menneskets tendens til å korrumpere og å skjule sannheten ved hjelp av språket: “It is too often forgotten that the gift of speech, so centrally employed, has been elaborated as much for the purpose of concealing thought by dissimulation and lying as for the purpose of

⁸⁴ *Retorisk Leksikon* 2004: 78, oppslagsord “Immutatio”.

⁸⁵ *Litteraturvitenskapelig leksikon* 1999: 258, oppslagsord “trope”.

elucidating or communicating truth” (Bion 1993b: 3). Simones utbyttning av “sannhet” med “hemmelighet”, og hennes samtidige utelatelse av hva som egentlig stod om sannhetslønndom i psykiatriboken (hvis det stod noe om det), markerer de sentrale elementene i hvordan hun bygger sine retoriske argumenter: Ved hjelp av språket utelater og tildekker hun sannheten. Samtidig erstatter hun sannheten med hemmeligheter, og skaper slik tomrom i dialogen. Videre refererer hun til, og aktualiserer slik, den mentale helsen.

Kort tid etterpå trekker Pierre inn Sokrates, en sterk motstander av sofistene som underviste i nettopp retorikk (mot betaling) i antikkens Hellas:

PIERRE : Voyez Socrate... PIERRE. Look at Socrates...
JACQUES : Oh ! je vous en prie, vous n'allez pas vous comparer à Socrate (Sarraute 1993: 129). JACQUES. Now please, you're not going to compare yourself to Socrates (Sarraute 1969: 41-2).

Sokrates var som kjent Vestens første betydelige filosof, og en mann av høy visdom og etikk. Sokrates' metode var å belyse en sak fra flere sider, en perspektiverende frem- og tilbakebevegelse svarende til den personene har utøvd så langt i *Le Mensonge*. Sokrates skrev ikke noe, men holdt derimot dialoger som gjenfinnes i *Platons Dialoger*. Han “[...] mente at vi lærer bedre om vi samtaler med andre enn om vi leser noe fra en bok”.⁸⁶ Han ser dermed ut til å nedgradere betydningen av boklig lærdom, som Simone tilsynelatende fremhever. Pierres replikk leder oppmerksomheten mot at Simone på *sofistikert* vis forsøker å *villed*. Det er i diametral motsetning til sannhetssøkerne Sokrates' og Pierres virksomhet, og antyder en konflikt mellom Pierre og Simone som er preget av motstilling.

Når Robert gjentar at han har kontroll på sannheten noe senere i dramaet, kommer det en negativ reaksjon fra både Vincent – som dukket opp i dramaet med en replikk rett forut for Yvones “romanfigur-replikk” – og fra Jeanne. De har perspektiver som står i motsetning til Simones:

ROBERT : [...] Mais je vous l'ai dit : moi, la vérité, en laisse. Matée. [...] Vous voyez, quand Pierre a explosé, moi, au contraire, j'aurais regardé Madeleine tout droit... ROBERT. [...] But as I told you: for me, truth, on leash. Tamed. [...] For instance, when Pierre exploded, on the contrary, I would have looked straight at Madeleine...
VINCENT : Oh! vous me dégoûtez... VINCENT. Oh, you disgust me...
JEANNE : Hypocrite... (Sarraute 1993: 129). JEANNE. Hypocrite (Sarraute 1969: 42).

⁸⁶ *Barne- og ungdomsfilosofene ANS*, oppslagsord “Sokrates”: <http://www.buf.no/les/boker/index.php?page=spa-utdrag>. Lesedato: 16.03.2010.

Robert påstår at han ikke vil skryte av sin kontroll over sannheten, samtidig som det er nettopp det han gjør når han sier dette. Ordenes handling motarbeider ordenes mening, slik som i Jeanes “jeg lyver aldri-replikk” og i Jacques’ “ingen lyver-replikk”. Robert gjør seg bedre enn han er, og Jeanne kaller ham med rette for “hypocrite”. Akkurat dét har han for øvrig til felles med Jeanne selv: Replikken er rettet mot Robert, men lik både “løgnerparadokset” sine og tropens vendende bevegelser i *språket*, dreier den selvrefleksivt tilbake på henne selv som *person*.

Også ordet *hypocrite* er forbundet med refleksjon. Etymologien viser at *hypocrite* kommer fra gresk *hypokrites*, av *hypokrinesthai* som betyr ‘spille en rolle, gi seg ut for å være noe/noen man ikke er’ og dessuten ‘svar/å svare’. “Hypokrites” er dessuten også et gresk ord for ‘(teater)skuespiller’.⁸⁷ Selvrefleksiviteten peker her mot *personene* i *Le Mensonge*, og det de alle er og gjør: De er *rolleinnehavere i et drama* der de svarer hverandre i en *dialog*. Med Jeanes, Jacques’ og Roberts replikker er det nå hentydninger om og antydninger til et mer og mindre hyklerisk *spill* innad i dramaet. Som leser har jeg tidligere erfart en unndragende, narraktig tendens i dramateksten, og nå innlemmes jeg igjen i det som skjer: Jeg er stilt overfor det faktumet at personene *er* fiksjoner og teaterskuespillere (dramapersoner) og *spiller* roller i forhold til meg selv. Det er altså ikke bare konflikten mellom Pierre og Madeleine som nå kommer direkte inn i dramaet; også uoverensstemmelsen mellom tekstlig fiksjon og virkelig leser blir tydeligere.

Det tegner seg en komplisert, motsetningsfylt, dobbel og refleksiv form knyttet til vendinger og til noe uløselig i *Le Mensonge*. Selve teksten har et uoverensstemmende preg, svarende til personenes reaksjoner på Madeleine og nå også på Robert, fremstillingen av sannheten og antydningssvis også av løgnen, samt av forholdet mellom det dramainterne og det dramaeksterne nivået. Dette er et vink om hele formen i *Le Mensonge*: Den ser ut til å være preget av det selvreferensielle og av det motstilte. Den synes med andre ord å være ironisk. Simones og Jeanes divergerende perspektiver på Roberts utspill antyder at den neste fasen av dramaet er koblet til “mental helse” og til (rolle)spill. Og nå kommer nettopp en “iscenesettelse”, der det selvrefleksive spillet og psyken kommer i forgrunnen.

⁸⁷ *Online Etymology Dictionary*, oppslagsord “hypocrite”: <http://www.etymonline.com/index.php?term=hypocrite>. Lesedato: 15.11.2010; *Verdenslitteratur* 2007: 40.

Andre fase

Fra språk, til person og implisert og faktisk leser, og til tema

Rollespillet kommer i stand fordi personene vil lære seg å ikke lenger lide under sannhetens trykk. Ifølge Aristoteles er det å lide et grunnleggende kjennetegn ved tragedien. Det viser både til heltens pinsler i forbindelse med hans tragiske skjebne, og til de følelsene dette vekker i den faktiske leseren (Aristoteles 2004: 41). I *Katharsis. Sjælens Renselse i Psykoanalyse og Tragedie* skriver Judy Gammelgaard at “[...] tragedien fremkalder vores medlidenhed og frygt for at skabe en form for ro og orden i dette følelsesregister” (Gammelgaard 1993: 366). Det kan se ut til at det er en slik tilstand personene i *Le Mensonge* vil søke å gjeninnføre ved å tildekke de opprørende bruddene som sannhetsdriftens viltre virke medfører.

Yvonne kaller den avlæringen de nå skal i gang med, for *psykodrama* (Sarraute 1993: 130; 1969: 44). Psykodrama er en psykoterapeutisk behandlingsform, der pasientene dramatiserer sine personlige problemer foran et publikum av medpasienter og terapeuter.⁸⁸ Det virkelige psykodramaets grunnlegger, Jacob Levy Moreno, hevder at dette er “the *Theatre of Truth*” (Tavoun 2005: 35, min kurs.), eller “[...] the science which explores the ‘truth’ by dramatic methods” (J. L. Moreno 1953: 81, min kurs.). I *Le Mensonge* trenger personene nå en løgner til “oppsetningen” av (psyko)dramaet-i-dramaet. Vincent melder seg frivillig til rollen. Pierre etterspør på sin side hvilken type løgner han skal være:

PIERRE : [...] Mais le rôle de qui? De quel menteur? Il y en a tant, de toutes les sortes...

PIERRE. [...] But whose role will it be? Which liar? There are so many, of all kinds... (Sarraute 1969: 44).

Pierre setter ord på det som har vist seg så langt i dramaet, nemlig at det finnes ulike måter å lyve på. Som nevnt i kapittel 1, har også Bion problematisert dette. I “The Grid” (1977) skriver han at

[...] a distinction would need to be made between a *lying statement* and a *false statement*, the false statement being related more to the inadequacy of the human being, analyst and analysand alike, who cannot feel confident in his ability to be aware of the ‘truth’, and the liar who has to be certain of his knowledge of truth in order to be sure that he will not blunder into it by accident (Bion 1989: 5, mine kurs.).

⁸⁸ *Britannica Online Encyclopedia*, oppslagsord “psychodrama”: <http://search.eb.com/eb/article-9061718>. Lesedato: 26.10.2008.

Bion peker her på det samme som etymologien til ordene *mentir* og *mensonge* innreflekterer: Den som lyver med overlegg må anvende tankevirksomhet, forstand og dømmekraft. Jeanne, Jacques og Robert representerer imidlertid den psykologiske varianten av tilkortkommenhet som Bion her poengterer, der det dreier seg om en manglende mulighet for, eller evne til å forholde seg til sannheten. Det synes å tilsvare “løgnerparadokset”, som tydeliggjør utilstrekkeligheten i språket. De tre personene kommer altså med falske, snarere enn lyvende utsagn.

I kapitlet “The various faces of lies” peker de Bianchedi *et al.* på at “[...] the concept of ‘falsity’ [i]s a hinge concept between truth and lies” (de Bianchedi *et al.* 2000: 222). Som de Bianchedi presist uttrykker det i artikkelen “Lies and falsities”, oppstår falskneriet som “[...] a barrier against the unknown, or against truth, because truth, be it emotional or scientific, is, or can be, disturbing to the mind” (de Bianchedi 1993: 34). Vi forfalsker altså for å unngå de mentale forstyrrelsene som enkelte sannheter fører med seg. De Bianchedi *et al.* viser til distinksjonen mellom falskneri og løgn ved å “[...] differentiate the ‘lie’ [sic] (with a small letter), related to defence mechanisms, from the ‘Lie’ [sic] (with a capital letter), specifically related to conscious and denuding lying” (de Bianchedi *et al.* 2000: 224). Løgneren er en bevisst handling, “[...] destined to denude not one’s own mind, but basically that of the receptor, of the possible contact with truth” (de Bianchedi *et al.* 2000: 224).

I *Le Mensonge* er personene nå enige(!), og bestemmer seg for at Vincent skal ta modell av “off stage”-personen Edgar i sin rolle som løgner:

<p>ROBERT : [...] [Il] ferait souffrir les plus endurcis... Edgar, tenez, quand il, se met à parler de ses exploits de résistant... [...] (Sarraute 1993: 131).</p>	<p>ROBERT. [...] [He] can make the most hardened listener suffer: Edgar, why not, when he starts telling about his feats of resistance... [...] (Sarraute 1969: 44).</p>
---	--

“Résistant” peker mot at Edgar var ‘medlem av motstandsbevegelsen’ under krigen. Skrevet med liten *r* betoner imidlertid ordet like gjerne at han er ‘motstandsdyktig’, siden motstandsbevegelsen heter “la Résistance” på fransk. Psykodramaet i *Le Mensonge* starter forsøksvis med Vincents overgang til rollen som Edgar:

<p>VINCENT : Eh bien voilà. (<i>S'éclaircissant la voix.</i>) Voilà. Attendez. Je crois que j'y suis. (<i>Changeant de voix.</i>) ‘Vous savez, je n’aime pas le courage. J’ai horreur de ça’ (Sarraute 1993: 131).</p>	<p>VINCENT. Now then, (Clearing his throat) now. Wait. I think I’ve got it. (Change of voice) ‘You know I dislike courage. I have a horror of it’ (Sarraute 1969: 44).</p>
--	--

Det er umiddelbart vanskelig å forstå hva misliking av mot har å gjøre med både frihetsbekjempelse og med utholdenhet, som vanligvis er uttrykk for at man tvert imot er en modig og heroisk person. Vincent(/Edgar) fortsetter:

VINCENT : 'C'est que je suis très peureux, au fond, vous savez, je suis un grand froussard' (Sarraute 1993: 131).
VINCENT. The fact is that I'm very easily frightened, you know I'm a real coward (Sarraute 1969: 44).⁸⁹

Mens Jeanne, Jacques og Robert synes hykleriske som følge av generell språklig og menneskelig falskhet og utilstrekkelighet, ser Edgar ut til å være det grunnet mer veloverveid lyving og forstillelse. Han fremsetter den retoriske talefiguren "jeg er feig", og *sier* det motsatte av det han *mener* han er. Figuren er en trope "jeg er feig", hvis motpart er "jeg er modig". Det tilsvarer – for øvrig i likhet med Madeleines talefigur "fattig – rik" – en variant av *ironi*.

Ordet Edgar anvender om sitt såkalt manglende mot, *courage*, er knyttet til det indre. Det kommer av gammel fransk *corage* som betyr 'hjerter, innerste følelser, lynne', av latin *coraticum*, fra *cor*, 'hjerter'. Hjerter er en vanlig metafor for indre styrke og for følelser. Dét synes å ha sin forklaring i det greske ordet for mot, *thymos*, som betyr 'beveget gemytt, sinne, mot'.⁹⁰ Etymologien er verbet *thyō*, som betyr 'være sint, rase, koke'. Kokingen binder *courage* til Pierres sannhetspress, som han sier at "[...] *bouillonnait* depuis un moment" // "[...] had been *boiling* up for some time" (Sarraute 1993: 126; 1969: 38, mine kurs.). På samme tid danner Edgars kjølige *ytre retorikk* en motpol til Pierres opphetede *indre sannhetsdrift*. Det er en tilsynelatende likhet, men også en fundamental forskjell mellom de to.

Det oppstår nå også en person- eller rolleforveksling i *Le Mensonge*. Robert inntar en stadig tydeligere funksjon som "instruktør", som er én av bestanddelene i virkelighetens psykodrama.⁹¹ Han utpeker Lucie som motspiller for Vincent(/Edgar). Hun skal fremsette sine reelle vansker i spillet i (psyko)dramaet-

⁸⁹ Vincents replikk står ikke i anførselstegn i den engelske oversettelsen, slik den gjør i den franske versjonen av dramaet.

⁹⁰ *Etymologisk ordbok. Ordbog over det Norske og det Danske Sprog* 1991: 519, oppslagsord "mod".

⁹¹ Ifølge Marcia Karp er "[t]he director [...] a trained person who helps guide the action. The director is a co-producer of the drama, taking clues from the perspective of the person seeking help" (Karp *et al.* 2005: 8). Zerka T. Moreno skriver at de øvrige delene i psykodramaet er: 1) Scenen; 2) protagonist eller hovedperson; 3) "audience" eller den tilstedeværende gruppen; og 4) hjelpere: "auxiliary ego(s)" eller "director's"/terapeuts og/eller protagonists hjelper (Z. T. Moreno 2005: xi).

i-dramaet, en rolle som i det virkelige psykodramaet kalles “protagonist”,⁹² slik jeg har nevnt tidligere. Det synes umiddelbart som om *Pierre* ville vært den naturlige protagonisten, siden han er den som har tilkjennegitt at han lider under sannhetens trykk. Mens Madeleine (“fattig – rik”), Edgar (“modig – feig”) og Simone (“sannhet – hemmelighet”) foretar stilltiende retoriske røkeringer av *ord*, altså i språket, ser vi nå et eksempel på en *uttalt ombytting av personer og av (protagonist)roller*.

Person- og rolleombyttingen medfører problemer i “oppsetningen”. Det begynner med at Lucie vegrer seg for å gå i gang med oppgaven sin fordi det ikke føles ærlig (Sarraute 1993: 131; 1969: 45). Hun forklarer:

<p>LUCIE : [...] C'est parce que j'ai pitié. Vous pouvez, vous, ne rien donner quand un homme... ou pas même un homme... un animal affamé vous regarde, quand il attend?... [...]</p> <p>YVONNE : Oui, je vous comprends... C'est vrai, il me fait de la peine... [...]</p> <p>VINCENT : [...] Mais voyons, ces gens-là sont des brutes. [...]</p> <p>PIERRE : [...] Dès qu'il commence, vos yeux s'arrondissent... vous prenez un air stupéfait : 'Vous Edgar, comment pouvez-vous dire ça...' (Sarraute 1993: 132).</p>	<p>LUCIE. [...] It's because I feel pity for people. The rest of you are capable of not giving a thing when a man – or not even a man: when a hungry animal looks at you, and waits?... [...]</p> <p>YVONNE. Yes, I understand you... It's true, he makes me feel sorry for him... [...]</p> <p>VINCENT. [...] Now listen, people like that are dumb brutes. [...]</p> <p>PIERRE. [...] As soon as he starts, you become wide-eyed... you look absolutely dumbfounded: 'You, Edgar, how can you say that...' (Sarraute 1969: 45-6).</p>
---	---

Mens Lucie og Yvonne snakker om medlidenheten som løgneren Vincent(/Edgar) vekker i dem, påpeker Vincent – som seg selv denne gangen; nok en ombytting av roller – motsatsen i Edgars følelseløshet. Pierre beskriver på sin side de andre personenes reaksjoner på Edgar, samtidig som han igjen hermer og slik viser hvordan de andre pleier å reagere på ham. Fremstillingen ligner for øvrig mye på det Pierre meddelte i sin første replikk i dramaet, da han formidlet de andres reaksjoner under hendelsen med *Madeleine*: “Et ils étaient là à écouter... Vous auriez dû les voir... Ils opinaient... On les entendait soupirer...” // “And there they were listening... You should have seen them... Nodding approval... You could hear them sighing...” (Sarraute 1993: 126; 1969: 37-8).

Det er altså repetitive elementer knyttet til Pierres siste replikk. Det er også en gjentakelse i replikken som nå følger fra Lucie, men da som en omsnuing, både av roller og i forhold til det å se: Under diskusjonen om Pierres eksplosjon overfor Madeleine, sier Lucie at hun “[...] ne savais pas où me mettre” // “[...] didn't know

⁹² Ifølge Tavon skriver Jacob Levy Moreno at “[the protagonist] is asked to be himself on the stage [...]”. Hun fortsetter: “The protagonist works dramatically with the theme most relevant at that moment for the group [...]” (Tavon 2005: 91).

which way to turn" (Sarraute 1993: 125; 1969: 37). Nå gir Lucie derimot uttrykk for at hun *ser*, samtidig som hun har en redsel for at *Vincent(/Edgar) skal se* at hun *ser ham*:

LUCIE : Eh bien, il me semble que je cherche à me rapprocher... Je voudrais me coller à lui, tout près... le plus près possible... pour qu'il ne sente pas que je le vois... ça me ferait peur... je ne sais pas pourquoi... (Sarraute 1993: 133).	LUCIE. Well, it seems to me that I'm trying to make a rapprochement... I want to cling to him, quite close... as close as possible... so that he doesn't realize I can see him... that would frighten me... I don't know why... (Sarraute 1969: 47).
--	--

Lucies replikk er ganske merkelig. Hva mener hun når hun sier hun ville klamre seg fast i Vincent(/Edgar), og være så nær ham som mulig – og det i et avtalt rollespill?

Det ser ut til å være en slags allusjon til Sarrautes *Mistankens Tidsalder* her. Forholdet mellom Lucie og Vincent(/Edgar) minner nemlig om hvordan Sarraute beskriver relasjonen mellom romanfigurene sine i essayet "Fra Dostojevskij til Kafka" (1947):

Det er det kontinuerlige, nesten maniske behovet for kontakt, for en umulig, beroligende omfavnelse, som trekker alle disse romanpersonene som mot et stup, som hele tiden tilskynder dem å forsøke med alle midler å brøyte seg vei frem til den andre, trenge så langt som mulig inn i ham, få ham til å miste sin urovekkende, uutholdelige ugjennomsiktighet, som driver dem til å åpne seg for ham [sic] og røpe sine innerste hemmeligheter (Sarraute 1995: 38-9; 1996: 1568).

Essayteksten kan leses som en kommentar til Lucies behov for å trenge så langt inn i Vincent(/Edgar) som mulig i (psyko)dramaet-i-dramaet i *Le Mensonge*. Hennes "maniske kontaktbehov" minner for øvrig også om *leseren* som Sarraute innlemmer i tekstene sine. I kapitlet "Criticism and 'the terrible desire to establish contact'" hevder nemlig Jefferson at leseren i Sarrautes essays er "[...] a figure who fits in multiple ways into the 'terrible desire to establish contact', being the object of the author's desire for contact through the text, and imagined as the subject of a reciprocal desire" (Jefferson 2006: 144).⁹³ Lucie ligner leseren som begjærlig søker kontakt og nærhet når hun nå prøver å redusere avstanden som Vincent(/Edgar) synes å opprette med den ironiske tropen "feig – modig".

Lucie er det Iser kaller en *implisert leser*, som "[...] embodies all those predispositions necessary for a literary work to exercise its effect – predispositions

⁹³ Jefferson spiller her på henvisningen Sarraute selv gjør til Katherine Mansfields "this terrible desire to establish contact" (Sarraute 1995: 38; 1996: 1568).

laid down, not by an empirical outside reality, but by the text itself" (Iser 1980: 34). Det manierte kontaktbegjæret ligner på mange måter også Pierres intense søken etter sannheten. Og som implisert leser speiler Lucies virksomhet den faktiske leserens, som på sin side kan kjenne seg igjen i Pierres heftige leting etter sannheten. Her er det altså en *kobling både av begjær til drifter og av dramapersoner til implisert og faktisk leser*.

Dét leder oppmerksomheten mot Peter Brooks, som i *Reading for the Plot* (1984) knytter Freuds andre dualistiske driftsteori i *Beyond the Pleasure Principle* til begjær og til lesning (Brooks 2003: 37). I tråd med Lacans tenkning oppfatter han begjæret som et vedvarende ønske om en tilfredsstillelse som ikke fullt ut kan virkeliggjøres (Brooks 2003: 55). Dette fører til repetitive bevegelser, og "[w]hat operates in the text through repetition", skriver Brooks, "is the *death instinct*, the drive toward the end. [...] Yet repetition also retards the pleasure principle's search for gratification of discharge, which is another forward-moving drive in the text" (Brooks 2003: 102-3, min kurs.). Begjæret, som synes mulig å sammenstille med sannhetsdriften i *Le Mensonge*, har altså en destruktiv, dødsdrift-aktig tendens, men også en konstruktiv livsdrift-lignende tilbøyelighet: "[...] repetition as binding works toward the generation of significance, toward recognition and the retrospective illumination [...]" (Brooks 2003: 108). Sannhetsdriften forstått på denne måten synes å ha en parallell i Bions paradoksale begrep *O*. Som jeg skriver i kapitel 1, viser *O* både til noen slags dødsdriftige, beta-elementale "Dinge-an-Sich"; uendelige, hinsidige, døde elementer, og også til et krysnings- og opprinnelsespunkt, altså livsdriftig tilblivelse og liv. Sannhetsdriften eller *O*-sannheten og *O*, virker bak, under eller (som Freud uttrykker det) hinsides den anskuelig og kjente sannheten, *K*-sannheten, og søker samtidig i retning av dennes mening.

Begjæret koblet til Lucie ligner altså sannhetsdriften i Pierre. Innad i *Le Mensonge* er det enerverende repetisjoner, eksempelvis Pierres gjentagelser av at de andre personene overser detalj]øgnen. Men Pierres søken etter sannheten er også et forsøk på å danne mening. Ifølge Brooks gjelder den samme doble begjær-tilbøyeligheten for den faktiske leseren under leseprosessen. Brooks kobler an til lingvistikken, og påpeker at begjæret svarer til en syntagmatisk relasjons- og kombinasjonsdannelse, der leseren forflytter seg fra én detalj til neste (Brooks

2003: 91). Poenget med disse repeterende forflytningene er en søken etter gjenkjennelse i lesningen av teksten, og etter K-sannheten – en retning som dermed også samtidig orienterer seg mot tekstens paradigmatisk seleksjonsakse. Gjentakelsene er en del av leserens søken, og bidrar både til innlemmelse av stadig nytt materiale, men også til opprettelse av narrativ helhet og mening.

Essayteksten til Sarraute gir videre tanker om at Lucies redsel for at Vincent(/Edgar) skal se at hun ser ham, er en frykt for at noen slags innerste hemmeligheter skal komme til syne. Jeg minnes her at det var nettopp ordet *hemmelighet* Simone satte inn for *sannhet* tidligere i dramaet. Det underbygger at de innerste hemmelighetene “er” noen slags sannheter, tilsvarende “le boulet de canon” som var inne i, og så brast ut av Pierre forut for dramaets start. Lucies smått frenetiske replikker henter om at sannheten og/eller hemmeligheten her bikker mellom tildekking og avdekking, og at det er smerte knyttet til dette: Hun kjenner både medlidenhet med Edgar og frykt i forbindelse med det som nå skjer i dramaet. Hun *lider altså under sannhetens trykk*, slik Pierre pleier å gjøre. Ved siden av at sannhetspresset nå er forskjøvet fra Pierre og over i Lucie, er altså effekten av (psyko)dramaet-i-dramaet foreløpig den stikk motsatte av det som var hensikten.

Det er for øvrig neppe tilfeldig at det er akkurat disse følelsene Sarraute utstyrer Lucie med. De inngår nemlig i Aristoteles’ grunndefinisjon av tragedien: “En tragedie er [...] en efterligning av mennesker i direkte handling, [...] og gjennom frykt og medlidenhet fører den til den renselse som hører slike sinnstemninger til” (Aristoteles 2004: 31). Følelsene antyder at en eventuell avdekking av den hemmelige sannheten er knyttet til tragediens kjernevirkninger av fryktsomhet og medfølelse, og dermed til dramaets katharsis. Men heller enn å lide seg gjennom den smertelige renselsesprosessen som sannheten påfører en, synes det som Lucie forsøker å minske sin redsel ved aktivt å *tildekke* sannheten:

LUCIE : [...] J'étais tout près, plus près qu'avant. Je me collais à lui pour l'aider à comprimer ça... la vérité... pour la cacher, qu'elle disparaisse... J'avais si peur qu'il croie que je la vois... Je ne peux pas le supporter... ça me ferait honte... (Sarraute 1993: 133).

LUCIE. [...] I was quite near, nearer than before. I was clinging to him to help him hold it back... the truth... to hide it, to let it disappear... I was so afraid that he would think I saw it... I can't bear it... it would make me feel so embarrassed (Sarraute 1969: 47-8).

Lucie er ikke lenger redd for at Vincent(/Edgar) skal se at hun ser *ham*. Hun er redd for at han skal se at hun ser *sannheten inne i ham*. Ved siden av at dette støtter min

forståelse av de indre hemmelighetene som en slags sannhet, har “sannhet” nå erstattet “ham” og sannhet har gått fra å være et ytre anliggende som omtales i dialogen, til å bli noe indre. Ombyttingene av “sannhet” med “hemmelighet” ved Simone og så av “ham” med “sannhet” ved Lucie, er først en forskyvning mellom personene Simone og Lucie, og dernest en veksling fra person- til temanivå.

Det var et nivåskifte fra språk til person i overgangen fra første til andre fase i dramaet, tilkjennegitt ved ulike vendinger i språket og deretter mellom enkelte personer. Nå på slutten av andre fase er det tilsvarende en veksling fra personer til temaer, som i *Le Mensonge* er sannhet og løgn. Nivåvekslingen bebuder at det doble temaet sannhet og løgn nå vil bli satt i virksomhet. Vekslingen fra språk, til person og videre til tema henter om at både personer og språk er vesentlige i sannhet/løgn-virket. Jeg husker her min tidligere observasjon av at *personen* Pierre antydningvis minnet om *språk* ved sammenstillingen av ham med Arkadij i Dostojevskijs roman, og av at ombyttingen av personer lignet vekslingen mellom ulike ord. Personene får dermed anslag av å kunne være en type retoriske troper.

Tredje fase

Vendepunkt og tropen *sannhet – løgn*

Isenesettelsen av (psyko)dramaet-i-dramaet glir nærmest umerkelig over, uten egentlig å ha kommet i gang. I overgangen til den tredje fasen av *Le Mensonge* påpeker Juliette at sannheten – som nå synes å være et hemmelig anliggende inne i Vincent(/Edgar) – presser på innenfra, svulmer opp og må komme ut:

JULIETTE : Et la vérité, hein? C'est qu'elle appuie, on oublie ça... C'est ce qu'il y a de pénible... quand on la comprime, elle enfle, il faut qu'elle sorte... [...] (Sarraute 1993: 134).	JULIETTE. And what about truth? Because it presses you, you forget that... That's what hurts... when you hold it back, it swells, it must come out... [...] (Sarraute 1969: 48).
--	--

Juliettes utsagn er en slags repetisjon av hennes første replikk, der hun koblet ordet *sannhet* til “pousser”, sannhetstrykket. Det syntes der å vise til det som fantes inne i Pierre forut for dramaets start, sannhetsdriften og sannheten. Utesingen av sannheten som Juliette nå påpeker, ligner en gjentakelse av situasjonen rett forut for Pierres eksplosjon. Samtidig er sannhet og trykk her delt mellom *to personer*: Sannheten som sådan ser ut til å være inne i Vincent(/Edgar), mens sannhetstrykket etter alt å dømme er inne i Lucie. Og mens sannheten om

Madeleine eksploderte ut av Pierre før dramaets start, antydes det nå at en ny uteksplodring av sannheten nærmer seg.

Juliettes replikk gir Jacques tanker om krigens dager, og dén tidens sannhetstrykk og “sannhetsekspløsjoner”:

JACQUES : Oui, on l'a dit tout à l'heure, il y a des gens... pour qu'elle triomphe... Je ne parle même pas des héros et des saints. C'est bien plus extraordinaire que ça. Les dénonciateurs, par exemple. J'ai connu un boulanger sous l'occupation... Ce n'était pas par haine. Pas par conviction. Non, simplement elle poussait en lui, la vérité. Il ne supportait pas ça : le faux noms, les faux papiers... Et que tout le monde marche. Il fallait que ça sorte... Je suis sûr qu'il aurait pu, de la même façon, sauver... (Sarraute 1993: 134-5).

JACQUES. Yes, as someone said a while ago, there are people... for it to prevail... I'm not even speaking of saints and heroes. It's far more extraordinary than that. Informers, for instance. I knew a baker during the occupation... It was not out of hatred. Not out of conviction. No, truth was simply pressing in him. He couldn't stand it: all the false names, the false papers... and everybody taken in. It had to come out... I'm sure that in the same way, he might have saved... (Sarraute 1969: 49).

Jacques' direkte henvisning til krigen peker tilbake på Edgars mulige deltagelse i motstandsbevegelsen. Det er imidlertid en motsetning mellom ham og bakeren som svarer til frihetskjemperen versus angiveren. Avslutningen av replikken, “han kunne ha reddet...”, minner likevel formmessig om Edgar og hans virksomhet under krigen: “VINCENT : ‘[...] sous l'occupation, quand il a fallu...’ // “VINCENT. [...] during the occupation, when I had to...” (Sarraute 1993: 132; 1969: 46).⁹⁴ Vincent/(Edgar)s replikk avsluttes med en ellipse, og det er uklart hva Edgar/“il” angivelig måtte gjøre. Også Jacques' replikk om bakeren ender med et slikt tomrom.

En *ellipse* er en retorisk figur, og ordet kommer av gresk *élleipsis*, ‘defekt, mangel’. Ellipsen minner om resultatet av Simones utelatelse av det som angivelig stod i psykiatriboken tidligere i dramaet. De nye *detractio*'ene synes å omhandle et felles anliggende knyttet til både motstandsmannen Edgars og angiver-bakerens virke under 2. verdenskrig.⁹⁵ Men mens Simones utelatelse var en del av en løgnaktig ironisk trope, er bakerens informasjon til myndighetene ganske enkelt sannheten. Slik tilsvarende den Pierres utekspløsning av sannheten overfor Madeleine. Opplysningene til bakeren er imidlertid et eksempel på en *korrumpert sannhet*. Det

⁹⁴ Både den franske og den engelske dramateksten er her noe uklar: Vincent sier “il” på fransk og “I” på engelsk. I tillegg er det anførselstegn rundt det han sier i den franske teksten, men ikke i den engelske, mens ordene *il* og *I* tilsier at det kanskje skulle ha vært omvendt.

⁹⁵ Motsetninger mellom angivere og motstandsfolk, og mellom aksemakter og de allierte, samt svik fra flere sider, er et særlig sentralt og følelsesengasjerende emne i Frankrike. Landet hadde som kjent en tyskvennlig regjering under 2. verdenskrig, og Vichy-regimet blir idag ansett som en illegal statsforvaltning. Franskmenn er imidlertid delte i dette synet også i vår tid, og styresettet er et vanskelig tema (*Wikipedia*, oppslagsord “Vichy-regimet”: <http://no.wikipedia.org/wiki/Vichy-regimet>. Lesedato: 13.04.2010).

kan se ut til at den annonserte uteksplodringen av sannheten ikke kommer fra Vincent(/Edgar), men her stilles til skue med Jacques' fortelling om bakerens sannhet. Eksempelen antyder at en sannhet som er frakoblet sannhetsdriftens virke, er fordervet. I henhold til Simones definisjoner, er for øvrig bakerens avsløring av de hemmelige, sanne navnene også uttrykk for en dårlig mental helse.

Dette leder oppmerksomheten tilbake til Jeannes reaksjon på Juliettes første replikk om sannhetstrykket i dramaet: "Espace vital" så der ut til å betone en omdannende endring fra sannhet som driftspreget, destruktiv termodynamikk, til sannhet som konstruktiv relasjons- og romdannelse. Men Jeannes "espace vital" konnoterer også Hitlerregimets "Lebensraum", og nazistenes fordrivning av befolkningen øst for Tyskland i den hensikt å skaffe plass der det ariske folket kunne leve og bre seg. Det kan være et hint om at den korrumperte sannheten urettmessig vil tilrøve seg rom på bekostning av andre sannheter i *Le Mensonge*.

Midt- og vendepunkt: Krise i sannheten

Tidligere har jeg pekt på de to motstilte reaksjonene på Roberts påstander om at han har full kontroll på sannhetspresset: Simones positivt ladede "god mental helse" og Vincents og Jeannes negative "hykler". Nå reagerer Vincent med å imøtegå Jacques' baker-uttalelser, mens Simones respons nok en gang er bekreftende:

SIMONE : Vous avez peut-être raison. Moi je me rappelle, pendant la guerre... Il y avait des Canadiens parachutés... Mon mari les avait rencontrés dans la forêt. Ils fuyaient et mon mari courait vers eux, il leur tendait les bras... Enfin il a réaussi à les ramener à la maison... (Sarraute 1993: 135).

SIMONE. You may be right. I remember, during the war... There were some Canadian parachutists... my husband had met them in the woods. They were running away and my husband ran towards them, his arms outstretched... Finally he succeeded in bringing them to our house (Sarraute 1969: 49).

Canada tilhørte de alliertes side under krigen, og hjalp Frankrike i kampen mot tyskerne. På et ytre plan virker det dermed som om Simone sluttet seg til de allierte ved å skjule – tildekke – de kanadiske fallskjermjegerne. Bakeren ser på den andre siden ut til å ha blitt med aksemaktene ved å fortelle – avdekke – sannheten om dem som var i dekning med falske navn og falske papirer.

Simones "fallskjermjeger-replikk" er ganske nøyaktig i dramaets sidetallsmessige midtpunkt. Dét er verd å ha i minnet i forhold til det som for

øyeblikket skjer i *Le Mensonge*. Simones replikk forvirrer nemlig Pierre, som tror at det er *Simone* som nå bedriver rollespill:

PIERRE : Alors, c'est vous maintenant qui tenez le rôle, je ne comprends plus...

SIMONE : Mais quel rôle? Je ne joue pas. Ça s'est passé pour de bon. Nous habitions en Seine-et-Oise...

PIERRE : Vous habitez en Seine-et-Oise? Sous l'occupation (Sarraute 1993: 135)?

PIERRE. So it's you now who are playing the role, I don't understand anything any more...

SIMONE. What role? I'm not playing! That really happened. We were living in the Seine et Oise...

PIERRE. You were living in the Seine at [sic] Oise during the occupation (Sarraute 1969: 49)?

Både bakeren som Jacques omtaler og Seine-et-Oise som Simone viser til, har biografisk tilknytning til Sarraute selv. Siden faren var jøde, ble hun forfulgt under 2. verdenskrig. I 1943 gikk forfatteren i dekning i nettopp Parmian i Val-d'Oise, eller Seine-et-Oise som det het den gangen (Rykner 1996a: XXIX-XXXVIII).⁹⁶

Beliggende like utenfor Paris, var stedet okkupert under krigen. Sarraute var altså i dekning i et annektert område, noe som må ha medført stor fare. Og ifølge Rykner er "le boulanger" et personlig minne fra denne tiden: En baker slengte nedlatende kommentarer om henne med franske autoriteter til stede, noe som førte til at hun ble arrestert (Rykner 1996c: 2007; 1996a: XXXVIII).⁹⁷ Sarraute kjøpte for øvrig senere en skrivestue i dette området.⁹⁸ Det bringer den virkelige skrivingen i fokus, og antyder at også skrivevirket er knyttet til en krigslignende tilstand.

Innskrivningen av bakeren og Seine-et-Oise iverksetter på sett og vis virkelighetens sannhet som litterær hendelse i *Le Mensonge*, akkurat det man generelt søker å få til i et forfattervirke. Når Simone sier at hun var i Seine-et-Oise under krigen, opprettes dessuten en forbindelse mellom denne fiksjonelle, retorisk anlagte dramapersonen og den virkelige forfatteren.

Nå sier altså Simone at hun var i Seine-et-Oise under krigen. Tidligere har hun imidlertid fortalt Pierre at hun var i *Sveits*:

PIERRE : Elle n'était pas en Seine-et-Oise puisqu'elle était en Suisse pendant toute la guerre... Mais elle's amuse, elle veut continuer à jouer. Elle vous le dira. Mais Simone, dites-le. Dites que vous jouez.

SIMONE : Je ne joue pas, je vous dis : c'est *vrai*

PIERRE. She was not in the Seine at [sic] Oise, since she was in Switzerland all during the war... But she's joking, she wants to go on playing. She'll say it. Do say it, Simone. Say you're playing.

SIMONE. I'm not playing, I tell you. It's true

⁹⁶ Seine-et-Oise ble delt inn i tre mindre regioner i 1968: Yvelines, Val-d'Oise og Essonne (*Wikipedia*, oppslagsord "Seine-et-Oise": <http://en.wikipedia.org/wiki/Seine-et-oise>. Lesedato: 03.01.2008).

⁹⁷ Rykner skriver at bakeren var en landssviker og angiver (Rykner 1996c: 2007; 1996a: XXXVIII).

⁹⁸ *Les Éditions de Minuit*:

http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1449. Lesedato: 03.01.2008; [@alalettre.com](http://www.alalettre.com). *Le site littéraire*: <http://www.alalettre.com/sarraute.bio.htm>. Lesedato: 03.01.2008.

(Sarraute 1993: 135).

(Sarraute 1969: 49-50).

Den nye stedsangivelsen konnoterer andre ting enn den forrige. I sted antok jeg at "Simone i Seine-et-Oise" tok del i å skjule og beskytte de alliertes fallskjermjegere, som utførte farefulle operasjoner langt inne på fiendens område (tysk-okkupert del av Frankrike). Slik sett kunne Simone være en fiksjonell representant for dem som hjalp virkelighetens Sarraute med å holde seg i dekning i Seine-et-Oise, og en motsetning til baker-angiveren. Sveits fremmer andre assosiasjoner. Landet var nøytralt og internerte flere hundre tusen flyktninger under 2. verdenskrig. Men det var også "[...] et sentralt område for gjensidig spionasje for begge sider av krigen [...]"⁹⁹ "Simone i Sveits" kan representere både flyktningen, spionen og dobbeltagenten. Førstnevnte forfølges og går i dekning, den neste er svikefull, og sistnevnte er koblet til dobbelt landsforræderi.

Både dramainternt og dramaeksternt oppstår det nå et spørsmål om hvorvidt det Simone sier er *sant* slik hun selv fremholder, om det hele er et ganske uskyldig *spill* slik Pierre formoder, eller om det rett og slett dreier seg om en forsnakkelse som tilkjennegir en blank *løgn* fra Simones side. Dette er et vendepunkt i dramaet, kjennetegnet ved at sannheten nå kommer i krise. Sannheten begynner å vende, blir ustabil og skiftende. Enten Seine-et-Oise eller Sveits er sannheten om hvor Simone var og hva hun gjorde under krigen, og om hvorvidt hun snakker sant eller ikke her-og-nå. Samtidig representerer ett av stedene *Løgneren* i *Le Mensonge*.

Seine-et-Oise og Sveits danner to *topoi*; to steder som utgjør en trope med polene *sannhet* – *løgn*. Den retoriske tropen er koblet til Pierre og Simone som utsigere av stedsnavnene. De representerer samtidig henholdsvis indre sannhetsvirke søkende etter løgn og et ytre løgnaktig retorisk virke, muligens i søken etter å tildekke sannheten. I tillegg til sannhet/løgn-tropen som nå dannes mellom Pierre og Simone, er det en eksistensielt preget sannhetsdrift/løgnsøken-trope i Pierre og trolig også en språklig-retorisk sannhet/løgn-trope i Simone.

Selv om det umiddelbart synes som Pierre er sannhetspolen og Simone er løgnpolen i tropen, er det likevel ikke endelig kjent hvem av de to personene som

⁹⁹ *Wikipedia*, oppslagsord "Sveits' historie":
http://no.wikipedia.org/wiki/Sveits%27_historie#Verdenskrigene_.281914.E2.80.931945.29.
Lesedato: 13.04.2010.

utgjør hvilken pol: Pierre er en sannhetssøker, men denne søken er også delvis knyttet til følelser som anses som mer og mindre irrasjonelle. Videre antyder hans stadige herming en etterpendende rollespill-dimensjon ved ham. Dessuten tillegger sammenligningen med Arkadij i Dostojevskijs roman *Pierre et fiksjonspreg*, altså noe inautentisk. Og til tross for at det nå er knyttet løgnmistanke til Simone, er det på samme tid en forbindelse mellom Simone og Sarraute selv, noe som borger for det virkelige livets og skriverens genuinitet. Hun har heller ikke fremsatt noe som vi vet at er løgn. Utydelighetene medfører at troppen sannhet – løgn tar til å spinne rundt her i dramaets midt- og vendepunkt. Mens vi tidligere i dramaet har sett *de tekniske manøvrene hvorved Simone lager en retorisk trope, er dette et eksempel på tropens vendbare beskaffenhet og virkemåte*. Person- og troperelasjonen som oppstår ser ut til å være kjennetegnet ved en forvirrende, destruktiv og forræderisk tvekamp, eksemplifisert ved Frankrikes meget ladede krigshistorie.

I *The Italian Seminars* (1985) anvender Bion nettopp krigen som metafor også for sinnets kamp (W. Bion & F. Bion 2005a: 93). Det er en motstand i analysanden mot å se den sannheten om seg selv som analytikerens forsøker å bringe frem. Dermed oppstår det en konflikt i den psykoanalytiske prosessen mellom analysandens og analytikerens hensikter: “[...] [O]ne is entrenched within its ghosts, its resistances, its repetition compulsions, its old defences, the lies of the mind, the inanimate etc.; and the other [is] stubborn[ly] in the search for incorruptible truth at all costs”.¹⁰⁰ Sokrates syntes å gjøre seg en tilsvarende erfaring, da han lik en psykoanalytiker hjalp innbyggerne i Aten med å oppdage sitt sanne indre jeg. Folket motsatte seg disse oppdagelsene,¹⁰¹ noe som gav seg ytre uttrykk i en motsetning mellom Sokrates og Staten, representanten for folket. Sannhetssøkeren Sokrates ble utsatt for rettergang, dom og påfølgende henrettelse. Hans rettskafne sannhetssvirke endte tragisk som følge av en diskutabel sannhet.

Krigssituasjoner medfører generelt at sannheten kommer i krise. Denne ufreden kan skyldes en kamp mellom nasjoner eller befolkningsgrupper i bokstavelig forstand. Den kan også være en metaforisk feide som analysanden har med sitt eget sinn i den psykoanalytiske behandlingsprosessen, som Sokrates fører med det atenske folket og som skriveren kjemper i tvekamp med språket.

¹⁰⁰ *The Dictionary of the Work of W. R. Bion* 2003: 2, “Introduction”.

¹⁰¹ *Encyclopædia Britannica Online*, oppslagsord “Socrates”, side 12-3: <http://search.eb.com/eb/article-9109554>. Lesedato: 21.03.2010.

Semiotikk, retorikk og eksistensiell galskap

Det bryter nå ut en opphetet debatt mellom Pierre og Simone, som berører skjæringspunktene mellom sannhet og spill, og mellom virkelighet og drøm:

SIMONE : Je ne joue pas, je vous dis : c'est <i>vrai</i> .	SIMONE. I'm not playing, I tell you. It's <u>true</u> .
PIERRE : Mais vous m'avez raconté vous-même...	PIERRE. But you told me yourself...
SIMONE : Moi? Je ne vous ai rien raconté du tout, vous rêvez... Vous devez confondre... (Sarraute 1993: 135).	SIMONE. I? I didn't tell you anything at all, you're dreaming... You must confuse... (Sarraute 1969: 50).

Når Simone påstår at Pierre drømmer og blander sammen ting, antyder hun at han er hensatt til sin egen indre virkelighet, og at hans sansning av den ytre verdenen ikke er til å stole på. I motsetning til da hun fremhevet Roberts evne til å holde tilbake sannheten som tegn på mentalt velbefinnende, aktualiserer hun nå psykisk helse av den tvilsomme og sykelige sorten. Nå underminerer hun drømmens betydning som en annen type virkelighet enn den ytre sansbare, samtidig som hun argumenterer for at hun aldri har sagt det Pierre påstår. Hun oppretter en "du er i en annen, feil virkelighet"-figur overfor Pierre, som om han var litt gal. Så om man legger Simones tidligere definisjoner på hva som er *god* mental helse til grunn ("holde på en hemmelighet"), er det – oppsiktsvekkende nok – som om Pierre med sine "syke" uttalelser om Sveits skulle ha tilkjennegitt en hemmelig sannhet!

Jacques trekker betimelig dramattittelen frem i dialogen igjen, denne gangen alene, altså ikke som en del av betegnelsen "une machine à détecter le mensonge". Han setter med andre ord *løgnen* på dagsorden:

JACQUES : D'abord commencez par ne pas appeler ça la vérité. Changez son nom. C'est un nom, dès qu'on le prononce, il impressionne. On se cramponne à ça comme si notre vie en dépendait... On se croit obligé... Il faut changer ça... Appelez ça le mensonge... (Sarraute 1993: 137).	JACQUES. First, begin by not calling that the truth. Change its name. It's a name that as soon as it's spoken, impresses people. They hang on to it as if their very life depended on it... They believe they're obliged... That should be changed... Call it lying... (Sarraute 1969: 52).
---	---

Ved å endre sannhetens "navn" til *løgn*, snakker man om *løgn*, mens man *mener* eller tenker på sannhet. Dét ligner Madeleines og Edgars retorisk-ironiske prat, og er altså en ironisk trope. Samtidig angir dette dramaets doble tema av sannhet og *løgn*, som også har blitt en retorisk trope personifisert ved Pierre og Simone. Jacques' benevnelse *nom* om både "la vérité" og "le mensonge" likestiller de to termene. Det eksemplifiserer hvordan ordene og dermed fenomenene som ordene viser til, helt uten videre kan ta hverandres plass, og viser at språket er arbitrært.

Dette er for øvrig den tredje gangen Jacques anvender ordet *nom* i dramaet. Allerede i sin første replikk viste hans “ce nom” til Madeleines bestefar Styvers (uten at han sa navnet), mens han for litt siden omtalte “les faux noms” som bakeren røpet (Sarraute 1993: 125, 134; 1969: 37, 49). Ordet *nom* antyder helt fra dramaets begynnelse noe om tropen og dens beskaffenhet av sannhet og falskneri, av nærvær (av ord/språk) og fravær (av ord og personer), og hvordan polene, ordene og personene tar hverandres plass. Nå anskueliggjør “nom” at stedsnavnene Seine-et-Oise og Sveits danner ett av flere utgangspunkter for sannhet/løgn-tropen i *Le Mensonge*. Ved siden av å markere den vendende bevegelsen mellom tropens to poler av sannhet og løgn, er endringene som Jacques nå foreslår så sterke at de frembringer en markant svimmelhet: Hvis man bytter ordet *sannhet* med *løgn*, blir verden snudd opp-ned. Virkeligheten blir feil, og en selv blir gal, akkurat slik Simones “du er i en annen, feil virkelighet” overfor Pierre antyder. Så mens ordet *nom* som sådan viser til *språket og retorikken*, angår dette den *mentale effekten i personen* av pendlingen mellom sannhet og løgn, der man ikke kan skille løgn fra sannhet, og omvendt.

Jacques betoner så nettopp den galskapsfremmende virkningen av de retoriske tropenes svingende manøvre, om enn i litt andre ordelag:

JACQUES : Se détourner de l'objet. Se fixer sur l'humain : l'homme que vous soupçonnez, le voleur... L'observer : son air franc. Ouvert. Bon. [...] '[...] [L]'objet qui était là disparu, et lui seul a pu...' Ils écartent ce fait et regardent l'homme : 'Ce n'est pas possible... on retrouvera l'objet...' Ils vont plus loin, j'en ai vu : l'objet n'existait pas. C'était une hallucination. Un mirage. Pas d'objet. Ni vu ni connu. Une illusion des sens, une fantasmagorie...

YVONNE : [...] oh, j'ai trop peur...
 JEANNE : Les gouffres de l'âme s'entrouvrent...
 Des vapeurs délétères montent... on est asphyxié... (Sarraute 1993: 139).

JACQUES. Forget the object. Concentrate on the human being: the person you suspect, the thief... Observe him: his frank manner. Open. Kind. [...] '[...] The object that was there has disappeared and only he could...' They thrust this fact aside and look at the man: 'Its not possible... the object will be found.' ... They even go further, I've seen some of them: the object had never existed. It had been a hallucination. A mirage. There had been no object. Out of sight, out of mind. A sensory illusion, a phantasmagoria.

YVONNE. [...] oh, I'm frightened...
 JEANNE. The soul's abyss is slowly opening. Noxious vapours are rising... we are asphyxiating... (Sarraute 1969: 55).

Jacques' replikk bærer i seg tre viktige anliggender. For det første fremstår han etter hvert som dramaets språkfilosof. I “Thirdness and psychoanalytic concepts” kobler Green som nevnt det analytiske objektet an til filosofen Charles Sanders Peirces “thirdness” og til hans “triadic relation” innen semiotikken (Green 2004: 134). I brevet “To Lady Welby” (1904) skriver Peirce at “[t]hirdness is the triadic

relation existing between a sign, its object, and the interpreting thought [...]” (Peirce & Burks 1958: 258). Tegn, objekt og fortolkende tanke er det sentrale i Peirces teori om at “[...] meningsproduksjonen oppstår gjennom samspillet av tre elementer: Et *tegn* definerer han som ‘noe som står for noe’; *objektet* er det som tegnet står for, og *interpretanten* er den ‘mentale effekten’ skapt av relasjonen mellom tegnet og objektet”.¹⁰² Når Jacques viser til det fraværende objektet, kan det inngå i Peirces “thirdness”, der ordnavnet “sannhet” og etter Jacques’ utsagn like gjerne ordnavnet “løgn”, er *de vilkårlige, varierende og motsatte* tegnene for *det samme* objektet. Den mentale effekten – interpretanten, virkningen, nydannelsen – er som nevnt en voldsom vertigo, altså destruksjon og meningsnedbygging.

Når Jacques så går videre og foreslår at objektet (som er lik “sannhet” og også lik “løgn”) aldri har eksistert, samsvarer det med Umberto Ecos påpekning nettopp av at objektet “[...] not necessarily ha[s] to exist [...]” (Eco 1976: 7). I *A Theory of Semiotics* fastslår Eco at “[...] semiotics is in principle the discipline studying everything which can be used in order to lie” (Eco 1976: 7). Når tegnet erstatter et ikke-eksisterende objekt, blir det i henhold til Ecos tenkning å oppfatte som løgn. Jacques’ benevelser “hallucination” og “fantasmagorie” synes å vise den mentale effekten (“interpretanten”) av den løgnaktige tegnsettingen av det ikke-eksisterende objektet: Man begynner å ‘se eller høre noe som ikke er der’, om jeg anvender den etymologiske betydningen av ordet *hallucination*. Her dreier det seg om å fremstille det ikke-eksisterende som sykelig nærværende i imaginasjonen. Jacques synes å henvise til noe som ikke finnes, men som en angivelig mentalt forstyrret Pierre likevel sanser.

Det andre anliggendet i Jacques’ replikk er knyttet til person eller *ethos*, og det både som et *dramapoetologisk* og som et *retorisk* anliggende. “L’humain” og “l’homme” viser til en menneskelignende skapning med menneskelige reaksjoner, tilsvarende svimmelheten jeg omtaler og den hallusinatoriske galskapen Jacques nevner. Det dreier seg om *ethos* som dramaperson, “[...] et menneske som ikke skiller seg ut hverken hva dyd eller rettferdighet angår[...]” (Aristoteles 2004: 43). Å se på den mistenkte personen og observere hans åpne, ærlige og vennlige vesen, viser på sin side til ett av virkemidlene i retorikken. Aristoteles, som for øvrig ikke bare har skrevet *Poetikken* men også *Retorikken*, “[...] understreker [...] at talerens

¹⁰² *Litteraturvitenskapelig Leksikon* 1999: 230, oppslagsord “semiologi/semiotikk”.

etos kan virke avgjørende for talerens troverdighet. Etos er, ved siden av patos og logos (gr. 'tale, forklaring, tanke'), ett av virkelmidlene [sic] taleren har til rådighet for å vinne publikums gunst".¹⁰³ *Ethos* og *pathos* er altså helt sentrale elementer både i Aristoteles' *Poetikken* (ethos er etter mythos/fabel den nest viktigste bestanddelen i dramaet; pathos inngår som nevnt i kjernedefinisjonen av tragedien) og i hans *Retorikken*.

I essayet "Om å lese *Poetikken*", påpeker Jostein Børtnes at i retorikken blir nettopp en persons karakter

[...] oppfattet som en kjent størrelse, i motsetning til hans handlinger, som det var retorikerens oppgave å rekonstruere, enten for å få vedkommende dømt eller frikjent. Dette gjorde de ved å appellere til karakteren. Var den god, kunne den anklagede ikke ha begått den handling han var anklaget for [...] (Børtnes 2004: 18).

Dette minner om Jacques' understrekning av tyvens *gode* ethos. Fra en retorisk synsvinkel innebærer altså dét at vedkommende umulig kan utført handlingen han eller hun er anklaget for. Ifølge Jacques er det heller den personen som savner objektet som ser syner, og som altså er mer eller mindre mentalt syk. Det ser ut til at han anvender uttrykket "tyv" som eksempel på Simone, som er under løgnmistanke, mens Pierre i henhold til Jacques' antydninger er den som har hørt forkjært, husker feil, fantaserer eller til og med hallusinerer.

Jacques argumenterer for *dramapersonen* Simone sine kjennetegn med utgangspunkt i Aristoteles' *ethos* i *Retorikken*. Han markerer slik at det samme virkemiddelet er vesentlig i både dramapoetologien og i ulike språklige overbevisningsmanøvre. Det tilsier et betydelig slektskap mellom dramatikken og retorikken, en delvis oversett forbindelse som her kommer tydelig til uttrykk i *Le Mensonge*. I begge tilfellene dreier det seg om handlinger. Retorikeren setter imidlertid ethos foran handlingen, mens ethos i *Poetikken* er underlagt denne: "Aristoteles definerer drama som etterlikning (*mimesis*) av en menneskelig handling[...]"¹⁰⁴ Også selve ordet *drama* kommer av gresk *drontas*, 'handling'.

Det er et tredje forhold ved Jacques', og nå også ved Yvones og Lucies replikker, som belyser det forsvunne objektet fra en dramapoetologisk og

¹⁰³ *Litteraturvitenskapelig Leksikon* 1999: 69, oppslagsord "etos".

¹⁰⁴ *Litteraturvitenskapelig Leksikon* 1999: 53, oppslagsord "drama".

eksistensiell, snarere enn fra en retorisk eller semiotisk side. Som ved tidligere merkelige replikker i dramaet, kan også Jacques' utsagn settes i forbindelse med Sarrautes egne betraktninger. Jefferson viser til en samtale mellom Sarraute og Simone Benmussa, der noe av det forfatteren sier har påfallende likhetstrekk med ovenstående sitat fra *Le Mensonge*:

'I always think that when we are looking for an object which has disappeared, we experience the same feeling as when we are confronted with the nothingness and death which we are haunted by in those moments, and as we can't face up to it, we cling to the disappearance of the object. When the object turns up again, if we've found it, it's as if death and the disappearance of everything had been cast aside for a moment' (Jefferson 2006: 172).¹⁰⁵

Jacques snakker også om forsvunne objekter. Eksemplet hans synes å alludere til tenkningen Sarraute tilkjenne gir i intervjuet med Benmussa. "We cling to the disappearance of the object" minner for øvrig også om Lucies intense følelse av å ville klynge seg til Vincent(/Edgar). I dette lyset er det som om sannheten i ham skulle være borte. Vekslingen mellom "disappeared" og "turns up again" i sitatet over leder videre oppmerksomheten mot Freuds observasjoner av barnebarnet Ernst sin repetitive *fort/da*-lek, slik han omtaler den i *Beyond the Pleasure Principle*: Da han var 1 ½ år gledet Ernst seg over at han kunne få ting til å bli borte, en lek han frydefullt repeterte. Freud oppfattet leken som uttrykk for en bearbeidelse av, og en toleranse for mors fravær. Barnet lekte også "fort" fulgt av objektets gjenkomst, "da" (*S.E. XVIII*: 15). Freud bemerker at "[...] the first act, that of departure, was staged as a game in itself far more frequently than the episode in its entirety, with its pleasurable ending" (*S.E. XVIII*: 16). Freud undrer på om dette er uttrykk for "[...] a primary event, and independent of the pleasure principle. [...] [T]he child may, after all, only have been able to repeat his unpleasant experience in play because the repetition carried along with it a yield of pleasure of another sort but none the less a direct one" (*S.E. XVIII*: 16). Den første delen av leken antyder en destruktiv, dødsdrift-aktig repetisjon. Den ligner den Brooks omtaler for begjærets del i teksten og i lesningen. Den siste fasen viser at "[...] there are ways and means enough of making what is in itself unpleasurable into a subject to

¹⁰⁵ Samtalen er fra 1987, og finnes i Simone Benmussa & Nathalie Sarraute: *Nathalie Sarraute: Qui êtes-vous? Conversations avec Simone Benmussa* (Lyon: La Manufacture). Den engelsk oversettelsen av sitatet er ved Jefferson selv (Jefferson 2006: 203, 183; note 2).

be recollected and worked over in the mind" (*S.E. XVIII: 17*). Det dreier seg altså om repetisjon som ledd i en konstruktiv prosess av omdannelse og helende sammenledning. Det tilsvarer Sarrautes observasjoner av at "death and the disappearance of everything had been cast aside for a moment", og det er også overensstemmende med Brooks' påpekning av begjærets helhets- og meningsdannende tendens.

Yvonne og Jeanne setter på sin side ord på følelsen av å ha blitt konfrontert både med "nothingness and death": de er redde. Redsel er en del av en eksistensiell pathos som er vesentlig i Aristoteles' tenkning, slik jeg allerede har nevnt i forbindelse med Lucies frykt. Reaksjonene til Yvonne og Jeanne minner om at personen og dens pathos er mest vesentlig i Aristoteles' *Poetikken*, mens det i hans *Retorikken* er språket og logos. Redselen deres er en person-forskjøvet repetisjon av frykten som Lucies kjenner i (psyko)dramaet-i-dramaet, og er altså en del av tragediens virkning som leder til dens katharsis (Aristoteles 2004: 31). Men mens Lucie var redd fordi sannheten kunne bli avdekket, synes Yvonne og Jeanne redde fordi sannheten er forsvunnet, altså tildekket. Lucie, Yvonne og Jeanne viser at sannhetens tilsynekomst både kan ha en destruktiv og en konstruktiv virkning.

Chambon forstår avgrunns- og kvelningsbildet til Jeanne som uttrykk for en løgn og dens destruktive effekt: "[...] le mensonge est d'abord désigné [...] comme un gouffre, le gouffre de l'âme d'où mentent des ' vapeurs délétères', qui asphyxient" (Chambon 2001: 199-200). Jeannes "les gouffres de l'âme s'entrouvrent", "des vapeurs délétères montent" og "on est asphyxié" er da samtidig bilder på den skadelige virkningen av tildekkingen av sannheten, som medfører en slags løgnens effekt. Bildene kan mer spesifikt vise til vendingene i tropen sannhet – løgn, en oppfatning som også betoner at *både* sannheten og løgnen er forsvunnet, og dermed blitt ukjente i *Le Mensonge*. Tropen iverksetter svimlende og galskapsfremmende dreininger mellom sine to poler, som angår vår oppfatning og forståelse av virkeligheten, og som leder i retning galskap og død. De vanviddsbefordrende vendingene synes innreflektert i etymologien til ordet *hallusinere*. Det kommer av latin *alucinatus*, av *alucinari* som betyr å 'vandre (mentalt), drømme'. Dette kommer trolig fra gresk *alyein* som sannsynligvis er knyttet til *alasthai*, å 'vandre rundt'. Etymologien markerer sannhet/løgn-tropens

bevegelser, og antyder at en vedvarende søken etter sannhet og løgn i *Le Mensonge* innebærer en galskapens drømme- eller transeaktige mentale vandring.

I likhet med meg, oppfatter Vincent og Pierre at Jacques' eksempel angår Simone: Et sannhet/løgn-objekt er forsvunnet, og tyven er Simone. Og hun byttet visselig ut ordet "sannhet" med "hemmelighet" i sted, mens hun nå i alle fall ikke har fortalt *hele* sannheten. Vincent og Pierre bedømmer tydeligvis Simones ethos som heller dårlig, og vil ha en tilståelse fra henne (Sarraute 1993: 130-40; 1969: 55). Lucies vurdering av den samme personen er imidlertid helt annerledes:

LUCIE : [...] [I]ls la traquent, ils la pressent, leurs tiges de fer fouillent, *elle se terre*... un petit animal traqué... ses yeux effrayés les observent, elle palpète, toute chaude... et moi, comme elle... (Sarraute 1993: 141, min kurs.).

LUCIE. [...] [T]hey're after her, they're pressing her, their iron rods are probing, *she's withdrawn into her hole*... a little hunted animal... her frightened eyes observing them, she's all warm and quivering... and I, like her... (Sarraute 1969: 58, min kurs.).

Det lille dyret i hulen minner om billedbruken i den aller første replikken i dramaet, Yvones "j'aurais voulu rentrer sous terre". "Se terrer" i "elle se terre" betyr nettopp å 'grave seg ned (om dyr)'. Det gravende dyret konnoterer moldvarpen, for øvrig et vanlig bilde på spionasje. Lucies bilde på Simone har dermed resonans av at "Simone-i-Sveits" kan ha bedrevet nettopp en slik type virksomhet. "Se terrer" betyr for øvrig også å 'gå i dekning', som er aktualisert både med krigsmotivet i dramaet og med de biografiske opplysningene om Sarrautes eget liv. Det kobler igjen Simone til Sarraute. Med moldvarp-konnotasjonene synes forbindelsen paradoksalt, tvetydig eller muligens ironisk, og antyder kanskje noe om tropens beskaftenhet og også om dens relevans i et skrivevirke.

Med uttalelsen "et moi, comme elle" // "and I, like her" viser Lucie en tydelig identifisering med nettopp Simone og på samme tid en samfølelse med det lille dyret. Dette minner om at Lucie er en implisert leser i dramaet, og også om Jeffersons påpekning av at denne er preget av begjær i Sarrautes tekster. Det dreier seg nærmere bestemt om begjæret som nettopp identifikasjon: "Reading for, in, and, ideally, of Sarraute is very much a matter of desire – and, more especially, of desire as identification [...]" (Jefferson 2006: 131). Lucie opplever seg lik Simone, noe som synes å være begjærets tildragelse. Hendelsen leder fokuset mitt mot Bions metodologiske insentiv om å "eschew memory and desire". Som jeg påpeker i kapittel 1, fremholder Bion faren for at begjæret leder til feilaktige og villedende

erfaringer, og det er i denne fortolkningen det inngår i hans insentiv (Bion 1993b: 30, 45). Og det ser ut til at det identifikatoriske begjæret hos Lucie her er forkjært og bedragersk, for i tverr kontrast til henne oppfatter både Yvonne og Robert Simone som følelseskald, kompromissløs og dødbringende:

YVONNE : Mais vous rêvez. Elle les regarde d'un œil glacial.	YVONNE. But you're dreaming. She's looking at them with an icy gaze.
ROBERT : Moi je trouve que c'est ce qu'on appelle 'foudroyer du regard'. Elle les foudroie (Sartraute 1993: 141).	ROBERT. I think it's what is called 'if looks could kill.' Her look is killing them (Sartraute 1969: 58).

Observasjonen fra de to og dessuten min egen generelle oppfatning, borger for at Simone ikke er det lille, redde og utsultede dyret som Lucie oppfatter henne som. Det ser ut til at det er seg selv, heller enn Simone Lucie her omtaler, og at hun slik sett har projisert en identifisert del av seg selv over i Simone. Eller om jeg repeterer Ogdens ord: "[...] the recipient has the characteristics of the projected aspects of the self[...]" (Ogden 1993: 16). Det er Lucie som er det lille, redde og utsultede dyret i hulen. Hun er samtidig Simones rake motsetning, og de synes å representere to motstående posisjoner i dramaet: Lucie fremstiller dramaets kjernefølelser av medlidenhet og frykt på en synlig, direkte og utilgjort måte. Simone er derimot en kynisk formende retoriker. Det kan hende at Simone, "[...] the recipient[,] experiences h[er]self in part as [s]he is pictured in the projective fantasy" (Ogden 1993: 17). Det kan jo være hensiktsmessig å bli oppfattet som liten og redd av omgivelsene, som dermed vil beskytte en, heller enn avsløre en. Men det kan også hende at Simone på ett plan opplever seg som et redd, lite dyr, spesifikt knyttet til frykten for at sannheten skal bli avdekket. Utkastelsen fra Lucie er i så fall ikke utelukkende et element som finnes i Lucie, men i utgangspunktet også i Simone. De to subjektene felles identifisering kan spesifikt være redselen for avdekking av sannheten.

Det ser videre ut til at den innlemmede leseren Lucie er en tekstlig struktur som representerer det Iser advarer mot i leseprosessen: berøringen med en illusorisk virkelighet grensende mot vanviddet (Iser 1972: 289). Det minner om Simones "du er i en annen, feil virkelighet"-figur overfor Pierre, samt om Jacques' henvisning til ikke-eksisterende objekt (sannhet og løgn), men som en angivelig mentalt forstyrret Pierre likevel skulle sanse. Det kan se ut til at disse anliggende her kommer til uttrykk i *Lucies* person. Og Lucie er ikke bare lik og forskjellig fra

Simone. Hun har, som jeg allerede har anført, også fellestrekk med Pierre med tanke på en inngående, nærmest begjærlig og driftslignende væremåte. Men på samme tid som Pierre og Lucie her ligner, er de ulike i hva de søker: Pierre sannheten og Lucie identifikatorisk kontakt, men *ikke* sannhet.

Fjerde fase

Retorisk utelatelse

Jeanne har tidligere fremlagt to påtakelige bilder, ett knyttet til sannheten og ett til virkningen av de svimlende vendingene mellom sannhet og løgn. I dramaets fjerde fase kommer hun med nok et bilde:

JEANNE : C'est devenu quelque chose de si précieux... que vous détenez... caché là, enfoui en vous... comme un trésor...

SIMONE : L'hôtel de l'Épervier (Sarraute 1993: 141-2)?

JEANNE. It's become a thing of great price... in your possession... hidden there, buried in you... like a treasure...

SIMONE. The Hotel de l'Épervier (Sarraute 1969: 58)?

Jeanne adresserer Simones indre, der det angivelig er noe som ligner “un trésor”. Ordet *trésor* kommer av latin *thesaurus* som betyr ‘skattkammer, skatt’, og fra gresk *thesauros* som også betyr ‘forråd/lager’. Et skattkammer blir assosiert med en skjult og hemmelig rikdom, mens et forråd betoner at det er et lager av skatter. Det antyder at “trésor” er et bilde på den forsvunne sannheten og løgneren, og at det viser til en hel forsyning av sannheter og løgner inne i Simone. De *hemmeligholdte* sannhetene og løgnene er omsluttete, og ennå ikke avfyrt som det Lucie benevnte en smertefull og utvregende “boulet de canon” i begynnelsen av dramaet, og de er heller ikke foldet ut i det Jeanne omtalte som “espace vital”. Juliettes “[...] quand on la comprime, elle enfle, il faut qu'elle sorte... [...]” / “[...]when you hold it back, it swells, it must come out... [...]” i begynnelsen av tredje fase av dramaet, er som nevnt et vink om en forestående uteksplodering av sannheten i *Le Mensonge* (Sarraute 1993: 134; 1969: 48). Jacques’ fortelling om bakeren er et eksempel på en detonering, men tilsvarende hendelse har ennå ikke funnet sted i dramaet.

Den forsøksvise åpningen inn i Simone resulterer i en hyklerisk og løgnaktig avlevering av en del av det hun tidligere har fortalt Pierre om: “L'hôtel de l'Épervier?” i Genève (Sarraute 1993: 140; 1969: 56). “Épervier” betyr for øvrig ‘spurvehauk’, og også ‘kastenot’. Hotellnavnet betoner vaktsomhet og innfangning av

andre personer. Det antyder kanskje noe om det som nå preger Simone, som etter sigende oppholdt seg på hotellet? Når Pierre så gjør et nytt forsøk på å få henne til å åpne opp, skjer følgende (Sarraute 1993: 142; 1969: 58):

PIERRE : [...] Dites-le, ce sera si bon... dites-le, dites juste cela : 'Bien sûr, j'étais à Genève. J'ai voulu jouer...'

Simone rit.

LUCIE : Oh! ce rire...

SIMONE *rit* : Bon, bon, bien sûr, je jouais... Voilà. Vous êtes contents?

Bruits de rires heureux, de baisers, gloussements.

JULIETTE : Simone, vous êtes un amour.

VINCENT : Vous êtes un ange.

JEANNE : Simone, je vous adore.

JACQUES : Moi je n'ai pas douté un seul instant, je le savais. Je voyais votre petit coup d'œil rusé...

ROBERT : Ah, on peut le dire, vous nous avez joué une bonne farce... [...] Alors Pierre, vous voilà calmé. On va voir la paix maintenant (Sarraute 1993: 142).

PIERRE. [...] Say it, that will be so nice... say it, just say that: 'Of course, I was in Geneva. I was playing...'

(SIMONE laughs)

LUCIE. Oh! that laugh...

SIMONE. (Laughing) Oh, all right, of course, I was playing... There. Are you satisfied?

(Sound of happy laughter, kissing, clucking)

JULIETTE. Simone, you're a darling.

VINCENT. You're an angel.

JEANNE. Simone, I adore you.

JACQUES. I never had a moment's doubt. I knew it. I saw that sly little look of yours...

ROBERT. I must say, you played a good trick on us... [...] So Pierre, you are satisfied. Now we can have peace (Sarraute 1969: 59).

Simone tilkjennegir endelig at hun bare spilte. Det skulle dermed ikke lenger være noen motsetning mellom hennes og Pierres påstander. Simone folder tilsynelatende ut sannheten i et latterens og vedkjennelsens "espace vital". Flere av personene bryter ut i lykkelatter, kyss og klukking. Dette ligner *katharsis* i Aristoteles' dramapoetikk (Aristoteles 2004: 31). Etter den helende renselsen forbundet med lidelsene som de har gjennomgått, finner personene formentlig ro.

Men Simones særlige tendens i *Le Mensonge* er å anvende språket retorisk. Og ved nærmere ettersyn ser man at selv om Simone nå sier at hun spilte, så etterkommer hun kun den ene av Pierres oppfordringer. Hun bekrefter ingenting om sitt oppholdsted under krigen, som han eksplisitt også ber henne om. Det er altså en ny utelatelse – en *detractio* som medfører en *élleipsis* – i Simones replikk. Katharsisen som personene gir uttrykk for, er i likhet med Lucies identifikatorisk-begjærlige oppfatning av Simone som et lite redd huledyr, fundert på et i alle fall delvis feilaktig grunnlag. Denne gangen er det de andre personenes persepsjoner av Simones ord og latter som er forkjær. Det minner om Pierres tidligere demonstreringer av at de også har latt Madeleines og Edgars anvendelser av ironiske troper passere ubemerket. Og *når* spilte Simone? Da hun fortalte Pierre at hun var i Sveits eller da hun tidligere i dramaet sa at hun var i Seine-et-Oise under krigen? Eller spiller hun kanskje litt hele tiden, liksom à la vendingene i

sannhet/løgn-tropen? Det er som om “trésor” sitt latinske opphav, *thesaurus* i betydningen ‘oppslagsbok, leksikon, synonymordbok, stor ordbok’, aktualiseres: Simones indre skatter er en slags retorikkens ordbok, et forråd av vendende sannhet/løgn-troper.

Femte fase

Vendepunkt og tropismer

Det ser ut til at også Pierre har merket seg utelatelsen i det Simone sier. Han er nemlig den eneste personen i dramaet som ikke deltar i jubelen. I stedet begynner han igjen å herme, denne gangen etter Simone:

PIERRE, *imitant Simone* : Bon, bon, bien sûr, je jouais...

ROBERT : Qu'est-ce que vous dites?

PIERRE, *rêveur* : Je répète ce que Simone a dit, avec le même rire, le même ton... J'essaie de refaire... les mêmes mouvements... [...] (Sarraute 1993: 143).

PIERRE. (Imitating Simone) Oh, all right, of course, I was playing...

ROBERT. What did you say?

PIERRE. (Dreamily) I repeated what Simone said, with the same laugh, in the same tone... I tried to reproduce... the same movements... [...] (Sarraute 1969: 60).

Etterapingen her i dramaets siste fase griper tilbake til dets begynnelse, der Pierre hermet etter Madeleine og dernest etter seg selv. Det er samtidig noen vesentlige forskjeller fra den gangen. Eksempelvis bringer den ene sideteksten her klarhet i at det er *Simone* Pierre etteraper. Den andre sideteksten viser at han har et drømmende tonefall. Han antar altså en intonasjon som samsvarer med beskyldningene fra Simone om at han drømte tidligere i dramaet. På konfliktfylt vis både *klargjør* han hva han holder på med og har et *drømmende* tonefall.

Tvetydigheten kan vise til at man kan være klartenkt og persipere den ytre verdenen som den er, *og* at den indre verdenen er vesentlig i nettopp dette. Den andre forskjellen ved Pierres uttalelser da og nå peker imidlertid i en annen retning: Hermingen står ikke lenger i anførselstegn i teksten. Det antyder at ordene er hans egne, like mye som Simone sine. Tendensen gjenfinnes i den tredje ulikheten knyttet til sitatet over: forfatteren (Sarraute) anvender ordet *imitant* i sideteksten, slik hun også gjorde da Pierre hermet etter *seg selv* (“il s’imite”) i dramaets begynnelse (Sarraute 1993: 126; 1969: 38). Da han etterapet Madeleine stod det *il singe* i sideteksten, mens det kun var anførselstegn da han hermet etter de øvrige personene i dramaet (Sarraute 1993: 125, 132; 1969: 37, 46).

“Imiter” kobler altså Pierre til Simone, og faktisk også til retorikken: Ordet *imiter* minner om den retoriske pedagogikkens *imitatio*, “[...] ‘etterlikning’ av de beste forbilder som ledd i talerens utdanning [...]”.¹⁰⁶ Pierre får dermed et anstrøk av å være elev av retorikkmodellen Simone. Det greske ordet for *imitatio*, *mimesis* (som talefigur) kalles i retorikken *ethopoiía*, ‘fremstilling av karakter’.¹⁰⁷ Det er et hint om at Pierre også vil tilkjenne Simones ethos gjennom *dramaets mimetiske handlingsgang*, og ikke via henvisning til retorikken slik Jacques gjorde. Og som sannhetssøker vil trolig Pierre fremstille Simone på en mer pålitelig måte enn hun selv gjør. Han viser antydningvis også sin egen karakter, som nå altså er preget av både retorikken og av dramapoetikken. Alle forholdene jeg her nevner viser en glidning mellom de to personene. Denne bærer i seg en dyp ironi: Tilsvarende relasjonen Pierre – Madeleine aner man nå konturene av en ironisk sammenfletting av sannhetsdrift og retorikk. Dét er en tildragelse av destruktiv-kreativ art som øg angår forholdet mellom person og språk, og mellom virkelighet og fiksjon.

Til tross for glidningene mellom Pierre og Simone, er han likevel atskilt fra henne:

PIERRE : Je n’y avais pas pensé... C’était tout à fait imprévu, ce bond en arrière, au dernier moment... En laissant cela planté en moi : ce petit rire... comme un dard... Bravo, Simone, très bien ça, très fort... Vous pouvez être contente (Sarraute 1993: 144).

PIERRE. I hadn’t thought of it... It was quite unexpected, that backward leap, at the last moment... By leaving that planted in me: that little laugh... like a dart... Bravo Simone, that was splendid, quite a feat... You may be pleased (Sarraute 1969: 61).

Pierre reagerer særlig på *latteren* som følger Simones “tilståelse” av at hun spilte. “Dard” er et bilde på latteren som treffer og slår ned i Pierre. Bildet ligner kanonkulen som eksploderte ut av ham og inn i Madeleine forut for dramaets start, men med den sentrale forskjellen at retningen nå er vendt fra å gå *fra*, til å gå *mot* Pierre. Denne markante vendingen leder oppmerksomheten mot ordet *trope* og mot *tropismer*, der sistnevnte opprinnelig betyr ‘en plante eller et dyrs tendens til å vende, dreie eller bevege seg som reaksjon på et stimulus’. Verbet *planter* i sitatet over minner om at Sarraute hentet *tropisme*-begrepet nettopp fra botanikken, hvor det altså viser til planters dreininger i forhold til lys og varme som ledd i en optimalisering av deres vekstbetingelser. *Tropisme* kommer som nevnt fra gresk *trópos* som betyr ‘vende, vri, retning, vending eller talefigur’. Bevegelsesretningens

¹⁰⁶ *Retorisk Leksikon* 2004: 97, oppslagsord “Mímesis”.

¹⁰⁷ *Loc. cit.*

vending fra å gå fra til å gå mot Pierre tilkjennegir tropens – i særdeleshet den ironiske tropens – og tropismens særlige manøver.

Nettopp slike vendende bevegelser har nå kommet til uttrykk på en rekke nivåer i dramaet: “Løgnerparadokset” viser allmenne, selvmotsigende vendinger i *språket* som sådan. Madeleine og Edgar anvender de *retoriske tropene* “fattig – rik” og “feig – modig”, mens Simone spesifikt har demonstrert hvordan man *skaper* retoriske troper ved å utelate og å bytte om på ord. Ordet “hypocrite” og rollespillet med ombyttingen av protagonist fra Pierre til Lucie i (psyko)dramaet-i-dramaet, tilkjennegir en tilsvarende dreining *mellom personer*. Stedsnavnene Seine-et-Oise og Sveits/Genève danner så en vendende sannhet/løgn-trope. Pierre og Simone blir personifikasjoner av denne, og av dens to poler og dynamikk. Her løper med andre ord dramaets tema og dramaets to viktigste personer sammen i en trope. Med tropedannelsen forenes altså to nivåer: språk og person. Pierre som kjennetegnet ved et indre sannhetstrykk og Simone som preget av ytre retorikk tydeliggjør vendingene *mellom indre og ytre*, og mellom sannhetsdrift og retorikk. Sammenvevningen av tropen og dens to nivåer språk og person, blir så presisert med Jacques’ berøring med både *Retorikkens* og *Poetikens* ethos, og med hans påpekning av de svimlende og ubehagelige vendingene og forvekslingene *mellom sannhet og løgn*, som betoner den galskapsinduserende omsnuingen mellom *virkelighet og fiksjon*.

Vendingene er eksempler på dynamikken i Sarrautes særskilte dramapoetikk “le gant retourné”, som nå altså kommer til syne på dramaets formspråk-nivå. Og når “un boulet de canon”, som beveger seg fra Pierre til Madeleine forut for dramaets start, nå blir til en “latter-dard” som går fra Simone til Pierre, er det nok et vendepunkt i dramaet. Dette er ikke et vendepunkt slik Aristoteles forstod det, altså en avgjørende dreining i *fabelen*. Det er et vendepunkt koblet til *Le Mensonges* komposisjon og grunnleggende poetikk, som er den ironiske tropens og tropismens dynamikk.

Jeg er altså enig med Landfried i at “Simone’s laughter is a crucial element in the play, providing clues about the tropism it reveals” (Landfried 2007: 151). Latteren synes å være sannheten som Juliette tidligere har signalisert at ville komme, og som nå omsider eksploderer ut i *Le Mensonge*. Dette er en repetisjon av den hendelsen mellom Pierre og Madeleine som dannet opptakten til dramaet, men

nå som en direkte iscenesettelse av eksplosjonen. “Dard-tropismen” er et argument for at det finnes en sannhetsdrift også i Simone, slik Pierre påpeker: “[...] Et en vous aussi, elle pousse : Bon, bon, je jouais... [...]” // “[...] And it’s pressing in her too: Oh, all right, I was playing... [...]” (Sarraute 1993: 143-4; 1969: 61). Dette tilsvarer presset som tidligere er tilkjenegitt ved Pierres “sifflement” og “bouillonnement”, som til slutt vrent seg ut i “un canon de boulet”. Det indre sannhetstrykket er altså forskjøvet mellom Pierre og Lucie, og dernest videre til Simone.

Det er som nevnt ikke anførselstegn rundt Pierres imiterende ord i dette sitatet, samtidig som de klargjørende sidetekstene nå er borte. Selv om leseren forstår at det er Simone Pierre hermer etter, og det er tegnet en tydelig forskjell med henblikk på deres retorisk løgnaktige og destruktive versus sannhetsdriftige og konstruktive tendenser i dramaet, er det som om de to personene paradoksalt glir stadig nærmere hverandre, og etter hvert blir forvekslbare. De utgjør et flytende sannhet/løgn-kompleks, der sannhet antar “navnet” løgn, og omvendt.

Tropismer som språklige (Sarraute) og mentale (Bion) hendelser

Tropens tilvirkning og dynamikk, samt “vrent hanske-poetikken”, ligger altså implisitt i Sarrautes tropismetekning. Bion skriver faktisk også om tropismer et par steder. I *Cogitations* knytter han i likhet med biologene og Sarraute, tropismene til søken:

The action appropriate to the tropisms is seeking. [...] [T]aken as a whole [...] the action appropriate to the tropisms in the patient who comes for treatment is the seeking for an object with which projective identification is possible. This is due to the fact that in such a patient the *tropism of creation* is stronger than the *tropism of murder* (W. Bion & F. Bion 2005b: 34-5, mine kurs.).

Både Sarraute og Bion kobler dermed tropismene til vendende bevegelser, der kontaktsøken og kommunikasjon er vesentlig. For Sarraute dreier tropismer seg om språkets tropelignede vendinger, om begjærlig kontaktsøken og om kommunikasjon. Men Sarraute gir også uttrykk for at hun med sine tekster forsøker å “[...] transmettre des sensations, des impressions, des mouvements intérieurs qui relèvent de la psychologie, mais d’une psychologie renouvelée” (Angremy 1995: 24). For Bion angår tropismene, slik jeg ser det, driftsaktige bevegelser i

mentalapparatet. Mer spesielt omhandler de relasjonel(le) dreininger, kontakt og kommunikasjon mellom mennesker, som Bion kobler til prosessen proaktiv identifikasjon. Bions tropismer ser videre ut til å undergå en lignende destruktiv-kreativ utvikling som Sarrautes: "The tropisms are the matrix from which all mental life springs. For maturation to be possible they need to be won from the void and communicated" (W. Bion & F. Bion 2005b: 35). "Un boulet de canon" er et bilde på sannhetsdriften og på en tropisme som eksploderte ut i sannhetens ord om hvem eller hva Madeleine er. Tross uenighetene mellom personene, syntes det man der hadde med å gjøre, å være det Bion kaller en "tropism of creation". Pierre vant sannhetstropismen frem fra sitt indre, og kommuniserte den i dialogen med de andre personene.

Innestengte tropismer har i motsetning til de utsprungne, et destruktivt preg. Simones *latter* har anslag av å være en innkapslet tropisme. Den synes å forårsake en ny "forsnakkelse" fra hennes side, ikke i form av ord som da hun fortalte om "Seine-et-Oise" tidligere i dramaet, men som en språklig *intonasjon*. *Latteren* er språkbevegelse, altså en tropisme som *ikke* har undergått en uteksploderende omdannelse til *ord*. Den synes å være lyden av Simones indre, korrumperte sannhetsvirke. Betydningen av ordet *dard* underbygger at vi her har å gjøre med det Bion kaller en "tropism of murder": "dard" betyr 'kastepil', 'liten harpun' og også '(gift)brodd; slangetunge'.¹⁰⁸ "Latter-dard'en" er splittet og tvetydig, og minner slik om den spaltede tropen sannhet - løgn. "Latter-dard'en" er også giftig. Dét antyder at det her dreier seg om effekten av vendingene i denne sannhet/løgn-tropen: Den er lik en avgrunn med giftige gasser, slik Jeannes bilde på de destruktive virkningene av vendingene mellom sannhet og løgn tilkjenner. *Latteren* tilhører "[...] the communicating particles that *are felt to lie* with their enclosed tropisms, rejected by psyche and object alike" (W. Bion & F. Bion 2005b: 36, min kurs.).

¹⁰⁸ *Online Etymology Dictionary*, oppslagsord "dart": <http://www.etymonline.com/index.php?term=dart>. Lesedato: 04.11.2010; *Fransk Blå Ordbok* 2005: 168, oppslagsord "dard".

Tropismer, proektiv identifisering og Bions teori om “container – contained”

Tropisme-begrepet er ifølge Paulo Cecar Sandler ett av Bions få forsøk på å formulere en egen psykoanalytisk teori, men han forlot den til fordel for blant annet teorien om “container – contained”.¹⁰⁹ Dét er en modell over mentalapparatets rom, bevegelser og endringer. Gérard Bléandonu skriver at “container – contained” er prosesser “[...] of something being taken into the self or being put inside another, a question of containing or being contained, of ‘container’ and ‘contained’” (Bléandonu 2000: 164). “Container – contained” viser både til inn- og utkrengende bevegelser, og til rom som er og som inneholder noe.

Som jeg skriver i kapittel 1, er teorien om “container – contained” koblet til Bions forståelse av begrepet *proektiv identifisering*, som han for øvrig også viser til i sin omtale av tropismer i sitatet lenger oppe (W. Bion & F. Bion 2005b: 34-5). Et eksempel på forholdet “container – contained” er som nevnt relasjon mellom mor og spedbarn, som kjennetegnes nettopp ved proektiv identifisering: I en tilstand av *rêverie* går mor inn i en “samtale” med barnet sitt, som ennå ikke har utviklet et formet språk. “Rêverie”-forfatningen medfører at mor kan fange opp og ta imot barnets råde, ordløse og smertefulle følelser som det selv ikke er i stand til å bære og/eller forme i språket, og som det kaster frem og over i mor. Hun kan så bearbeide eller omdanne dem, og levere dem tilbake til barnet i modifisert form (Bion 2005a: 36-7; 1962: 308). “Container – contained” er altså ikke bare knyttet til rom og til bevegelser av ut- og innkrenkning, men også til *omdannelse* av “the contained” i “the container”. Disse dreier seg spesifikt om transformasjonen av smertefulle og uforståelige fragmenter til lindrende, meningsbærende helheter. Dette tilsvarer en estetisk prosess der ødeleggelsens smertefullt sansbare og akognitive biter – det Bion kaller *β-elementer* og som også finnes i Kleins paranoid-schizoide posisjon – omdannes til *α-elementer* og til den depressive posisjonens helere deler. Disse kan ifølge Bion inngå i dannelsen av tanker, minner og drømmer, altså i ulike former for mentale konstruksjoner.

Bions tenking om tropismer er etter min mening delvis koblet til det vi kan oppfatte som intrapsykiske og rudimentære drifter, mens teorien om “container – contained” i større grad innreflekterer hans fokus på intersubjektive, mer og mindre utviklede følelser og relasjoner. “Container/contained”-dynamikken synes

¹⁰⁹ *The Language of Bion* 2005: 803, oppslagsord “Tropisms”.

å tilsvare spesielt det Sarraute omtaler som sin “vrenge hanske-poetikk”, men også de retoriske tropenes og tropismenes bevegelser: Det angår komplekse inn- og utkrengende bevegelser, paradoksale overskridelser, omdannelser og endringer. “Container/contained”-relasjonen, tropene og tropismene kan også besørge det som Simones latter nå antyder, nemlig en destruktiv utbredelse av korrumperte sannheter, lignende virkningen av den ustoppelige tropen sannhet – løgn.

Og Bion deler faktisk forholdet mellom “container” og “contained” inn i tre typer. To av dem, “commensal” og “parasitic”, ser ut til å samsvare med de ulike tropismodynamikkene “tropism of creation” og “tropism of murder” (nevnt i sitatet på side 114):

By ‘commensal’ I mean a relationship in which two objects share a third to the advantage of all three. By ‘symbiotic’ I understand a relationship in which one depends on another to mutual advantage. By ‘parasitic’ I mean to represent a relationship in which one depends on another to produce a third, which is destructive of all three (Bion 1993b: 95).

“A third” er ikke et vanlig forekommende uttrykk i Bions tekster. Så vidt jeg har kunnet ta rede på, definerer og klargjør ikke Bion “a third” nærmere. Det er følgelig heller ikke tydelig koblet til hans begrep *psykoanalytisk objekt*. Det ser imidlertid ut til at “a third” i formuleringene “two objects share a third” og “one depends on another to produce a third” refererer til *et tredje objekt*, som umiddelbart minner om nettopp et psykoanalytisk objekt. Sandler sin kryssreferanse fra oppslagsordet “psycho-analytical object” til “tropisms” i ordboken *The Language of Bion*, styrker en slik antagelse. *Psykoanalytisk objekt* er som sagt ett av de tre begrepene som jeg utleder det dramatiske tredje fra. Bion anvender imidlertid “share” om den kreative relasjonen mellom “container” og “contained”, mens han bruker ordet “produce” om den destruktive. I min forståelse angår det psykoanalytiske objektet og mitt dramatiske tredje dannelsen av et tredje som kan være av både destruktiv og kreativ art. Det dreier seg om både “produce” (eller kanskje heller “create”) og “share”.

Pierre og Simone: Den kreative skrivingen og språket

Forholdet mellom Pierre og Simone ligner nå en parasittisk relasjon mellom “container” og “contained”. Bion fremholder at “[t]he parasitic relationship [...]

denudes the environment of significance” (Bion 1993b: 104). Simones “latter-dard” ser ut til å utøve en slik ødeleggende virkning. Projisert over i Pierre, er den

PIERRE : [...] planté... à peine perceptible... et qui gratte... comme un minuscule poil de cactus... c'est comme si j'avais touché une ortie... [...] Mais Simone, je suis fou, je suis tout à fait fou. [...]	PIERRE. [...] planted... hardly perceptible... and scratching... like a tiny cactus barb... it's as though I had touched nettles... it barely smarts... [...] But Simone, I'm mad, I'm quite mad. [...] (Sarraute 1969: 61-2).
---	--

Bildene “minuscule poil de cactus” og “ortie” kan blant annet vise til en manglende avreagering av driftens trykk, liksom svarende til lattertropismens fraværende eksplosjon ut i ord. Det hele ligner en invertering av kanonkule-bevegelsen som danner utgangspunktet for dramaet, der bevegelsesretningen vendes fra og mot Pierre: Sannhetens “boulet de canon” vrenses nå tilbake og inn i ham som en pressende “latter-dard”. Den imploderer i ham som en udetonert, plagsom og sarkastisk leende drift og tropisme. Sannhetsdriften/tropismen er tilbake i Pierre, altså akkurat der den var før dramaet startet. Og nå bevirker den manglende driftsutløsningen ikke lenger bare et ubehagelig trykk, men det han selv benevner som *galskap*. “Latter-dard’en” “[...] induces a mental state of debility [...]”, der “[...] the personality deteriorates” (Bion 1962: 310; 2002: 38).¹¹⁰ Virkningen er lik tropens vedvarende vendinger mellom, og sidestilling av sannhet og løgn, som snur opp-ned på virkeligheten. Pierre synes å ha kommet dit som Simone tidligere i dramaet betonte med figuren “du er i en annen, feil virkelighet”, og som Jacques antydte med uttrykket “une hallucination”.

Galskapen knytter Pierre til Lucie. De har også vært forbundet tidligere, først gjennom ombyttingen av rollen som protagonist i (psyko)dramaet-i-dramaet, og så med Lucie som i “oppsetningen” ble plaget av sannhetens begjærlige trykk slik som Pierre. I førstnevnte tilfelle fremstod de to som diametrale motsetninger: Han var klartenkt og fikk med seg hva som skjedde både i seg selv og rundt seg. Hun var medlidende, redd og forvirret, og preget av et intenst nærhetsbehov overfor Vincent(/Edgar). Samtidig er det nettopp denne begjærlige søkenen hennes som oppretter en likhet med Pierre. Men der han søker sannhetens avdekking, søker hun like heftig sannhetens tildekking. Vi ser nå at rolleombyttingen og begjæret i andre fase av dramaet er et frempek mot galskapen her i dramaets siste

¹¹⁰ Jeg gjør oppmerksom på at Bion her omtaler løgnens virkning. *Le Mensonge* viser at det like gjerne kan være den fordervede sannheten eller de vedvarende vendingene mellom sannhet og løgn som forårsaker vansker.

fase, der Pierre og Lucie glir mot og inn i hverandre. Samtidig oppretter Lucies begjærlige ønske om tilbakeholdelse og tildekking av sannheten som nevnt òg en likhet med Simone. Lucie har også vist en i overkant sterk grad av identifikasjon med Simone, der hun forveksler seg selv med henne. Pierre får på sin side et snev av å være elev av retorikkens mester Simone, der han imiterende og på paradoksalt vis synes å ville tilkjennegi hennes særlige ethos gjennom retorikk og handling.

Alle glidningene og vekslingene betoner at Pierre, Lucie og Simone ikke bare er enkeltstående personer i *Le Mensonge*. De synes å være deler av en større helhet, der “each is each”, om jeg låner Valerie Minogues ord. I “Voices, virtualities and ventriloquism: Nathalie Sarraute’s *Pour un Oui ou Pour un Non*”, understreker hun at personene H1 og H2 “speak each other’s words” og “play each other’s parts: each contains each” (Minogue 1995: 174). Det er som om Pierre inneholder Lucie, og Lucie inneholder Pierre, mens Lucie også mener at hun og Simone inneholder hverandre, riktignok uten at Simone nødvendigvis deler et slikt syn. Samtidig kobler faktisk nettopp det som nå forbinder Pierre og Lucie, en skrantende psykisk helse, Simone til Lucie og til Pierre: Det som etter alt å dømme er en forsnakkelse – “Seine-et-Oise” – midt i dramaet samt den avslørende latteren nå, medfører at påstanden om at det å holde på en hemmelighet er forbundet med god mental helse, slår ironisk tilbake på Simone selv.

Den viktigste relasjonen er dog den mellom Pierre og Simone. Et argument for dette er at de sammen representerer sannhet/løgn-tropen som er så sentral i dramaet. En annen begrunnelse er Pierres sarkastiske anvendelse av ironiske troper – av den løgnaktige retorikken – i dramaets siste fase. Et tredje anliggende er forskyvningen av sannhetstrykket fra Pierre (via Lucie) til Simone, og tilbake til Pierre igjen. Nok et saksforhold er knyttet til Pierres navneetymologi. *Pierre* kommer av gresk *Petros* og betyr ‘stein, klippe/fjell’.¹¹¹ Etymologien peker mot at det sannhetsdriftige virket er et uforanderlig element som selve tilværelsen hviler på. Og Pierre er dessuten navnet som Jesus gav apostelen Simon:

Da Jesus kom til traktene ved Cæsarea Filippe, spurte han [...] ‘hvem sier dere at jeg er?’ Da svarte Simon Peter: ‘Du er Messias, den levende Guds sønn.’ Jesus tok til orde og sa: ‘Salig er du Simon [...] Og det sier jeg deg: Du

¹¹¹ *Dictionnaire Universel des Noms Propres* 1984: 1420, oppslagsord “pierre”; *Dictionnaire Historique de la Langue Française* 1995: 1515, oppslagsord “pierre”; *Online Etymology Dictionary*, oppslagsord “Peter”: <http://www.etymonline.com/index.php?term=peter>. Lesedato: 16.11.2010.

er Peter; på denne klippe vil jeg bygge min kirke, og dødsrikets porter skal ikke få makt over den' (Matt 16: 13-19).

Simone er hunkjønnformen av Simon, og Simon er det opprinnelige navnet til Peter/Pierre. Pierre "er" Simone. Dette leder oppmerksomheten tilbake til Jacques' forslag om å navngi "sannhet" som "løgn" i dramaets tredje fase. Ved å endre sannhetens "navn" til *løgn*, og Simon(e)s navn til Pierre (Peter), blir sannhetsvirket og Pierre likestilt med løgnretorikken og Simone. Dette skjer nå ved *måten Pierre anvender språket på*. Den oppsiktsvekkende replikken til Jacques viser altså den helt grunnleggende, konfliktfylte og komplementære forbindelsen mellom Pierre og Simone i *Le Mensonge*, som også uttrykker det sammensatte og ironiske forholdet mellom sannhet og løgn, og mellom person og språk. Om bibelteksten blir lagt til grunn, er Pierre og Simone *og* sannhet og løgn det samvirkende, udødelige fundamentet som dramateksten eller verket ("kirken") er bygget på. I denne sammenhengen blir sannhetens virke den drivende kraften i litterær skapelse, som til slutt eksploderer ut i ord. Ordene inngår i de retoriske tropene, som er litteraturens særlige språk. En helt sentral konflikt i *Le Mensonge* er mellom den mest virkelige, men ikke språklig formbare sannheten i virksomhet, og det grunnleggende litterære språket av kunstnerisk formede retoriske troper.

Dramaforløpet viser sannhetsdriftens og tropismens virke i undersamtalen, der den er i krigersk opposisjon til retorikkens virksomhet. Retorikken er å oppfatte som språkets spesifikt vendende bevegelser i undersamtalen, ferdene derfra og mot den ytre dramateksten av formede ord og ironiske troper. Pierre har en spesiell og fremtredende rolle i førstnevnte prosess. Han har en særlig kraft og retning som er knyttet til sannheten, kalt sannhetstrykk, sannhetsdrift og tropismer i denne analysen. Som faktisk leser opplever også jeg å gjøre iherdige forsøk på å finne sannheten og løgneren i *Le Mensonge*. Pierre reflekterer min egen virksomhet i analysen og tolkningen av dramaet, som også er en særlig sannhetssøken. Jeg identifiserer meg med ham, slik Lucie gjør med Simone. Pierre og jeg bestreber oss begge på å tette hullene Simone – og dessuten Sarraute med sine utelatelser av avgjørende sidetekster – oppretter med sitt retoriske virke, og slik å finne sannheten. Pierre speiler den faktiske leserens, det vil si min kamp, der jeg skriver min analyse og tolkning av dramateksten gjennom min lesning av den. Jeg blir hensatt i en flyt-modus der jeg forvirrende grenseoppløst dras inn i teksten.

Pierres “annet jeg” eller dobbeltgjenger, Simone, har med sin retorikk en avstandsskapende virkning på meg som leser. Dette iverksetter en fortolkende og sammenleddende modus der jeg blant annet kan observere de ulike retoriske endringene av *immutatio* og *detractio*. Simone skaper et tydelig retorisk mønster i teksten, og tilfredsstillende meg ved å gi meg en opplevelse av å mestre avsløringens og fortolkningens kunst, og dermed retorikkens grep. Men jeg kommer aldri helt i mål, for Simone gir ikke noe endelig svar på det jeg søker, nemlig *hvor* hun var under krigen og *når* tid hun lyver. Dette er et vedvarende tomrom i teksten.

Her aktualiseres også Brooks’ tenkning igjen, for som jeg har anført tidligere kan Pierres sannhetsdrift sammenstilles med et begjær etter sannhet. Dette begjæret tilsvarer den faktiske leserens streben etter å avdekke sannheten, men ligner samtidig Lucies og Simones søken etter å tildekke den. I *Le Mensonge* er det nå begjærlige bevegelser frem og tilbake, og antydningvis glidninger mellom Pierre, Lucie og Simone. Denne dynamikken minner igjen om Brooks’ påpekninger av at forflytninger ikke bare dødsdriftaktig søker enden, men også har en sammenbindende og totaliserende – en grunnleggende livsdriftig – funksjon:

Desire is [...] like Freud’s notion of Eros, a force including sexual desire but larger and more polymorphous, which (he writes in *Beyond the Pleasure Principle*) seeks ‘to combine organic substances into ever greater unities’. Desire as Eros, desire in its plastic and totalizing function, appears to me central to our experience of reading [...] (Brooks 2003: 37).

Bevegelsene mellom personene danner forbindelser mellom ulike fragmenter som så kan leddes sammen til stadig større helheter. Virksomheten tilsvarer den jeg som leser holder på med i min stadig mer totaliserende lesning av dramateksten. Brooks sammenstiller som nevnt denne virksomheten med Lacans tenkning om begjær, og dessuten med hans kobling av Freuds begreper *forskyvning* og *fortetting* i det ubevisste med de retoriske tropene metonymi og metafor: “Desire reformulated as Eros thus is a large, embracing force, totalizing in intent, tending toward combination in new unities: metonymy in the search to become metaphor” (Brooks 2003: 106).

Om man tar utgangspunkt i Freuds tenkning, i Brooks’ argumenter og også i det som min analyse av *Le Mensonge* viser, har sannhetsdriften, tropismene og begjæret en dobbel, paradoksal tendens. De er på den ene siden rettet repetitivt

forover i søken etter sannhet, og er dermed i temporal, spredende bevegelse mot enden og døden. De instituerer det Nicolette David i "The violence of writing in Nathalie Sarraute's *Les Fruits d'or* and *'Disent les Imbéciles'*" omtaler som

[...] highly complex patterning of narrative progression, enacted through the compulsive repetition of highly aggressive moments. These moments in themselves seem to embody the [...] eternal duplications of the brittle dance of survival (David 2000: 174).

I "Structures of the unspoken: the theatre of Nathalie Sarraute" tar Rothenberg utgangspunkt i Davids observasjon, og påpeker at "[t]he rôle of repetition in the theatre appears to have a similar patterning function" (Rothenberg 2003: 200). Sannhetsdriften, tropismene og begjæret i tekst og hos leser, samt det Brooks oppfatter som en metonymisk tendens, danner narrative mønstre som innreflekterer en tidsdimensjon, men også dødsdriftens retning mot slutt og død. Men sannhetsdriften, tropismene og begjæret preges også av Davids "brittle dance of survival" under denne ferden, av en omveiens søken etter metaforiserende helhet og mening, altså etter rommets omsluttende, roende og livgivende funksjon.

Bion tilkjenner som nevnt også at begjæret har to tilbøyeligheter ved seg. Begjæret har både en åpenende og lukkende tendens, og det er sistnevnte han mener må unngås når han anmoder om å "eschew memory and desire". Dette viser at Bions insentiv ikke tar høyde for den vesentlige umettede disposisjonen ved begjæret, og for sin egen erkjennelse av at begjæret faktisk åpner for O sin virksomhet – altså nettopp det insentivet søker å bidra til. Hensikten med anmodningen er å utelukke begjærets totaliserende, meningsdannende tilbøyelighet. (Det angir derved ikke noen fullstendig psykoanalytisk metode, som også er hermeneutisk.) Begjærets generelt doble tendens er innreflektert i mine to lesemodi av flytende lytting og forstående tolkning. Modiene er som nevnt basert på Bions O-sannhet og K-sannhet, som sammen betoner poenget mitt: Den flytende lyttemodusen og O-sannheten angår et tvetydig-begjærlig sannhetsvirke uten form, og kan ikke anskueliggjøres direkte. Det forstående tolkningsmodusens K-sannhet er nettopp formet og fremstilt sannhet, tilkjenngitt blant annet i språket som ord.

Når Pierre og Simone nå sammen viser at lesingen og skrivningen er et uløselig og utmattende anliggende, antyder det at tilsvarende forhold gjør seg gjeldende for mine to lesemodi og for de to sannhetsforståelsene. Relasjonen

mellom Pierre og Simone er iverksatt av sannhet/løgn-tropens uendelige vendinger, som også er en vedvarende vending mellom virkelighet og fiksjon. Dette er samtidig dramaets kreativt-skapende kraft, og i tråd med Bouraouis observasjon av at “[m]ensonge et vérité sont deux aspects de la même et unique passion créatrice” (Bouraoui 1972: 113). *Le Mensonges* innsiktspunkt er uløseligheten, nettopp det som er en tragisk konflikt mellom sannhetsvirke og illusjonsskapende troper. Men det uutgrunnelige forholdet mellom Pierre og Simone, mellom mine to lesemodi og mellom O- og K-sannheten er ikke bare uløselig. Det viktigste er at det er kreativt. Disse konfliktfylte og forhandlende forbindelsene er altså grunnet på en skapende prosess, som angår både menneske eller person og språk, og virkelighet og fiksjon. De angår også liv og død.

Personene i *Le Mensonge* er på ett plan å oppfatte som menneskeskapninger i en underlig dialog med hverandre, og på et annet plan som personifikasjoner av enkelte særegenheter ved språket og av ulike språkbevegelser, også kalt tropismer i Sarrautes terminologi. Personene ser nærmere bestemt ut til å representere sider ved språkets kinetikk kjennetegnet ved det motstilte, ved det vendende og vreggende, og ved en krig mellom sannhet og løgn og mellom virkelighet og fiksjon. Skrivningens særlige anliggende er å skrive frem sannheten, representert ved sannhetsdriften og personifisert ved Pierre. Denne virksomheten er imidlertid forstyrret av små og store løgner som både er en iboende del av, og en mulighet ved selve språket. Språkets “småhykleriske” tendenser er personifisert ved falsknerne Jeanne (“jeg lyver aldri”) og Robert (“jeg har sannheten under kontroll”). De markerer utilstrekkeligheten i både mennesket og i språket, der “løgnerparadokset” tjener som eksempel. Tilkortkommenheten nødvendiggjør en språkpragmatisme. Denne har Jacques, som fremstår som språkfilsofen og semiotikeren i dramaet. Språkets “storhykleriske” tendenser er personifisert ved løgneren Simone, som anvender retorikken på utspekulert og artistisk vis til intendert å si både sannhet og løgn.

“Ver dans le fruit”: Bedervelse av sannhet og av språk

Men når Pierre nå synes gal, reduseres tilsynelatende den driftige skrive- og skapekraften i dramaet. Det retoriske virket har inntatt en dominerende plass og

posisjon. Og det kommer nå til det punktet i dramaet der de andre personene vil ha en slutt på dialogen og samværet, noe som også vil være en ende på *Le Mensonge*:

ROBERT : Mes amis, adieu. Les meilleures choses ont une fin.	ROBERT. Good-bye, everybody. All good things must come to an end.
PIERRE : Et alors elle m'a donné ce que je quémandais... avec un ver dans le fruit...	PIERRE. And then she gave me what I was begging for... with a worm in the apple...
VINCENT : Robert, nous partons ensemble, il faut que je vous parle... (Sarraute 1993: 145).	VINCENT. Robert, let's leave together. I must speak to you (Sarraute 1969: 62-3).

Roberts "les meilleures choses ont une fin" er vanligvis et uttrykk for sorgen, eller beklagelsen forbundet med erkjennelsen av at en hyggelig situasjon tar slutt ("har sin forfallsdag").¹¹² Robert er imidlertid ironisk, og betoner slik at *Le Mensonge* har vært en lite hyggelig situasjon som han er glad er over. "Ver dans le fruit" i Pierres replikk handler om at skaden er gjort, at situasjon er iboende mangelfull og at det ikke er noe man kan gjøre med den. Uttrykket minner umiddelbart om den aristoteliske poetikkens *hamartia*, tragedieheltens feilgrep som forårsaker det tragiske fallet (Aristoteles 2004: 43). I *Le Mensonge* er den koblet til Pierres resultatløse søken etter sannhet og løgn, som er nært forbundet med sannhetens og med språkets hamartia: Med "ver dans le fruit" målbærer Pierre at det foregår en forrâtnelse fra sannhets- og språk-systemets innside i *Le Mensonge*. Uttrykket leder oppmerksomheten mot språkets veldige makt slik den er demonstrert med retorikken og tropene, og dets iboende utilstrekkelighet slik det er eksemplifisert med "løgnerparadokset". Retorikkens mester Simone iverksetter språkets vendende troper og lar språket forbli bevegelser uten sikker mening. "Ver dans le fruit" gir også assosiasjoner til Bions understrekning av at falskneriet og løgneren er koblet til henholdsvis menneskets allmenne utilstrekkelighet og til dets like så forstandige kjennskap til hva som er sant og ikke, og hvordan man kan anvende språket til både å skjule og å belyse sannheten. På produktivt vis bringer språket og skriveingen *dramatekstens sannhet* frem, samtidig som språket og skriveingen selv forderver den på subversivt vis. "Ver dans le fruit" minner om ulike former for undergravende aktiviteter, som i *Le Mensonge* fremfor alt angår det språklige skrivevirkets forbindelse til korrumperte sannheter.

¹¹² *LinternAute Encyclopédie*: <http://www.linternaute.com/proverbe/222/les-meilleures-choses-ont-une-fin/>. Lesedato: 18.02.2010.

Øg nå undermineres altså tilsynelatende sannhetens virke i teksten: Pierre repeterer ufortrødent, men dog med et avbleket galskapspreg, sine forsøk på å få frem *Simones sannhet* i det som er dramaets aller siste replikker:

PIERRE, *hésitant et sournois* : Bon, bien sûr. Je jouais... *Ton différent, naturel et franc.* Bon, bien sûr. Je jouais. Non. Rien là, pas de moquerie...

JULIETTE : Pas de moquerie? Mais comme c'est bien. Vous voyez, ça va mieux! Allons, on vous ramène. Il faut vous reposer, mon ami, vous en avez besoin.

PIERRE : Oui. Bon, je veux bien... (*Ton franc.*) Bon, bon... bien sûr, je jouais. (*Il rit doucement.*)... Bon, bon, bien sûr... (*Ton hypocrite.*) Je jouais... (Sarraute 1993: 145-6).

PIERRE. (Hesitant and sly) Oh, all right, of course, I was playing... (In a different, natural, frank, tone) Oh, all right, of course. I was playing. No. There, there's nothing, no derision.

JULIETTE. No derision? Why, how nice. You see, things are going better. Come on, we'll take you home. You should rest, my dear, you need it.

PIERRE. Yes, very well, I shall... (A frank tone) Oh, all right... of course, I was playing. (He laughs softly)... oh, all right, of course... (Hypocritically) I was playing... (Sarraute 1969: 62-3).

Pierre gjentar sideteksten/replikken "SIMONE *rit* : Bon, bon, bien sûr, je jouais..." på flere ulike måter. Det er små endringer i hver gjentagelse, men de blir overskygget av de åpenbare og tydelige forskjellene i tonefall som er angitt i sidetekstene: "nølende og forstilt", i motsetning til "en annerledes, naturlig og fri, ærlig, ekte tone". I sin siste replikk fortsetter Pierre i en fri og ekte tone, før han avslutter med å si "je jouais..." i et hyklerisk tonefall. Mens det som i og for seg kunne vært en passende sidetekst i sted – kvaliteten ved Simones latter og tonefallet i hennes "je jouais" – kommer her i rikt monn når Pierre på ulike måter etteraper Simone. Også slik kan man si at de to personene utfyller og spiller hverandres roller på samtidig tilnærmende og disharmonisk vis.

Pierres replikk og dramaet som sådan avsluttes med "je jouais" utsagt med "ton *hypocrite*". Umiddelbart forut for denne siste sideteksten ler Pierre, slik også Simone gjorde da hun sa "je jouais". "Hypocrite" betyr som man husker skuespiller, og Pierre har klare anstrøk av å være nettopp en "ellevill" scenekunstner her helt i avslutningen av dramaet: Lik en skuespiller viser han at uttrykket "je jouais" får ulike betydninger avhengig av intonasjonen det gis. Den umiddelbare nærheten mellom de to sidetekstene ("*il rit doucement*") og ("*il ton hypocrite*"), fulgt av "je jouais" antyder at det løgnaktige tonefallet er det mest passende for Simones retorisk formede "tilståelse". Så til tross for at Pierre nå er redusert til et antydningssvis maktberøvet og galskapsridd sannhetsvirke, formår han imitativt å betone denne siden ved Simones utsagn. Det markerer det doble og tvetydige

anslaget hans rolle nå har, der han både anvender retorikken mønstret på Simone og tilkjenner hennes løgnaktige ethos.

På et overordnet plan ser Pierre ut til å representere kunstneren og i det aktuelle tilfellet forfatteren sitt særlige anliggende med å være i et sannhetsvirke, og samtidig søke, finne og fremstille sannheten i det formede språket. Han synes å bevirke at “[...] sannheten [...] [og] ikke bare noe sant [er satt] i virksomhet [i verket]”, slik Heidegger skriver (Heidegger 2000: 64). Pierres kamp mot Simone viser imidlertid at han et godt stykke på vei må gi tapt for retorikken og for de vedvarende og svimlende vendingene som sannhet/løgn-tropen bringer ham inn i. Når Pierre så står alene igjen når dramaet nærmer seg sin slutt, griper det tilbake til dramaets begynnelse, og viser at rollen som forfatter og som sannhetssøker er isolert. Men om Pierre utfordres i sin sannhetssøkende kraft, har han også kontroll. Det viser han med sine tydelige forklaringer på hva han gjør når han hermer etter Simone, og hvordan han lar den siste avgjørende etterapingen betone det hykleriske tonefallet i Simones “innrømmelse”. Galskapen hans er mer preget av det folkelige uttrykket “galskap”, enn av en galskap i psykiatrisk forstand. Det vanvittige scenespillet Pierre legger for dagen på dette stedet, minner om en *farse*. Det som i mange henseender er en tragedie, blir her et lavkomisk drama.

Le Mensonge omhandler sannheten om usannheten i språket og i personene, to elementer som *både* retorikken og dramatikken består av. Det er et svimlende og galskapsfremmende spill mellom sannhet og løgn, som spesielt berører språk-, person- og temanivået internt i dramaet, og dessuten den dramaeksterne relasjonen mellom tekst og leser. Tropen sannhet – løgn er vendende bevegelser, og motsetter seg dermed meningsdannelse i seg selv. Den bevirker imidlertid repeterte forsøk på opprettelse av helhet. Helhetsdannelsen forsterkes av de gjennomgående dreiningene, og føres til ende med at Simones “latter-dard” vendende griper tilbake til kanonkule-sannheten som eksploderte ut av Pierre, og som det berettes om i dramaets start. Selve omslaget fra bevegelser i overflaten til romlighet og ro er delvis ubegripelig, slik også overgangene mellom sannhetsdrift og retorikk, mellom person og språk, mellom virkelighet og fiksjon, mellom mine to lesemodi og mellom Bions O- og K-sannhet er. Det dreier seg om et “både-og” bestående av to anliggender med ulik beskaffenhet, der den omdannende overgangen mellom dem er en gåtefull forbindelse av destruktiv-kreativ art.

Formspråket i *Le Mensonge* er preget av det selvreferensielle og av det konfliktfylt motstilte, og er i likhet med de nevnte forbindelsene ironisk. Den vendende-operative sannhet/løgn-tropen markerer et kreativt element i dramaet, slik også løgnen – ordet *mensonge* – bærer i seg imaginasjonens skapende kraft.

Det dramatisk tredje i lesningen av Le Mensonge

Som jeg skriver i avhandlingen første kapittel, er det dramatisk tredje den analyse- og tolkningsmessige sannheten som vokser frem og tar form i lesningen av dramatekster. Det oppstår i rommet mellom tekst og leser, og dannes på grunnlag dramateksten med dens kjennetegn (“det dramatisk første”) og den faktiske leserens to modi av flytende lytting og forstående tolkning (“det dramatisk andre”). Det dramatisk tredje angår altså tre nivåer. Jeg begynner med å omtale det jeg kaller “det tredje dramarommet”, nivået hvor dramaintern fiksjon og dramaekstern virkelighet samvirker, og hvor det dramatisk tredje oppstår.

Green hevder at dramarommet generelt er kjennetegnet ved at illusjoner skapes og at falsknerier tilvirkes (Green 1979: 4). Iser påpeker på sin side at “[...] fiction is a lie, when defined in terms of a given reality [...]” (Iser 1980: 181). Analysen og tolkningen av *Le Mensonge* viser at det tredje dramarommet mellom tekst og leser angår falskneriets og løgnens fiksjonelle aspekter, men at det også innlemmer sannhetens virkelige sider: Verkets fiksjonalitet er sann i den forstand at fiksjonen finnes, og ved at den griper inn i, og skaper forestillinger om virkeligheten. Dessuten iverksetter fiksjonen en bevegelseskraft som i seg selv er virkelig, i *Le Mensonge* spesielt tilkjennegitt ved sannhet/løgn-tropens vendinger. Det tredje dramarommet er altså ikke helt slik Green og Iser fremholder for henholdsvis dramarommet og fiksjonen. Ved siden av å være et rom av illusjoner, falskneri og løgn, er det også et rom der virkelighet og sannhet aktualiseres. Dette tredje dramarommet oppstår når den virkelige leseren og det fiksjonelle verket begynner å samvirke. Tekstens karakteristika leverer premissene for leserens reaksjoner, aktivitet og medvirkning. Leseren gjør seg erfaringer lignende hendelsene Ogden og Green skriver om henholdsvis det analytisk tredje og det analytiske objektet: Ogden betoner opplevelsen av å *samtidig* være innenfor og utenfor seg selv, Green av å *hverken* være innenfor eller utenfor seg selv (Ogden

1994: 4; Green 2005: 188). Det tredje dramarommet er altså preget av en grenseoppløsning mellom ytre og indre, og mellom tekst og leser, det vil si mellom fiksjon og virkelighet og mellom løgn og sannhet.

Det andre nivået knyttet til dannelsen av det dramatisk tredje er dramateksten. *Le Mensonge* dramatiserer forholdet mellom sannhetsdrift eller tropismer og en mer løgnaktig retorikk, og danner således et godt grunnlag for å vurdere den analyse- og tolkningsmessige sannheten som vokser frem og tar form i lesningen av dramatekster. Hvor sann og virkelig er for eksempel den ytre sannheten som de ulike personene til en hver tid fremsetter i dialogen? Pierres herming etter Madeleine i dramaets begynnelse betoner at hun forstiller seg som fattig, mens hun er rik. På samme måte viser iscenesettelsen av Edgar i Vincents rolletolkning at hans indre og den formen han gir det i den ytre dialogen med andre, er tvert motstilte som i ironien. Også Pierres etterapinger og Vincents rollespill har inautentisitetens preg ved seg. Som utøvere av ulike "løgnerparadokser", tilkjennegir Jeanne og Robert på sin side falskhet. Denne er knyttet til språkets utilstrekkelighet, og også til menneskets tilkortkommenhet. Språkets maktpotensiale representeres ved Simone. Hun personifiserer en ytre, løgnaktig virkelighet, der hun former retoriske troper ved hjelp av utelatelser og utbyttinger. Manøvrene tildekker sannheten, og umuliggjør både Pierres, sannsynligvis de fleste av de øvrige dramapersonenes, og dessuten leserens nøyaktige kjennskap til denne. Men for Simone må man anta at sannheten er kjent, slik at den i henhold til Bions tenkning dreier seg om en formet, men på ulike måter tildekket K-sannhet.

Pierre er på sin side en personifikasjon av aspekter ved den indre, skjulte virkeligheten og sannheten. Hans "bouillonnement" viser sannheten som drift og som tropisme, en begjærlig trykk-kokende og eggende prosess, et "sifflement" bortenfor den tankevirksomheten som kjennetegner lyvingen.¹¹³ Denne sannhetstypen minner om Bions tilblivende O-sannhet, og innehar som denne både en destruktiv og en konstruktiv disposisjon. Når Pierre blir sammenlignet med en fiktiv romanfigur, antyder det at han er knyttet til et genuint sannhetsvirke à la det litterære. På den andre siden henter det om at han bare kan ta form som et skinn av

¹¹³ Jeg minner om at ordet *mensonge* kommer av latin *mens/mentis*, som blant annet betyr 'tanke(virksomhet), bevissthet, forstand, dømmeevne', og om Bions påpekning av at løgneren må være seg sannheten bevisst, for slik ikke å "[...] blunder into it by accident" (Bion 1989: 5).

virkeligheten. Pierre ender også som ytre sett gal i betydningen “ellevill spiller”, og indre sett mer kraftesløs i sin sannhetssøken.

Det tredje nivået koblet til dannelsen av det dramatisk tredje er de to lesemodiene til leseren. Analysen og tolkningen av *Le Mensonge* viser at begjæret er en vesentlig tildragelseskraft internt i dramaet, og også i relasjonen mellom teksten og leseren, samt i leseren. Jeg har påpekt at begjæret bærer i seg to ulike tendenser, en destruktiv og en konstruktiv: Det bevirker en temporal og spredende forflytning mellom forskjellige fragmenter og ulike opphold/brudd og forbindelser i tekstlesningen. Dette er grunnleggende sett repetisjoner som leder i retning enden, slutten, døden. Men begjæret søker også mot ulike sammenleddinger som etter hvert oppretter romlighet i et her-og-nå. Det er slik totaliserende helhets- og meningsdannende. Begjærets tilbøyeligheter tilsvarer retningene i mine to lesemodi: flytende lytting og forstående tolkning. Leserens flytende lyttemodus er som nevnt basert på Bions metodologiske insentiv “eschewing memory and desire, understanding and sense perception”. “Desire” viser her til begjærets mettede funksjon, altså til det som er eller blir kjent og bestemt, til helhets- og meningsdannelse. Det er dét man skal avholde seg fra, for slik å åpne for den ukjente, uformede, ikke-helhetlige og ennå ikke tilblitte meningen. Men som jeg har påpekt før, erkjenner Bion at begjæret også er umettet og at det derfor er koblet til utfoldelsen av O (Bion 1993b: 45). Begjæret som en destruktiv, temporal og forflyttende – og samtidig en potensielt konstruktiv og helende – tendens, er helt sentralt både i leserens to modi og også i nettopp det som Bion anmoder om med sin metodologiske tilnærming. “Desire” er å oppfatte som et paradoks i insentivet, som for øvrig heller ikke utgjør en fullstendig psykoanalytisk metode.

Men Lucies delvis feilaktige oppfattelse av den ytre virkeligheten og leserens tidvise forvirring, markerer at det Bion utlegger med “eschewing memory and desire” også er riktig: “[...] [T]he senses [...] are [...] fallacious [...]”, og begjæret må slik derfor også unnvikes (Bion 1993b: 30).¹¹⁴ Innviklet i det indres dynamikk, som er iblandet mer og mindre realistisk oppfattede erfaringer fra fortiden som òg

¹¹⁴ Jeg gjør oppmerksom på at dette er en tolkning fra min side. Hele setningen (samt den foregående) i *Attention and Interpretation* er som følger: “But memory depends on the senses. It is limited by the limitations of the senses and their subordination to the pleasure-pain principle; memories are therefore fallacious and memory has the defects of its origin in functions of possessiveness and evacuation” (Bion 1993b: 30).

innlemmer blant annet begjær, kan man forstå det ytre og dets prosesser på forkjær måte. Spørsmålet blir nå: Hvor virkelig og sann er den indre sannheten som Pierre representerer i dramadiagen? Her tydeliggjøres det at Bions insentiv må suppleres med en annen metodologisk dimensjon: Forståelse og tolkning er også nødvendig i tilnærmingen til en tekst og i en psykoanalytisk prosess. I motsetning til “eschewing memory and desire”, betoner imidlertid Bions *psykoanalytiske objekt*, som mitt dramatisk tredje tar modell av, nettopp denne dobbeltheten: “[...] psycho-analytic objects are *associations* and *interpretations* with extensions in the domain of sense, myth and passion [...]” (Bion 2005b: 103, mine kurs.).

Sammen representerer Pierre og Simone en uoverensstemmelse mellom ytre og indre virkelighet og sannhet, slik det også er mellom begjærets to tendenser og mellom leserens to modi. Dette er den uløselige og dermed tragiske konflikten ikke bare i *Le Mensonge* spesielt, men også med henblikk på sannhetens gyldighet generelt. Denne kommer til uttrykk på seks ulike nivåer i Sarrautes drama: i språket, mellom personer, i dialogen, som tema, i formspråk og i forhold til tekstens leser. På alle nivåene er det bevegelser tilsvarende den ironiske tropens, tropismens (Sarrautes og Bions), varianter av den projektive identifiseringens og “container/contained”-relasjonen sine vendende, inn- og utkrenkende og omdannende manøvre. Som bevegelse iverksetter prosessene leserens flytende lyttemodus. Men den forstående tolkningsmodusen aktiveres også, fordi jeg som leser hele tiden søker å skape sammenheng, helhet og mening i teksten. Jeg slår meg omsider til ro med at sannheten og løgnen ikke endelig avdekkes i *Le Mensonge*, og konkluderer med at rommet mellom meg og teksten blir stående åpent, også etter dramaets slutt.

I Sarrautes drama er det en K-sannhet som vipper mellom tildekking og avdekking, effektuert av tropen sannhet – løgn sine bevegelser. Vendingene er, sammen med et sterkt sannhetsvirke den drivende kraften i dramaet. De minner slik om begjærets og O-sannhetens tilbøyeligheter. Gjennom bevegelsene som oppstår, søker leseren å opprette helhet og mening. Det vil si at jeg prøver å stoppe forflytningen i et her-og-nå, og i en erkjennelse av K-sannheten. *Le Mensonge* aktiverer slik leserens to modi av flytende lytting og forstående tolkning, som på sin side svarer til henholdsvis O- og K-sannheten. Disse må balanseres mot hverandre, for bare slik kan det tilblivende som vokser frem mellom teksten og

leseren bli sannest mulig. Gjennom den flytende lyttingen fornekter man en indre sannhet. Denne modusen formidler imidlertid ikke tekstens hele sannhet. Den kan bare formes i tanken og i språket, og da kun i metaforiske og retoriske vendinger. Den forstående tolkningen ledder sammen de fragmentariske perspektivene som den flytende lyttingen frembringer, til en mest mulig sammenhengende og helhetlig mening. Men også den forstående tolkningen blir feilaktig dersom den bare er basert på den synlige, ytre sannheten. Da formidler den ikke teksten også som et indre, mer smertefullt og endrende utviklings- og sannhetsvirke.

Le Mensonge viser at løgnen er tett koblet til sannheten, og sammen danner de to termene et sammenvevd sannhet/løgn-kompleks. Tilsvarende gjelder for leserens to modi og for O- og K-sannheten. Hovedpersonen Pierre er et bilde på sannhetsdriften, som er nært forbundet med det ikke-formede språket. Han representerer tropismenes sanne bevegelser i dypet og deres eksplosjonsaktige gjennombrudd på vei mot å bli formede ord. Sammenligningen av Pierre med romanfiguren Arkadij i Dostojevskijs virkelige roman *En Ung Manns Historie*, hans anvendelse av troper samt av herming og spill, er riktignok et vink om at Pierre dramaeksternt sett er en fiksjon, altså et løgnaktig falskneri. Men det er også en antydning om fiksjonens skapende og livbringende muligheter. Tidligere i analysen stilte jeg spørsmål ved hvorvidt Pierre personifiserer uvirkelig og usann fiksjon eller drifts- og tropismelignende sannhetsdynamikk koblet til litteraturen. Sistnevnte svarer best til hans person, men som "smågal spiller" dramainternt og "virkelig fiksjon" dramaeksternt sett, er han i en viss forstand også usann.

Denne typen usannhet er en del av det dramatisk tredje. Det kan sammenstilles med at jeg bare kan formidle min flytende lyttemodus gjennom tanken og i det formede språket, og at dette blir en omtrentlig fremstilling av en grunnleggende, ontologisk virkelighet. Med sitt analytiske objekts tredje fremholder Green at dannelser av falskneri og metaforer er vesentlig, og at man bare slik kan gripe det mentales hendelser i et mer helhetlig omfang (Green 2004: 134). Illusjonsdannelsen i Iser's teori om leseprosessen synes også å angå nettopp denne uegentligheten ved det dramatisk tredje (Iser 1972: 289-91). I hans tenkning dreier imidlertid illusjonsdannelse seg om et helhetsdannende fenomen, heller enn om den flytende lyttingens sansning av fragmentariske biter eller elementer. Når leserens allerede dannede illusjoner ikke lenger er holdbare etter

hvert som lesningen skrider fremover, gjør hun ifølge Iser *sprang* til nye helhetsdannende illusjoner. Den flytende lyttemodusen er derimot forbundet med den forsøksvise fornemmelsen av ubegripelige, forvirrende og ubehagelige fragmenter, og de tomme rommene mellom disse. Ut over å kommentere at lesningen fører en bort fra virkeligheten dersom den bare er illusjonsdannende, betoner ikke Isers teori fullt ut de flytende og irrasjonelle hendelsene som generelt oppstår i leseprosessen (Iser 1972: 289). Ogden omtaler på sin side de fornuftsstridige tankebitene som oppstår i arbeidet med analysander, og viser spesifikt at han anvender dem konstruktivt i sitt psykoanalytiske arbeide (Ogden 1994: 10, 12). I en tekstlesning dreier det seg også om å holde ut og ta innover seg de oppsplittede og smertelige delene som teksten tilbyr en, fordi disse fragmentene er grunnlaget for nye sammensetninger, helheter og meninger.

Det dramatisk tredje utvikles under en kraft som binder sammen tekstdelene, tekst og leser, og fiksjon og virkelighet. Det gir en opplevelse av sammenheng, helhet og mening gjennom dannelsen av forestillinger, myter, metaforer og drømmer i de ulike mellomrommene. Det er dermed også knyttet til en fortolkningsaktivitet, og altså til den andre lesemodus, den forstående tolkningen. Iser betoner at leserens aktivitet finner sted i et hermeneutisk "Auslegungsspielraum", som tekstens tomrom åpner utenfor selve teksten (Iser 1974: 15). Tomrommene iverksetter dernest leserens sammenleddende virksomhet, der det blant annet dannes forestillinger, tanker og minner. Sarrautes *Le Mensonge* er rik på slike hull, som jeg har vist at ikke bare kobler tekst til leser og iverksetter leserens arbeide med å binde sammen teksten. De danner også bevegelsesens flytende forvirring i leseren.

Dialogen i *Le Mensonge* aktiverer leserens forstående modus, men som jeg har vist er denne samtalen fylt med diverse løgner. Dette tilsier at teksttolkningens sannhetsgrad øker når rommet mellom dramatekst og faktisk leser blir stående åpent, og den indre sannheten og virkeligheten folder seg ut. Dét skjer ved at den tolkende forståelsesmodus blir holdt tilbake, og ved at leseren anvender sin flytende lyttemodus. Flyttemodusen er besværlig fordi den er knyttet til oppløsning og spredning av perspektiver og til sannhetens ubestemmelighet. Samtidig synes den flytende lyttemodusen mest adekvat i lesningen av *Le Mensonge*. Dramaet er et eksempel på markant perspektivspredning og det ubehaget som en vedvarende

pendling mellom tropepolene sannhet – løgn og en mangel på endelig avdekking av sannheten, bringer. Den forstående tolkningsmodusen er imidlertid også nødvendig, og i motsetning til den flytende modusen er den behagsfremmende. Det er som nevnt i denne modusen leseren ledder sammen perspektivene teksten utstyrrer henne med, til en meningsdannende helhet (Iser 1980: 192). Denne fornøyelsen medfører at man gjerne tyr til den forstående tolkningsmodusen, fremfor den mer ubehagelige flytende lyttemodusen.

Det dramatisk tredje minner om det Gammelgaard kaller *psykoanalytisk katharsis*: “As a concept catharsis is found at the intersection, where the two discourses of psychoanalysis: the energetic and the hermeneutic, converge” (Gammelgaard 1993: 395). Den energetiske diskursen minner om de oppløsende driftskreftene og den flytende lyttemodusen, mens den hermeneutiske ligner de sammenleddende driftskreftene og den fortolkende virksomheten. I Gammelgaards forståelse er katharsis erfaringen av følelser (affekter) der man lærer seg selv å kjenne: “Det er ikke ved ar [sic] befri os fra følelsernes tryk men ved at erfare dem, at vi lærer os selv at kende”.¹¹⁵ Affekter og drifter er ikke det samme i psykoanalysen.¹¹⁶ Studien av *Le Mensonge* viser likevel at det dramatisk tredje er et samvirke og en forhandling mellom oppløsende drifter, relasjonelle følelser og sammenleddende tenkning, der leseren lærer å kjenne den mest mulig sanne tolkningen av en dramatekst. Det dramatisk tredje består av fiksjon og virkelighet, av drifter, følelser og tenkning, og av løgn, falskneri og sannhet.

Det dramatisk tredje tilvarer i en viss forstand Aubyns *tredje*, som jeg nevnte i resepsjonsoversikten. Aubyn hevder at et tredje er forbundet med en like så lidenskapelig tilknytning, som løsrivelse (Aubyn 1967: 277). Det tilsvarer virksomheten i det tredje dramarommet, der det dramatisk tredje oppstår som følge av mer og mindre begjærlig forhandling og samvirke mellom den flytende lyttemodusen og den forstående tolkningsmodusen til leseren, mellom O-sannhetens virke og K-sannhetens form. Mens førstnevnte modus er oppløsende der leseren nærmer og kobler seg til teksten, er sistnevnte samlende der leseren fjerner og skiller seg fra teksten.

¹¹⁵ *Psykoanalytiker Judy Gammelgaard, lektor, dr. phil.:*
<http://www.judygammelgaard.dk/forskning.html>. Lesedato: 05.11.2010.

¹¹⁶ Forholdet mellom drifter og følelser i psykoanalysen synes noe uavklart, og kunne gjerne være gjenstand for et eget undersøkelsesfelt. Jeg kommer tilbake til dette i avslutningskapitlet mitt.

Aubyn konkluderer med at det er Samuel "Beckett's Godot who is the ultimate third who is never absent from the stage and yet who never makes an appearance" (Aubyn 1967: 275). Dét minner om Greens fremholdelse av det analytiske, potensielle objektet, som jeg også siterte i kapittel 1: "Absence is potential presence, a condition for the possibility [...] of potential objects which are necessary for the formation of thought [...]. These objects are neither present nor tangible objects [...]" (Green 1975: 17). Som aldri fraværende og aldri synlig nærværende minner Aubyns Godot-tredje og det potensielle tredje om Bions *O* og om leserens flytende lyttemodus. Det viser til prosessen der sannheten ennå ikke har tatt form, men er tilblivende. Samtidig betoner Green fremveksten av tanker i dette potensielle nærværet. Tenkning er et anliggende koblet til den forstående tolkningsmodusen, og også til Iser's "Auslegungsspielraum". Det er også blant annet dét Adele Abella påpeker at samtidskunsten inviterer en til å gjøre: å tenke (Abella 2010: 177). Som delvis tanke og form er sannheten også påvirket av den forstående tolkningsmodusen. Som sådan viser den til det åpne tredje dramarommet, der fortolkningen ikke stopper i en endelig slutning.

Den mental-estetiske analyse- og tolknings sannheten er i enden av lesningen av *Le Mensonge* et noe uforløst begjær etter sannheten. I tråd med Pierres opplevelse av tilkortkommenhet i sin sannhetssøken, preges det dramatisk tredje av en viss grad av maktesløshet. Dramaet danner ingen endelig harmoni og helhet; det "går ikke helt opp". Det ender som en farselignende galskap som i en viss grad letter leseren fra livets tragiske uoverensstemmelser. Men det er de gjennomgående vendingene og den omsnudde tilbakegripenen fra Simones latter-"dard" til Pierres "boulet de canon" som danner dramaets kompositoriske helhet, og slik skaper en viss følelse av harmoni i leseren. Relatert til den psykoanalytiske situasjonen, ender Sarrautes drama mindre meningsdannende enn det som gjerne er hensikten ved avslutningen av denne. "Kjernen i psykoanalytisk behandling er", som Gullestad og Killingmo skriver, "å etablere sammenhenger og mening i det psykiske liv ved å gjenopprette pasientens kontakt med avspaltede og borttrengte ønsker, fantasier, behov[og] affekter [...]" (Gullestad & Killingmo 2009: 58). Men en psykoanalyse bærer også i seg uavsluttede elementer, slik for eksempel Freud fremholder i "Analysis terminable and interminable" (1937) (*S.E. XXIII*). Det er i mange henseender, og i likhet med lesningen av *Le Mensonge*, en prosess som

fortsetter etter at analysanden og psykoanalytikeren ikke lenger møtes, og er også ment å være nettopp det.

Det dramatisk tredje er koblet til vendinger mellom nærvær og fravær; mellom virkelighet og fiksjon. Dreiebevegelsene ligner fremfor alt tropens og "container/contained"-relasjonens vendende, ut- og innkregende og omdannende bevegelser. Pendlingen innebærer at det er et fluktuerende forhold mellom teksten og leseren, og nettopp i denne svingende ubestemmeligheten oppstår det dramatisk tredje under leserens mer og mindre fryktsomme ubehag.

KAPITTEL 3

NEGASJON OG POETISK SKAPELSE I SARAH KANES *4.48 PSYCHOSIS* (2000)

*dermed kan vi erstatte
språkets poesi med en poesi i rommet
som utfolder seg nettopp på det området
som strengt tatt ikke tilhører ordenes doméne*

Antonin Artaud¹¹⁷

I dette kapitlet analyserer og tolker jeg *4.48 Psychosis* (2000), det siste dramaet til Sarah Kane. Den mest fremtredende forskjellen mellom dette dramaet og *Le Mensonge* gjelder dialogen, som kjennetegner den dramatiske formen. Mens det er en tydelig formet (om enn merkelig og forvirrende) dialog i Nathalie Sarrautes drama, opphører den dialogiske formen i store deler av *4.48 Psychosis*. Jeg ønsker å finne ut hva som kjennetegner dannelsen av *det dramatisk tredje* knyttet til et drama som bryter grunnleggende med dramaformen.

Hypoteser og problemstillinger

Som jeg også påpekte i kapittel 1 og 2, dannes den eksterne relasjonen eller “dialogen” mellom en dramatekst og dens leser blant annet på grunnlag av den dramainterne dialogen mellom dramapersonene. Sammen med leserens to modi av flytende lytting og forstående tolkning, utgjør de to dialogformene utgangspunktet for *det dramatisk tredje*, som oppstår i “det tredje dramarommet” mellom tekst og

¹¹⁷ Fra “Iscenesettelsen og metafysikken” i *Det Dobbelte Teater* (1938), side 36.

leser. Det dramatisk tredje er en forhandlende sammenvevning av epistemologiens kunnskapsbaserte K-sannhet og av ontologiens tilblivelsesbaserte O-sannhet.

Analysen og tolkningen av *Le Mensonge* viste en sannhet i krise. Den bidrar som nevnt til å åpne det tredje dramarommet, og til å holde det åpent, slik at kunnskap og ontologi samvirker. Jeg har en hypotese om at jeg heller ikke i analysen og tolkningen av *4.48 Psychosis* finner en endelig sannhet. Men nå er dette ikke fundert på at ett stort tolkningsrom blir stående åpent, men snarere på at mange små rom stadig gjøres tilgjengelige. Jeg baserer denne hypotesen på min tidligere studie av Kanes nest siste drama *Crave* (1998), der jeg fant et smadret scene- og bevissthetsrom som utgjorde en strømmens tid og forløp (Torvanger 2006: 107-8). I *4.48 Psychosis* oppstår det på lignende måte et nettverk av mulige forbindelser i dramateksten. Det medfører en analyse- og tolkningsvirksomhet som ikke stopper, men blir en slags strøm, der sannheten vipper – ikke mellom det som i én forstand er avdekking og tildekking av K-sannheten som hos Sarraute – men mellom tilsynskomst og forsvinning knyttet til O-sannheten.

Jeg har en hypotese om at *4.48 Psychosis* dramatiserer to motsatt rettede krefter, en negerende og en skapende kraft. Kreftene danner to ulike, samtidige bevegelsesretninger, der én tendens er skriverens undergang mens en annen er skapelsen av dramateksten selv. Jeg har videre en hypotese om at denne selvrefleksiviteten angår en problematisering av personbegrepet i dramatikken. Hvilke(n) dramaperson(er) finnes i *4.48 Psychosis*, og hva kjennetegner den/dem? Har dramaperson-begrepet slik det blir fremstilt i Kanes siste drama en forbindelse til det dramatisk tredje, og i så fall hvordan?

Som tidligere anvender jeg en nærlesende og en psykoanalytisk metode. De to psykoanalytisk funderte modiene flytende lytting og forstående tolkning er basert på henholdsvis Wilfred R. Bions insentiv om å “eschew memory and desire” og på hermeneutikk. Lesemodiene angår også Bions to sannhetsformer, O- og K-sannhet, slik jeg har gjort rede for i kapittel 1. Det er flere anliggender i *4.48 Psychosis* og dessuten uttalelser fra Kane selv, som tilsier at dramaet bygger på Antonin Artauds dramapoetikk. Jeg kobler derfor også an til denne. Siden det er en rekke tomrom i dramateksten som appellerer til og involverer meg som leser, knytter jeg også lempelig an til Wolfgang Isters virkningsestetikk.

Sarah Kane og dramapoetikk: Antikkens tradisjoner, renessansedramaet og Grusomhetens teater

Mens Sarraute først og fremst skrev romaner, var Sarah Kane (1971 – 1999) dramatiker. Hun debuterte med *Blasted* i 1995, mens det siste dramaet *4.48 Psychosis* ble publisert posthumt i 2000.¹¹⁸ Kane har blitt kjent for sine voldelige dramaer, for de dårlige anmeldelsene av teateroppsetningene av dem og for at hun selv tok livet av seg etter å ha skrevet og levert et manus om blant annet selvmord (*4.48 Psychosis*). Mange mener Kane er en såkalt “in-yer-face”-dramatiker.¹¹⁹ Som i Sarrautes og i nyromanens estetikk, er fabel og personer underordnet i denne formen for drama. Aleks Sierz skriver at “[...] ‘in-yer-face’ drama is not strong on either plot or characterization – but its power lies in the directness of its shock tactics, the immediacy of its language, the relevance of its themes, and the stark aptness of its stage pictures” (Sierz 1998: 333).

Graham Saunders påpeker imidlertid at “Kane’s drama is informed and influenced far more closely by classical and modern European theatre than ‘rave culture”” (Saunders 2002: 7). Han fremhever at “[...] Kane’s theatre was essentially ‘Jacobean’ in its imagery, characterisation and philosophy” (Saunders 2002: x). Saunders kobler altså Kane til det engelske renessansteateret, et tidlig-moderne engelsk teater dominert av William Shakespeare, kjennetegnet blant annet ved sine vekslende scener i tid og rom. Som jeg skriver i kapittel 2, blir dialogen med sin perspektivisme og opprettelse av forbindelser på kryss og tvers, viktig i renessansen. Og som vi skal se, er forholdet mellom det dramainterne og det dramaeksterne perspektivet det Manfred Pfister kaller “åpent” også i *4.48 Psychosis*, slik det var i Sarrautes *Le Mensonge* (Pfister 1993: 67). I Kanes siste drama er imidlertid tvetydigheten enda mer uttalt. “Polene” danner ikke bare et ambiguitetens spenn, men er nærmest brutt helt fra hverandre.

Saunders peker for øvrig på Kanes tilknytning til den greske tragedien, som “[...] extends to her embrace of tragic form” (Saunders 2002: 20). Kane gir selv

¹¹⁸ De øvrige dramaene er *Phaedra’s Love* (1996), *Cleansed* (1998) og *Crave* (1998). Kane har også skrevet et filmmanus med tittelen *Skin* (1997).

¹¹⁹ “In-yer-face”-bevegelsen minner om såkalte “angry young men”, som fikk sitt navn etter den vellykkede oppsetningen av John Osbornes delvis selvbiografiske *Look back in anger* (1956) på Royal Court Theater i London. Dramatikerne/stilretningen kalles alternativt “the Britpack”; “the New Brutalists”; “the Theatre of Urban Ennui”; “New British Nihilists”; og “enfants terribles” (Saunders 2002: 5; Urban 2001: 37; Armstrong 2003: 9, 24).

uttrykk for nettopp disse sidene ved dramatikken sin i et intervju med Dan Rebellato: "My plays, I hope, certainly exist within a theatrical tradition"; og hun legger til: "Not many people would agree on that" (Rebellato 2009: 17).¹²⁰ I et brev til Saunders bekrefter Kane disse betraktningene, og tilkjennegir sitt syn på kunst generelt: "Art isn't about the shock of something new. It's about arranging the old in such a way that you see it afresh" (Saunders 2002: 28). Kane er idag allment anerkjent som en fornyer av dramaformen både blant forskere og dramatikerkolleger, som for eksempel nobelprisvinneren Harold Pinter.¹²¹

Noe av årsaken til de ulike oppfatningene av Kanes dramaer kan ha sammenheng med Ruby Cohns observasjon av at "[...] Sarah Kane's five plays [...] divide into two radically different theatre styles, which imply two different architectures, one based on violence, the other on linguistic techniques" (Cohn 2001: 1, "abstract").¹²² Kanes drama *Blasted* er et eksempel på førstnevnte. Det kjennetegnes ved markant fysisk vold, sexscener og frastøtende hendelser, der blant annet øyne blir stukket ut og spist. De to siste dramaene, *Crave* og *4.48 Psychosis*, er det Cohn kaller "lingvistiske dramaer" (Cohn 2001: 3, 7). Her spiller språket en vesentlig rolle slik betegnelsen "linguistic" markerer, og som også min analyse og tolkning av *4.48 Psychosis* etter hvert vil vise. Cohns betraktninger minner for øvrig om de generelle tendensene i Sarrautes dramatik (og i hennes romaner): Som jeg påpeker i kapittel 2, er lingvistiske teknikker i form av anvendelse av retorikkens troper, sentralt også der.

I et intervju med Nils Tabert sier Kane at "[i]n dem neuen Text [*4.48 Psychosis*] gibt es [...] nur Sprache und Bilder, wobei auch die Bilder lediglich Sprache sind und keine Bühnenanweisungen" (Tabert 2001: 20). Bildene fremmer visuelle forestillinger, og både disse og flere auditive bilder er vesentlige i dramaet. Nettopp de visuelle og auditive bildene kobler *4.48 Psychosis* til Artauds poetikk, en

¹²⁰ Dan Rebellato (2009): "Interview with Sarah Kane: 3 November 1998". Department of Drama and Theatre: Royal Holloway University of London: <http://www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/research/researchgroups/sarahkane.aspx>. Lesedato: 08.12.2010. Sidetallsangivelsen er fra nettutskriftens side 17. I fortsettelsen av kapitlet refererer jeg til dette intervjuet som "Rebellato 2009: sidetall" i hovedteksten, uten fotnote til nettadressen.

¹²¹ Simon Hattenstone (2000): "A Sad Hurrah (part 2)", i: *The Guardian*: <http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/01/stage1/print>. Lesedato: 26.04.2010.

¹²² Ruby Cohn (2001): "Sarah Kane: an architect of drama", i: *Cycnos: Le Théâtre Britannique au Tournant du Millénaire*: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1668&format=print>. Lesedato: 27.04.2010. Sidetallsangivelsen er fra nettutskriftens side 1. I fortsettelsen av kapitlet refererer jeg denne artikkelen som "Cohn 2001: sidetall" i hovedteksten, uten fotnote til nettadressen.

forbindelse Kane som nevnt selv bemerker: “Und sonsten lese ich für jedes Stück beim Schreiben bestimmte Texte wieder und wieder. [...] [F]ür das neue [4.48 *Psychosis*] beschäftige ich mich gerade mit Artaud” (Tabert 2001: 19).

I *Le Théâtre et son Double* (1938) (*Det Dobbelte Teater*) kritiserer Artaud Vestens teater for å være “[...] *atskilt fra kraften og [...] tilskuer til utfoldelsen*” (Artaud 2000: 14). Det vestlige teateret er preget av antikkens Aristoteles og Quintus Horats og av klassisismens Nicolas Boileau, hvis poetikker kan ses som fornuftsbaserte helhetsteorier (Aristoteles 2004; Horats 2002; Boileau 2002). I *Tragediens Fødsel fra Musikkens Ånd* (1872) viser imidlertid Friedrich Nietzsche at det også er *dionysiske* trekk ved antikkens tradisjonelle teater (Nietzsche 1993). Det klassiske vestlige dramaet borger likevel først og fremst for det synlige, entydige og rasjonelle, eller det Nietzsche kaller det *apollinske*. Og selv om Aristoteles’ *Poetikken* (ca. 330 f.Kr.) har sin opprinnelse i antikken og omhandler denne tidens litteratur, er den et grunnleggende bidrag også i dagens dramateori.

Som en slags motvekt til dette, fremhever Artaud det balinesiske teatret, der det ifølge ham er “[...] en dyp summing fra instinktenes realiteter [...]” (Artaud 2000: 56). Han betoner altså det skjulte og det kaotisk irrasjonelle svarende til instinktene eller driftene, noe som hadde betydning også i Sarrautes *Le Mensonge*. Det dobles teater er kjennetegnet ved et konkret språk, “[...] som først og fremst henvender seg til sansene istedenfor først å henvende seg til forstanden, slik som talens språk” (Artaud 2000: 36). I kraft av å være en slags skygge (bevegelse), synes teatrets doble dermed å korrespondere til leserens flytende lyttmodus. “[...] [D]et artikulerede språk, de eksplisitte verbale formuleringene vil [på sin side] komme inn i alle de klare og tydelig belyste partier av handlingen, i de partiene hvor livet tar pause og bevisstheten trer til” (Artaud 2000: 110). Det skulle dermed samsvare med leserens forstående tolkningsmodus.

Teatrets doble eller det Artaud kaller Grusomhetens teater, “[...] henvender seg til det totale mennesket, ikke det sosiale mennesket som er underlagt lover og er forkrøpelt av religioner og forskrifter” (Artaud 2000: 108). Her er det nok en forbindelse til Sarraute, som altså narrativiserer og dramatiserer konflikter mellom en tilsynelatende rasjonell og konvensjonell sosial overflate, og et irrasjonelt, følelsesladd og heftig indre. I *Antonin Artaud’s Writing Bodies* kobler Adrian Morfee Sarraute til nettopp Artaud, og skriver: “Artaud is in fact focusing on a level of

mental activity similar to that which interests Sarraute, the region of the unselected, unwilled, bodily-rooted fluxes occurring beneath the level of the articulate self" (Morfee 2005: 58). Og Arnaud Rykner stiller spørsmål ved om ikke Sarrautes logodramaer er nettopp "un théâtre de la cruauté" (Rykner 1988: 50-1).

Som jeg skriver i kapittel 1, fremhever Kane sannhetens betydning når hun i et intervju med Heidi Stephenson og Natasha Langridge sier at hennes eneste ansvar som forfatter er i forhold til sannheten, uansett hvor ubehagelig den måtte være (Stephenson & Langridge 1997: 134). I Kanes *4.48 Psychosis* er den smertefulle og uuttalbare sannheten av stor betydning, noe som forklarer både hvorfor den dialogiske formen er brutt og hvorfor Artauds poetikk er så sentral. Grusomhetens teater tilkjenner nemlig

[...] en form for virkelig metafysisk fristelse, en appell til visse uvante idéer, hvis skjebne er at de ikke kan være begrenset og ikke en gang formelt avtegnet. Disse idéene [...] har å gjøre med Skapelsen, Tilblivelsen og Kaos, og alle tilhører den kosmiske orden [...] (Artaud 2000: 80-1).

Det kosmiske minner om Joan Symingtons og Neville Symingtons fremholdelse av at Bion delvis skifter ut tenkningen om det ubevisste med termen "det uendelige" (J. Symington & N. Symington 1996: 8).¹²³ James S. Grotstein påpeker på sin side at Bion understreker det ubevisste som en skapende drivkraft i menneskets uendelige imaginasjoner (Grotstein 2007: 37). Den tradisjonelle dialogen er formet, og kan dermed ikke løfte frem det kosmiske og den ikke-artikulérbare sannheten. Grusomhetens teater tilkjenner derimot den kjente verdenens skygge, bevegelse eller krefter; teatrets doble der kaos, tilblivelse og skapelse utspiller seg.

I "Grusomhetens teater. *Annet manifest*" skriver Artaud at dette teatret berører "[...] de store spørsmål og de store og grunnleggende lidenskaper [...]". Disse temaene blir kosmologiske og universelle, fortolket etter de eldste oldtidstekster[...] (Artaud 2000: 108). Grusomhetens teater søker å fremstille det som er nedfelt i mytene våre, altså grunnleggende og evige sannheter i menneskets liv. Dette minner om Kanes fremhevelse av at kunsten former det gamle på måter som gjør at man ser det på ny.

¹²³ Joan Symington & Neville Symington (1996): *Clinical Thinking of Wilfred Bion*. <http://site.ebrary.com/lib/bergen/docDetail.action?docID=10058047>. Lesedato: 14.06.2010.

Presentasjon av 4.48 Psychosis

4.48 *Psychosis* synes å utspille seg både inne i et mentalt rom og på et psykiatrisk sykehus, samtidig som enkelte deler av dramateksten gir forestillinger om en teatersal. Det er ingen personangivelser knyttet til det som ligner replikker i dramaet. Det finnes likevel et "jeg", som er en slags "hovedperson". Dialogpartiene er samtalebrotter mellom dette jeg'ets stemme og en lege-stemme.

Dramaet er mangfoldig i stil og form, og består av i alt tjuefire scener eller deler. Sju av disse er dialoger, mens de øvrige er monologer der jeg'et gjør seg ulike overveielser. Dette danner henholdsvis et ytre og et indre dramarom, koblet til vekslende, diskontinuerlige og ubestemmelige temporaliteter. Det er meget sparsomt med sidetekst i 4.48 *Psychosis*. Også den ytre handlingen er lite uttalt. Samtalene mellom de to stemmene er én type ytre hendelse. Jeg'et som kutter seg i armen er en annen, men dette er lagt utenfor selve dramateksten. En tredje mulig handling er at jeg'et tar en overdose medisiner. Dramaet betoner for det meste indre prosesser i form av ulike refleksjoner og andre mentale hendelser.

Som i *Le Mensonge*, kan man ane ulike faser og tyngdepunkter i 4.48 *Psychosis*. Jeg finner fem slike avsnitt i dramaet, og hvert av dem avsluttes med noe som ligner en vending eller et vendepunkt. Dette er angitt både i ord og med layout, og gjenfinnes dessuten i dramaets generelle tendens innenfor hver passasje. De fire første fasene består av både dialogiske og monologiske dramadeler, mens den siste er monologisk og samtidig en slags imaginær dialog.

Dramaets første fase er en eksposisjon av sentrale motiver og temaer. Den starter med en dialog mellom jeg-stemmen og lege-stemmen, som avdekker en uoverensstemmelse mellom de to. Det følger så en monolog som formidler et slags drømmebilde av et mentalapparat, og hvor man også kan ane konturene av et teater med sal og scene, samt av et psykiatrisk sykehus. Videre i denne fasen fremkommer det ulike motiver: Depresjon, selvmord og det å elske. Motivene danner utgangspunkt for to tematiske retninger, destruksjon og konstruksjon, der en form for selvødeleggende og skapende skrivevirke er sentralt.

Den generelle tendensen i den andre fasen er glidning og forvirring. Det finnes forkortelser, drømmesekvenser og uklartheter knyttet til hvem det refereres til. Det er i denne fasen jeg'et kutter seg, og her finnes også dramaets eneste

ordinære, og meget korte sidetekst. Uoverensstemmelsen mellom de to stemmene tydeliggjøres som en uenighet omkring hvorvidt jeg'et er sykt eller ikke.

I den tredje fasen vektlegges destruksjon. Jeg'et ser ut til å starte med medisiner, men den mentale og formmessige oppløsningen tiltar likevel. Det tilkjennegis med ordet *madness* og noe som ligner psykotiske vrangforestillinger. Også dramateksten taper form, og blir gåtefull og uklar.

Den fjerde fasen er til en viss grad oppklarende og samlende. Både ord og layout betoner negasjon versus poetisk skapelse. Det fremkommer et *fugl Fønix*-motiv som markerer et skapende element, og fasen griper tilbake til og samler flere av de foregående dramadelene.

Den femte og siste fasen har mange av de samme tendensene som den fjerde, tilkjennegitt ved at den blant annet griper tilbake til de første dramadelene. Til tross for en svært fragmentert tekstoverflate har altså dramaet tilløp til en helhetlig form. Forskjellen i forhold til fjerde fase er en slags atskillelse av "jeg" og dramatekst, en form for endelig tilsynekomst av dramapersonen og en avlevering av dramaet til leseren.

Det er relativt få studier av Kanes dramaer. Jeg begrenser gjennomgangen av resepsjonen til arbeider som innbefatter *4.48 Psychosis*. I tillegg tar jeg med et par omtaler av oppsetninger av dramaet, fordi mange av studiene jeg refererer viser til dem, og fordi de til dels angår forhold knyttet til min egen studie av dramateksten. Jeg nevner dessuten aviskritikkene etter den første oppsetningen, som koblet *4.48 Psychosis* til Kanes eget selvmord på en svært negativ måte.

Resepsjon: Motstående krefter; rolleveksling; sannhet; og kjærlighet

4.48 Psychosis ble skrevet høsten og vinteren 1998 – 1999, mens Kane selv tok livet av seg i februar 1999 (Greig 2001: xiv). Selvmordet binder dramaet til forfatterens eget liv på en særlig smertefull og ladet måte, og flere aviskritikere oppfattet det som "et selvmordsbrev".¹²⁴ Det har i så fall likhetstrekk med Sylvia Plaths *The Bell*

¹²⁴ Michael Billingtons anmeldelse av dramaet har tittelen "How do you judge a 75-minute suicide note?" (*The Guardian* 30. juni 2000). Michael Coveney i *Daily Mail* skriver på sin side: "Not really a play, more an extended suicide note, this is the disturbing last work of the late Sarah Kane, who killed herself in February last year" (referert i Moshy 2008: 130). *Evening Standards* Rachel Halliburton skriver følgende: "Sarah Kane was found hanging from a hook on a lavatory door in February last year. Her last play, *4.48 Psychosis*, will more than satisfy the death-imitating-art

Jar (1963), som enkelte mener er en *nøkkelroman* der fiksjonen egentlig fremstiller forfatterens virkelige liv.¹²⁵ Daniel Evans, én av skuespillerne i den første oppsetningen av *4.48 Psychosis*, peker på at de nettopp “[...] read the books that Sarah was reading at the time of her death. So, we read [...] Plath’s *The Bell Jar* [...]” (Saunders 2002: 178). Michael Billington trekker på sin side en parallell mellom dramaet og Plaths dikt “Edge” (1963): “Like Sylvia Plath’s Edge, [*4.48 Psychosis*] is a rare example of the writer recording the act she is about to perform”.¹²⁶

I doktoravhandlingen *Staging Revolt: Feminist Performances of the Abject Body* omtaler Amanda McCoy Kanes egen mentalsykdom og *4.48 Psychosis*. Hun påpeker at

[...] while Kane may have been able to unsettle her spectators and create a harrowing stage imagery, her illness is ultimately disempowering as it allows her entire body of work to be positioned as a sort of uncomfortable but skewed vision of the ‘real’ world (McCoy 2009: 193).

McCoy mener Kanes eget selvmord medfører at “[...] the play never becomes a generic story about mental illness but instead remains – for better or for worse – the story of *Kane’s* mental illness [...]” (McCoy 2009: 196). Det er lett å være enig i denne observasjonen, men Kanes siste drama gir både et godt bilde av psykisk sykdom generelt, og omhandler samtidig noe helt annet, nemlig dramatikken og kunsten i seg selv spesielt.

Kane bekrefter dog at “[...] in some ways all of my characters are me” (Stephenson & Langridge 1997: 133). I introduksjonen til Kanes *Collected Plays* fremhever imidlertid David Greig at “[t]he work’s true completion comes when the play[...] [is] read for what [it] tell[s] us about ourselves” (Greig 2001: xviii). I en samtale med Saunders sier Phyllis Nagy at Kane “[...] make[s] [her]self the subject of [her] work and [...] make[s] the audience who watch that work feel as if they,

hounds sniffing around for macabre psychological details” (referert i Moshy 2008: 130). Susanna Clapp ser dramaet “[...] as a declaration of suicide [...]”, og som “[...] Kane’s most nakedly autobiographical work [...]” (*The Observer* 2. juli 2000). Alastair Macaulay skriver at “[i]t is the fanciest suicidal note any of us are ever likely to read” (*Financial Times* 17. mai 2001). Macaulay er for øvrig generelt svært negativ til Kanes dramaer: “Both [*Crave* and *4.48 Psychosis*] try hard to be poetic, both are heavily influenced by the poetic methods of T.S. Eliot, and both record the darkest, dullest thoughts of the depressive psyche. And both are poor” (*Financial Times* 17. mai 2001).

¹²⁵ *The Bell Jar* omhandler den mentalt syke Esther Greenwood. Romanen ble publisert første gang i England i januar 1963, mens Plath tok livet av seg i februar samme året (McCullough 1999: viii-ix).

¹²⁶ Michael Billington (2000): “How do you judge a 75-minute suicide note?”, i: *The Guardian*: <http://www.guardian.co.uk/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures/print>. Lesedato: 26.04.2010.

too, are its subject [...]”. Dette krever “[...] a further immersion in one’s ‘self’ as a writer [...]”, fremhever Nagy (Saunders 2002: 158). McCoy påpeker at “[...] the play’s seemingly-biographical content provokes an acute awareness of Kane’s physical *absence* from the work”, og det er et poeng (McCoy 2009: 158): I den grad forfatteren er til stede i dramaet, er det som fravær og som kunstnerisk bearbeidet dramaperson, og ikke som mennesket Sarah Kane.

McCoy viser til at det er ekstremt utfordrende å definere jeg’et som uttrykker seg i dramaet (McCoy 2009: 166). Og i likhet med meg, merker hun seg de to motstående kreftene i *4.48 Psychosis*, destruksjon og konstruksjon: “[...] [A] curious tension exists in Kane’s final play, where the work itself is a carefully crafted and skilled piece of writing, but the content reflects the disorienting, insular world of a mental breakdown” (McCoy 2009: 166). Det spesielle jeg’et og de to motstående kreftene er sentrale anliggender i min analyse og tolkning av *4.48 Psychosis*.

Det er en uttalt grenseutviskning som fører til veksling og sammenvevning av roller eller posisjoner i Kanes siste drama, noe både forskere og regissører har påpekt. Dét vises igjen i at man har operert med fra én til sju skuespillere i ulike iscenesettelser av *4.48 Psychosis* (de Vos 2010: 133; Moshy 2008: 172-3).¹²⁷ James Macdonald brukte tre skuespillere (to kvinner og én mann) i den første oppsetningen ved Royal Court Theatre i London (2000) (Macdonald 2008: 152).¹²⁸ Evans, den ene av skuespillerne, påpeker at “[...] we were all the same person, which is pretty unique in theatre. The three of us were playing the same person, on the same journey [...]” (Saunders 2002: 175). I avhandlingen *Beyond Brutality: A Recontextualization of the Work of Sarah Kane*, skriver Christine Woodworth at “[...] the three actors took turns into the role of the doctor’s voice, illustrating the ways

¹²⁷ *4.48 Psychosis* er satt opp med én skuespiller i Paris i 2002. Claude Régy hadde regien og Isabelle Huppert hovedrollen (de Vos 2010: 133, 138; note 2). I tillegg var det en “skyggerolle” plassert bak et gjennomskiktig forheng. Men “[a]lthough [Gérard] Watkins spoke the lines of what may be the doctor, his voice inflection revealed that he was primarily the inner voice of the psychotic body on the stage” (de Vos 2010: 133). Régy ser altså ut til, for øvrig i likhet med regissør James Macdonald, å oppfatte *4.48 Psychosis* som et monodrama med bare én person som har flere stemmer eller posisjoner. Ifølge de Vos var det sju kvinnelige skuespillere i britiske Tangram Theatre Company sin produksjon av *4.48 Psychosis* i 2006 (de Vos 2010: 133).

¹²⁸ Ifølge både Ken Urban og Ariel Watson var dette etter forslag fra Kane selv (Urban 2001: 44; Watson 2008a: 223; 2008b: 192). Jeg har ikke funnet referanse til Kanes råd hverken hos Urban eller Watson. Hos Saunders finner jeg imidlertid at Kanes agent Mel Kenyon bemerker at hun noen dager før Kane gjorde sitt første selvmordsforsøk og senere tok livet av seg, drøftet med henne hvorvidt *4.48 Psychosis* hadde tre stemmer (Saunders 2002: 153).

in which the conversations were restructured memories” (Woodworth 2005: 166). Jeg oppfatter dette litt annerledes; som en dialog mellom to personer i et ytre dramarom preget av ulike temporaliteter.

Selv sier Macdonald at han mener dramapersonen består av tre plan (Macdonald 2008: 153). R. Darren Gobert påpeker at Macdonald knytter tredelingen av jeg’et til “[...] *Victim, Victimizer, Bystander...*”, som synes å vise til linjen “Victim. Perpetrator. Bystander” i nittende del av *4.48 Psychosis* (Macdonald 2008: 151; Kane 2001: 231).¹²⁹ Macdonald brukte et stort speil i 45°s vinkel over scenen i oppsetningen av dramaet. Han hadde da publikum i tankene, og han sier at skuespillerne “[...] could talk through the mirror at the audience without seeing themselves, so that they were actually talking to the audience as themselves” (Macdonald 2008: 152-3). Tilskueren blir altså anbragt som en avspaltet del av jeg’et. Når tilskueren/leseren bærer jeg’ets avspaltede deler, erfarer vedkommende samtidig dets ulike posisjoner i dramaet. Dette betyr imidlertid ikke at de fysisk sett (men kanskje illusorisk-mentalt) er den samme.

Også Alicia Winsome Tycer viser til linjen “Victim. Perpetrator. Bystander” fra Kanes dramatekst. I doktoravhandlingen *Voices of Witness During the ‘Crisis of Masculinity’: Contemporary British Playwrights at the Royal Court Theatre* trekker hun veksler på Macdonalds oppsetning, og kobler nevnte linje til publikums rolle: “Kane’s character identifies him/herself and the audience all as engaged in traumatic re-enactments as potential victims, perpetrators, and bystanders” (Tycer 2006: 118-9). Hun mener at Kane anbringer publikum som melankolske vitner (“bystanders”), og fremhever i den forbindelse nettopp det store speilet (Tycer 2006: 8, 84). Det medfører at “[...] the audience members’ views are turned back on themselves as witnesses” (Tycer 2006: 121).

Selv om essayet “‘Victim. Perpetrator. Bystander’: critical distance in Sarah Kane’s *Theatre of Cruelty*” ikke omhandler *4.48 Psychosis*, trekker også Hillary Chute frem den nevnte linjen. Hun gjør den viktige observasjonen at Kane vikler de tre termene inn i hverandre, og at tilskueren selv blir både offer, gjerningsmann og tilskuer, slik også Tycer er inne på (Chute 2010: 161).

¹²⁹ Methuen Dramas *Collected Plays* fra 2001 er standard referanseverk for Kanes dramaer, og det er denne utgaven jeg anvender i min studie av *4.48 Psychosis*.

Ariel Watson viser òg til "Victim. Perpetrator. Bystander" i doktoravhandlingen *The Anxious Triangle: Modern Metatheatres of the Playwright, Actor, and Spectator*. I hennes forståelse utgjør de tre termene en metateatral rolle-treenighet, noe som minner om Chutes oppfatning (Watson 2008a: 223). Treenigheten består av forfatteren, skuespilleren og tilskueren. Watson påpeker at *4.48 Psychosis* har en struktur som er bygget på en relasjon mellom terapeut og pasient, og knytter jeg'ets følelser til det Sigmund Freud kaller *overføringskjærligheten* (Watson 2008a: 187, 183).¹³⁰ Det er en kompleks flyt mellom de tre polene, der forfattervirksomheten til slutt blir forhandlet frem mellom den fortolkende autoriteten til terapeuten og pasientens handlinger (Watson 2008a: 199, 198). Watson konkluderer med at grensene mellom både personer, stemmer og dialog og monolog er oppløste i *4.48 Psychosis*: "Throughout the play, voices seep into one another, patients ventriloquize therapists just as therapists quote and prompt patients, negotiating and erasing the fraught border between monologue and dialogue" (Watson 2008b: 208).¹³¹ Jeg vil vise den forvirrende rollevekslingen og -sammenvevningen med involveringen av leseren i min studie.

En rekke forskere har pekt på at det er stemmer heller enn personer som representerer menneskelige individer i *4.48 Psychosis* (Woodworth 2005: 161, 166; Waddington 2006: 226, 239; Tyser 2006: 113; Watson 2008a: 222, 229). I avhandlingen *The Legacy of Sarah Kane: Approaching Posthumanist Identities*, fremhever Julie Waddington at "[...] the play is not 'about' a specific character but, as already indicated in the title, more about a state of mind" (Waddington 2006: 280). Og den tidligere nevnte Saunders sammenligner *4.48 Psychosis* med Samuel Becketts "[...] attempts to articulate, 'the image of a mind, alienated from its body'" (Saunders 2002: 113).¹³²

Mens hun holder på med å skrive *4.48 Psychosis*, tilkjennegir Kane selv følgende: "Ich weiß nicht einmal, wie viele Personen er hat..." (Tabert 2001: 20). I *'Love Me or Kill Me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes* skriver Saunders at

¹³⁰ Jeg viser til Freuds "Observations on transference love" (1915), i: *S.E. XII*.

¹³¹ Kapitlet om *4.48 Psychosis* i Watsons avhandling er publisert som artikkel i lett omarbeidet versjon, og det er denne jeg her siterer.

¹³² Saunders siterer fra Charles Lyons' *Samuel Beckett* (1983). Saunders har for øvrig et essay om Kane og Beckett i den nylig utkomne antologien *Sarah Kane in Context* (2010), som han og Laurens de Vos er redaktører for. Tittelen på essayet er "The Beckettian world of Sarah Kane".

Kane i så henseende er ansporet av Martin Crimps eksperimentelle drama *Attempts on Her Life* (1997):

In *Attempts on Her Life* we are given no indication of how many actors are required for the play, or who is speaking at any given moment. [...] *4.48 Psychosis* is [...] close[...] to Crimp's play in bringing together a myriad of unidentified and unnumbered voices to the drama (Saunders 2002: 111).

Også Macdonald viser til påvirkningen fra Crimps drama: "Sarah got the idea [...] from Martin's *Attempts on Her Life*, which is something she always acknowledged" (Macdonald 2008: 154). Nagy fremhever imidlertid at "[n]ot even [...] *Attempts on Her Life* abandons character. There are distinct characters present – they are mutable, but fully grounded. There are no attempts to ground character in [...] *4.48 Psychosis*" (Saunders 2002: 159-60). Nagy påpeker at det er "[...] a movement towards a literary, rather than a purely theatrical form" i Kanes (to) siste drama(er) (Saunders 2002: 159). Hun hevder – ganske riktig mener jeg – at *4.48 Psychosis* er "[...] [a] viable work[...] of experimental literature rather than viable work[...] of drama" (Saunders 2002: 160).

I "When is a play not a drama? Two examples of postdramatic theatre texts" sammenstiller David Barnett Kanes *4.48 Psychosis* og Crimps *Attempts on Her Life* fra et postdramatisk perspektiv. Det postdramatiske teatret kjennetegnes ved mangel på lineær tid og episodisitet som i drømmen, og "[...] language and images are presented and passed over to the audience to experience and only perhaps to interpret itself" (Barnett 2008: 15). Det talende subjektet og representasjon problematiseres, og manglende stabilitet og dislokasjon er også sentralt (Barnett 2008: 17). I *4.48 Psychosis* "[t]he language itself, and not its speaker, becomes the focus", skriver Barnett, og han fremhever at både Crimps og Kanes dramaer "[...] fail to attribute character [...]" (Barnett 2008: 21, 22). Jeg er enig i mange av Barnetts synspunkter, men mener at det er en særegen, språklig fundert dramaperson i *4.48 Psychosis*. Jeg vil vise at allusjonen til *Attempts on Her Life* betoner at de mange rollevekslingene og -sammenvevningene i Kanes siste drama nettopp er ledd i en utvikling av begrepet *person* i dramatikken.

Mange mener at kjærlighet er det overordnede temaet i alle Kanes dramaer, til tross for at de er preget av vold, selvmord og død. I minneordet "Sarah Kane: an appreciation" slår for eksempel Rebellato fast at "[...] what Kane was writing about

was love” (Rebellato 1999: 280). Cohn formulerer Kanes kjærlighetstema slik: “In five years she wrote five plays about love [...]” (Cohn 2001: 1). I den omtalte samtalen mellom Tabert og Kane sier han til henne at dramaene “[...] handlen [...] in ihrem Kern für mich von Liebe” (Tabert 2001: 19). Og i det nevnte intervjuet med Rebellato bekrefter også Kane selv at “[o]n the whole, they are about love. And about survival and about hope” (Rebellato 2009: 17).¹³³

Simon Hattenstone skriver at etter Kanes død “[t]here was a sudden posthumous consensus – the work wasn’t hateful, nor was it about hate; it was about love. The impossibility of pure love”.¹³⁴ I doktoravhandlingen *Postmodernism and Trauma: Four/Fore Plays of Sarah Kane* fremhever Jolene L. Armstrong den ubesvarte kjærligheten i Kanes dramaer, slik også Cohn gjør i sin artikkel (Armstrong 2003: 204; Cohn 2001: 5-6). Saunders knytter kjærlighetstemaet til brudd, til fremmedgjøring og til religion: “Kane’s estrangement from God – ‘It was my first relationship break-up, I suppose’ – is a dominant theme in all her work” (Saunders 2002: 22).¹³⁵ Kane selv sier til Tabert at “[w]ahrscheinlich sind alle meine Figuren auf die eine oder andere Art hemmungslos romantisch. Ich glaube, daß Nihilismus die extremste Form von Romantik ist” (Tabert 2001: 14).¹³⁶

Kjærligheten er altså en kompleks størrelse i Kanes dramaer, og *4.48 Psychosis* er ikke noe unntak. Vanligvis er kjærligheten ansett som en sterkt forenende og helende kraft, men i Kanes siste drama er den iblandet markante destruktive krefter. I henhold til for eksempel Melanie Kleins tenkning er en slik tilbøyelighet hat, som kjærligheten for øvrig anses koblet til. Dét er innreflektert i de to motsatt rettede tendensene av konstruksjon og destruksjon i *4.48 Psychosis*, som jeg omtaler innledningsvis i resepsjonsoversikten.

¹³³ Taberts og Rebellatos intervjuer er naturlig nok gjort forut for publiseringen av *4.48 Psychosis*, men tendensen som fremkommer med tanke på kjærlighetstemaet gjelder også Kanes siste drama.

¹³⁴ Simon Hattenstone (2000a): “A Sad Hurrah”, i: *The Guardian*:

<http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/01/stage/print>. Lesedato: 26.04.2010.

¹³⁵ Saunders siterer fra Claire Armitsteads artikkel “No Kane, no pain” i *The Guardian* 29. april 1998, der det ser ut til at Kane selv blir gjengitt. Sarah Kane vokste opp i et hjem dominert av Gud, og familien gikk til evangelikansk kirke hver søndag (Simon Hattenstone (2000a): “A Sad Hurrah”, i: *The Guardian*: <http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/01/stage/print>. Lesedato: 26.04.2010). Kane var en ivrig gjenfødt kristen frem til hun var sytten år, da hun bestemte seg for å avvise Gud (Mark Ravenhill: “Obituary: Sarah Kane”, i: *The Independent*.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-sarah-kane-1072624.html>. Lesedato: 27.04.2010).

¹³⁶ I en samtale med Saunders utdypet Tabert sin forståelse av Kanes utsagn: “They’re extreme in their desire, their longing and commitment as far as love and relationships are concerned” (Saunders 2002: 141).

Kjærligheten er også koblet til sannheten. Når kjærligheten er så vanskelig i *4.48 Psychosis*, har det kanskje sammenheng med at dramaet også omhandler en særlig problematisk sannhet, nærmere bestemt kaotiske, farlige og delvis utilgjengelige sannheter. Saunders siterer dramatikeren Edward Bond (som Kane selv satte høyt), som påpeker at Kane var i stand til å gå svært dypt inn i slike prosesser.¹³⁷ Waddington setter frem en viktig påstand om at *4.48 Psychosis* “[...] present[s] tragic themes and explor[es] the question of the human in a way which simultaneously subverts a classical humanist view of a fixed, centred and knowable human subject” (Waddington 2006: “abstract”). Hun ser Kanes drama som en imaginasjonsrik utforskning av “[...] the darkness underpinning civility [...]”, som “[...] continues the legacy of the Greek tragedians by exploring the questions that define what it is to be human on stage” (Waddington 2006: 260).

Med min studie av Kanes siste drama vil jeg ytterligere utdype de umenneskelige aspektene som Waddington peker på. Det gjør jeg med utgangspunkt i Bions tenkning om O-sannhet og i Artauds poetikk. Det er i liten grad fokusert på Artaud i forbindelse med *4.48 Psychosis* tidligere, selv om Watson berører hans tenkning, og de Vos og Chute omtaler den på mer generelt grunnlag i forhold til Kanes dramatik (Watson 2008b: 208; de Vos 2010; Chute 2010). Jeg er videre oppmerksom på de to motsatte retningene i dramaet, slik også McCoy er i sin avhandling. Hun knytter dem dog ikke til det som er et tema i *4.48 Psychosis*, nemlig skriving som en blandet destruktiv og poetisk-skapende handling. Videre er rolleveklingen og -sammenvevningen sentral i min analyse, som hos mange andre forskere. Jeg kobler dette til Crimps drama, noe jeg ikke har sett gjort før. På den måten vil jeg vise at det gjøres forsøk på å skape en helt særegen dramaperson i *4.48 Psychosis*, og at dramaet fornyer personbegrepet i dramatikken. Det har, så vidt meg bekjent, heller ikke blitt gjort tidligere i Kane-forskningen.

Analyse og tolkning av *4.48 Psychosis*

4.48 Psychosis er et svært fragmentert og eksperimentelt drama, som stiller store krav til leseren. Både tid, rom og personangivelse er som nevnt flertydig. Dramaet er inndelt i tjuefire scener eller deler, atskilt av fem tankestreker (“- - - -”), mens

¹³⁷ Saunders siterer Bond fra *Nightwaves* på BBC Radio 3 den 23. juni 2000.

dramatittelens 4.48 trolig angir tidspunktet tolv på fem. Dette antyder at dramaet finner sted i løpet av ett døgn. Det er imidlertid også meddelelser i teksten som henter om at handlingen kan utspille seg over et år (Kane 2001: 208).

Det er som nevnt forbindelser til Crimps *Attempts on Her Life*, som består av sytten dreiebøker der ulike personer snakker om Anne (også omtalt som Anya, Annie, Ann, Anny og Annushka). Det er ingen angivelse av antall skuespillere og av hvem som sier hva, hverken i 4.48 *Psychosis* eller i Crimps drama. Kane sier til Tabert: "In dem neuen Text [4.48 *Psychosis*] gibt es momentan noch nicht einmal Figuren [...]" (Tabert 2001: 20). Avkall på dramapersoner i tradisjonell forstand, danner et viktig fellesanliggende mellom Kanes og Sarrautes dramatik. Sarraute sier nemlig følgende til Germaine Brée: "I don't visualize any characters. [...] I don't see them and don't visualize the stage either. I don't see any exterior action. I just hear voices and rhythms" (Brée *et al.* 1973: 146). I Crimps dramatekst problematiseres personbegrepet direkte: "[...] Of course there's no *story* to speak of ... [...] ... or characters. [...] Certainly not in the conventional sense" (Crimp 2005: 279). I likhet med Becketts "Godot", entrer aldri Anne scenen. Crimp påpeker selv at Anne er "[...] 'a theatrical device. If Anne can be a car, she can be anything'".¹³⁸ Sierz skriver at "[...] Anne is a vehicle. Like a metaphor, she carries meanings that aren't literal" (Sierz 2006: 52). Leseren kan dermed "[...] create a character out of the fragments of her fugitive absence" (Sierz 2006: 53).

Ved siden av å koble an til Artauds og til Crimps verker, samler jeg min analyse av 4.48 *Psychosis* hovedsakelig om bilder og ulike figurer. Kane har som nevnt selv uttalt at dramaet består av bilder og språk, der bildene kun er språk (Tabert 2001: 20). De er gjennomgående knyttet til et mentalapparat, og danner grunnlag for en dobbel selvrefleksivitet, der et "jeg" observerer og tenker både rundt sin egen mentale tilstand, og rundt språk og dramaskrivning. Refleksiviteten er for øvrig også et fellestrekk ved Sarrautes og Kanes to dramaer.

Tre viktige figurer repeteres gjennom hele dramaet, og disse kan alle knyttes til lys og til språk: (1) "4.48" peker mot tidspunktet tolv på fem om morgenen da det både er mørkt og lyst. Figuren betoner den kreativt-skapende formingen av det indres bevegelige, mørke og destruktive prosesser i overflaten

¹³⁸ Aleks Sierz (2007): "Martin Crimp: Why the British playwright is stranger in our midst", i: *The Independent*: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/martin-crimp-why-the-british-playwright-is-stranger-in-our-midst-439362.html>. Lesedato: 21.02.2011.

som samtidig livaktige og stillstående ord. (2) Tekstbrokken “remember the light and believe the light” alluderer til at eksistensen, virkeligheten eller sannheten, og også lyset og språket fremstår i falskneriets forkledning på den ytre overflaten. I det indre er derimot eksistens/virkelighet/sannhet og språk bevegelig og genuin(t). (3) “Hatch opens / stark light” antyder et svært sterkt lys, som åpenbarer en indre eksistens, virkelighet eller sannhet som det vanligvis er problematisk å skue og å komme an mot, og som er både destruktiv og kreativ.

Ulike ords opprinnelige betydninger er et sentralt anliggende i min analyse og tolkning av *4.48 Psychosis*. Det er derfor mange etymologiske henvisninger i dette kapitlet, som alle er forsøk på å finne bindeledd i den fragmenterte dramateksten. Mens dialogene foregår i et ytre dramarom og monologene i et indre, inngår ulike ords etymologiske grunnbetydninger i et i utgangspunktet uanskelig indre, språklig romlighetslag i dramaet, som også er koblet til tekstoverflatens ytre språkrom. Det er altså også et slags språkrom i dramaet.

Jeg vil nå forsøke å underbygge min oppfatning av dramateksten. I min analyse og tolkning anvender jeg de to lesemodiene av flytende lytting og forstående tolkning. Jeg antar at førstnevnte gjør meg i stand til å forholde meg til de mange kaotiske fragmentene som dramaet tilbyr med lav forutinntatthet, mens sistnevnte hjelper meg med å fange opp forbindelser og ledde sammen teksten. De to modi brukes vekselvis, samtidig og om hverandre. Som tidligere viser uttrykkene “leser” og “jeg” til faktisk eller aktuell leser, altså til meg selv som leser.

Første fase

Eksposisjon: Lys, språk, sannhet, kjærlighet og skriving

Dramaets første fase går fra den innledende til den sjuende dramadelen. Denne fasen er som nevnt en eksposisjon av sentrale motiver og temaer, som danner utgangspunkt for to tematiske retninger: destruksjon og konstruksjon av mentalapparat og av dramatekst. Min studie vil vise at disse tendensene tilkjennegir manøvre av henholdsvis forsvinning og tilsynekomst, at de er koblet til dannelsen av dramaets person og at de sluttet i en retorisk trope i dramaets ende.

I likhet med Sarrautes *Le Mensonge*, er det ingen beskrivelser av scene- eller dramarommet i *4.48 Psychosis*. Første dramadel er i sin helhet slik:

(A very long silence.)

- But you have friends.

(A long silence.)

You have a lot of friends.

What do you offer them to make them so supportive?

(A long silence.)

What do you offer your friends to make them so supportive?

(A long silence.)

What do you offer?

(Silence.)

(Kane 2001: 205)

Tankestreken i begynnelsen av sitatet markerer at dette er en *replikk*. Tausheten som er angitt i sidetekstene medfører at jeg som leser fornemmer én stemme eller person til her, til tross for at det ikke er flere replikker. Dette er altså en *dialog*, som foregår i et *ytre*, ellers ubeskrevet dramarom. Den talende stemmen snakker om den tause forhold til vennene sine, og beskriver det som godt. Samtidig er også en annen relasjon aktualisert, selv om den ikke blir omtalt: dén mellom den som snakker og den som er taus. Den snakkende søker å danne dialog, men mangelen på svar antyder at det som blir sagt ikke gir gjenklang hos den andre. Det er en uoverensstemmelse mellom utsagnet "du har mange venner" og det som foregår i samtalen. Dialogen reflekterer at relasjonen mellom de involverte partene er heller dårlig. Det er en ironi i dramaets aller første linjer, der formede ord står i motsetning til følelsesmessige opplevelser og handlinger.

Det er to ord som peker seg ut gjennom mange gjentakelser i den korte, første dramadelen: *silence*, 'fravær av lyd' og *friend*. Etymologien viser at "friend" kommer av gammelengelsk *freond*, 'venn', av *freogan* som betyr 'å elske, å favorisere'. Ordet er relatert til gammelengelsk *freo* som betyr 'fri'.¹³⁹ "Friend" og

¹³⁹ *Online Etymology Dictionary*, oppslagsord "friend": <http://www.etymonline.com/index.php?term=friend>. Lesedato: 26.04.2011.

“silence” henter om at det å elske og frihet, samt en form for stillhet er vesentlig i 4.48 *Psychosis*. Sistnevnte peker som vi skal se, frem mot dramaets avslutning.

Antonin Artauds *Théâtre et son Double: Lys, språk og sannhet*

Den andre delen av 4.48 *Psychosis* er en monolog, preget av lyrikkens form. Den minner om et drømmebilde, og avtegner et *indre* dramarom:

a consolidated consciousness resides in a darkened banqueting hall near the ceiling of a mind whose floor shifts as ten thousand cockroaches when a shaft of light enters as all thoughts unite in an instant of accord body no longer expellent as the cockroaches comprise a truth which no one ever utters (Kane 2001: 205).

Dette er et sammensatt bilde med både visuelle og auditive elementer. Avsnittet kan deles opp og settes sammen på ulike måter, noe som forvansker både bildet og analysen og tolkningen av det. Helhetlig sett tegner avsnittet en romlig topografi over et mentalapparat med tak og golv, og ordet *mind* fremkommer også i teksten. Etymologien viser at “mind” er et tvetydig ord, noe som gir et signal om dette mentalapparatets beskaffenhet: Ordet kommer fra gammelengelsk *gemynd* som betyr ‘minne, tenking, hensikt/formål’, fra den proto-indo-europeiske basen *men-* som betyr ‘tenke, huske, opphisselse av sinnet’. Denne ambiguiteten gjenfinnes i henholdsvis den latinske og i den greske betydningen av ordet: “Mind” kommer fra latin *mens* som betyr ‘sinn, forståelse, fornuft’. De greske opprinnelsene til ordet, *mania* og *mantis*, betyr på sin side ‘galskap’ og ‘en som forutsier, profet, seer’. Betydningene minner om inndelingen av mentalapparatet i bevisst(e) og ubevisst(e) innhold, funksjoner og dynamikker i psykoanalysen, og ligner også de to lesemodiene av forstående tolkning og flytende lytting.

Bildet angir at det hviler en samlet bevissthet i det som formodentlig er en staselig, men mørklagt bankettsal oppe under mentalapparatets tak. Det er en neddempet ro og hvile der som minner om de bevisste og ordnede sidene ved psyken. De ti tusen kakerlakkene på flukt fra lyset vekker både synsmessige og lydlig forestillinger: Visuelt sett utgjør de et vrirlende virvar, og løpingen forårsaker tappende og anmassende lyder. De mange *k-* og *s-*lydene i ordene gir en tilsvarende fonetisk effekt når man leser avsnittet. Kakerlakkene er et bilde på en

foruroligende bevegelse i mentalapparatets golv, og ligner på de ubevisste, uordnede og utilgjengelige sidene ved sinnet. Bildet har for øvrig en markant likhet med insektsmetaforen som Artaud anvender for å beskrive sine tanker om “teatret og dets doble”: “Og selv lydetterligningene, [...] smellet av insektenes ryggskjold som støter mot hverandre, maner frem en lysning inn til et myldrende landskap som er rede til å styrte seg i kaos” (Artaud 2000: 58-9).

Bankettsalen synes å representere en stillestående bevissthetsoverflate som på usedvanlig vis er mørklagt, mens kakerlakkene representerer det ubevisstes mylder som på en like ualminnelig måte er opplyst. Lyset er en spesifisert del av det Artaud kaller et *språk i rommet*, “[...] et språk av lyder, skrik, lys og onomatopoetiske ord [...]” (Artaud 2000: 80, min kurs.). Så det eiendommelige lyset som forårsaker vriling i den enorme mengden kakerlakker og antyder det ubevisstes kaos, er muligens en del av dramaets språk? Både lysets og språkets beskaffenhet er tvetydig. Ambiguiteten gjenfinnes i etymologien til ordet *light*. Det kommer av gammelengelsk *leht*, av gresk *leukos* ‘klar, lysende, skinnende, hvit’. Det har blitt anvendt i den overførte betydningen ‘mental opplysning’, og senere også som ‘noe som antenner’. Man ser tilsvarende tendens i ordet *shaft* fra uttrykket “a shaft of light”: Det kan bety ‘søyle, (lys)stråle’ og ‘spyd, pil’.¹⁴⁰ Den søyleaktige lysstrålen kan både vise til det som er mentalt oppklart i overflaten, og til en voldsom kraft som bryter gjennom til et indre kaos. Den representerer en *tvetydig, konstruktivt helende og destruktivt fragmenterende kraft*. Lysstrålen ser ut til å være et bilde på språket i 4.48 *Psychosis*, som antydningssvis er et språk i rommet med samtidig samlende og oppløsende krefter.

“A shaft of light” faller altså på kakerlakkene, som “comprise a truth no one ever utters”. Det leder oppmerksomheten mot Morfee, som fremholder at Artaud i Grusomhetens teater ønsker å “[...] give tongue to the most language-shy truths of his self [...]” (Morfee 2005: 58). Artauds poetikk vektlegger det ubevisstes særegne, amorfe sannhet. Sannheten hos Artaud, og som kakerlakkene utgjør og “no one ever utters” hos Kane, omhandler ikke en formet men fortiet eller tildekket sannhet, slik som i Sarrautes *Le Mensonge*. Den angår snarere sannheter som er usnakkelige fordi de ikke *kan* formes i ord. Det dreier seg om den ikke-

¹⁴⁰ *Engelsk-Norsk Stor Ordbok* 2008: 1469, oppslagsord “shaft”.

artikulérbare sannheten som Grusomhetens teater tilkjenne gir, og som “[...] har å gjøre med [den kosmiske] Skapelsen, Tilblivelsen og Kaos [...]” (Artaud 2000: 81).

Dette gir assosiasjoner til Bions O-sannhet, nettopp en ontologisk tilblivelsessannhet tilhørende det uendelige, formløse mørket (Bion 1993b: 26). Ifølge de Bianchedi representerer O både opprinnelsen til enhver endring, og en absolutt og ukjennelig sannhet (de Bianchedi 1993: 36). O er elementer dannet av tingene-i-seg-selv under en opplevelse av katastrofe; den er dannet av døde, uvirkelige biter, av det Bion kaller *β-elementer* (Bion 2005b: 40; W. Bion & F. Bion 2005b: 133). O-sannheten er flyktig og knyttet til et ikke-formet sannhetsvirke, og tross tilblivelsesaspektet er det noe destruktivt og umenneskelig ved den.

Mentalapparat-bildet i 4.48 *Psychosis* henter om nettopp noe umenneskelig: Både takhimlingen (“ceiling”) og golvet (“floor”) utgjør det motsatte av en *besjeling*: Ikke-menneskelige egenskaper blir ført over på noe menneskelig. Det abstrakte, menneskelige mentalapparatet får livløse og upersonlige trekk. Taket og golvet er eksempler på den klassiske retoriske tropen *antiprosopopeia*, “[t]he representation of persons as inanimate objects”.¹⁴¹ Også kakerlakkene og lysstrålen er av-menneskeliggjørende retoriske troper der mentalapparatet gis ikke-menneskelige kjennetegn. Disse bærer imidlertid også i seg en livaktighet – en form for primitivt liv. “Consolidated consciousness”, “mind”, “thoughts”, “body” og “utters” viser på den andre siden til spesifikt menneskelige egenskaper ved det abstrakte begrepet “mentalapparat”. Disse uttrykkene er eksempler på *prosopopeia*, en trope der begreper gis menneskelige egenskaper. Avsnittet som helhet er altså både en *prosopopeia* og en *antiprosopopeia*. Det minner slik om Waddingtons generelle observasjon av at Kane uopphørlig utforsker hva det vil si å være menneske, og “[a]t the same time, this exploration illuminates the point that to think the human is simultaneously to think the inhuman” (Waddington 2006: 287).

Lyssettingen av sannhetskakerlakkene har for øvrig også en direkte forbindelse til dramatikken og til teatret som sådan: “[The] shaft of light” som faller på “the cockroaches [that] comprise a truth which no one ever utters”, minner om at dramatikken generelt belyser skjulte og tragiske sannheter. De står i motsetning til, og er i konflikt med mer alminnelig kjente sannheter opppe i bevisstheten på

¹⁴¹ *Silva Rhetoricæ*, oppslagsord “antiprosopopeia”: <http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>. Lesedato: 27.09.2011.

overflaten. Bildet antyder at teatret anvender lyset for å bringe den dramatiske sannheten frem i dagen. Helt konkret lyssettes (først og fremst) scenen på ulike måter i løpet av en teateroppføring, for slik å fokusere publikums oppmerksomhet.

I mine forestillinger avtegner mentalapparat-bildet etter hvert omrisset også av nettopp et teater: Det finnes en lyssatt scene der det er et mylder av kakerlakker, som svarer til skuespillerne og fremføringen av lavereliggende ubevisste, kaotiske, destruktive og visjonære galskapssannheter à la *mania* og *mantis*. En bankettsal er på sin side et stort og staselig rom der man holder selskap for sine besøkende. Den mørklagte bankettsalen oppe under takhimlingen minner om teatersalen hvor gjestende publikummere sitter i neddempet belysning. Her råder overflatens samlede bevissthet, forståelse og fornuft à la *mens*. Det er en tydelig likhet mellom disse gjestenes beskaffenhet og Artauds fremhevelse av at publikummet i det vestlige teatret er atskilt fra kraften og tilskuer til utfoldelsen (Artaud 2000: 14). "Kakerlakk-scenen" antar derimot konturene av det doble skyggeteatret Artauds poetikk borger for, som makter å vikle publikum inn i ulike krefter av kaotiske erfaringer, og som skaper liv – av død.

Det ser ut til at det oppløsende kakerlakkvirket i mentalapparatets dyp skal utspille seg på en lyssatt scene, mens tilskueren i utgangspunktet har en samlet bevissthet der vedkommende nå kan tenkes å være anbragt oppe i en overflatens teatersal. Det antyder at jeg som leser er posisjonert som fiktiv publikummer i drømmebildet, nærmere bestemt oppe i den rasjonelle bevissthetens bankettsal i takhimlingen. I dramaets forløp kan jeg dog bli utsatt for det ubevisstes krefter.

Det indre dramarommet er altså koblet til et ytre teater og til en ytre leser. Det er for øvrig ytterligere en mulig ytre forbindelse her: Fokuset på mentalapparatet og delingen i kaotisk ubevisste og rasjonelt bevisste sider, minner om den psykiatriske og psykoanalytiske virksomheten. Psykiateren og psykoanalytikerens er vanligvis klartenkt og bevisst, med oppmerksomheten rettet mot pasientens eller analysandens kaotisk ubevisste. Vedkommende er som leseren situert i overflatens rasjonelle teatersal, mens pasienten/analysanden synes representert ved dramaets kakerlakker og deres irrasjonelle sannhet nede på scenen. Disse posisjonene kan imidlertid endre seg.

Subjektivert jeg-stemme og objektivert jeg-person

Det neste avsnittet i andre dramadel har et ekstra innrykk i forhold til det allerede siterte, og her kommer det frem et "I":

I had a night in which everything was revealed to me.
How can I speak again? (Kane 2001: 205).¹⁴²

Mens kakerlakk-bildet er en direkte presentasjon av sannhetsvirket som utspiller seg i mentalapparatet og på teaterscenen, er det reflekterende jeg'et i sitatet overposisjonert utenfor disse hendelsene, liksom lik publikummeren. Det ser ut til at det er et overordnet *jeg* i dramaet, som er delt opp i én subjektsposisjonert, observerende og fortellende *jeg-stemme* og i et/en objektsposisjonert "me" eller *jeg-person* som blir betraktet og omtalt. Denne spaltningen danner en selvrefleksiv funksjon i dramaet, der jeg'et observerer og reflekterer over seg selv. Det drømmelignende avsnittet som nå følger, underbygger denne forståelsen. Der deltar en hermafroditt, som ligner drømmens billeddannelse eller "figurliggjøring" av jeg'et som tvekjønnet og mare-ridd:

the broken hermaphrodite who trusted herself alone finds the room in
reality teeming and begs never to wake from the nightmare

and they were all there
every last one of them
and they knew my name
as I shuttled like a beetle along the backs of their chairs
(Kane 2001: 205-6)

Similen "beetle" gir assosiasjoner til kakerlakkene, siden de begge tilhører insektordenen (de er ulike arter). Etymologien viser da også at ordet *cockroach* kommer av spansk *cucaracha*, som betyr nettopp 'skarabide, bille'. Når jeg-stemmen sammenligner seg selv med en bille, antyder det at den på et eller annet vis er knyttet til kakerlakkens sannhetsvirke i mentalapparatets kaotiske golv, og videre til skuespillerne og også til pasientens virksomhet.

¹⁴² Jeg gjør oppmerksom på at jeg siterer Kanes drama med tilnærmelesvis de samme innrykkene og linjeskiftene som tekstens layout viser. Det innebærer at jeg starter sitatene med ulik avstand fra venstre marg i hovedteksten, og at det noen ganger er doble og etter hvert også flerdoble linjeskift. Årsaken til denne siteringsmåten er for det første at det er den korrekte gjengivelsen av dramateksten, og dessuten at layout'en har betydning for min tolkning av dramaet.

“The back of their chairs” minner om seteradene man sitter på i teatersaler, der pronomenene “they” og “their” viser til et publikum som i en viss forstand også er dramatekstens lesere. Linjen gir videre assosiasjoner til rekken av personale som observerer pasientene på et mentalsykehus. “They were all there” og “they knew my name” er uttrykk både for at tilskuerne/observatørene er kjente for jeg’et, og at jeg’et er en kjent og beryktet størrelse for dem. Med tanke på de nådeløse anmeldelsene Kane selv fikk etter ulike teateroppføringer, representerer kanskje jeg’et i dette tilfellet forfatteren og publikummet kritikerne. Det kan se ut som om jeg’et har drømt om oppføringen av sin egen dramatekst, og at vedkommende har en forbindelse til Kane. Den mulige mentalsykehus-forbindelsen antyder på sin side at jeg’et representerer en pasient, som er underlagt psykiaterens vurderende blikk. Tekstens og bildenes uttalte tvetydighet tilsier imidlertid at posisjonene kan komme til å endre seg.

“The *backs* of their chairs” (min kurs.) antyder at det finnes en mer og mindre mørklagt bakside, og det er her jeg’et oppholder seg. Jeg’et er en slags *skyggefigur* i drømmebildet, som sprer seg og trenger inn mellom publikum, kritikere og lesere, samt mellom helsepersonellet. Kanes siste drama er selvrefleksivt i dobbel forstand: Jeg’et observerer og tenker på sin egen mentale tilstand på den ene siden, og på teater og drama på den andre.

Lysfiguren “remember the light and believe the light”: C. S. Lewis’ *The Silver Chair*, lyset i Bibelen og Johannes’ Åpenbaring

Den andre dramadelen avsluttes med en slags lovprisning av lyset:

Remember the light and believe the light

An instant of clarity before eternal night

don’t let me forget

(Kane 2001: 206)

Waddington påpeker at “remember the light and believe the light” har en intertekstuell forbindelse til Charles Staples Lewis’ *The Silver Chair* (1953), som er

del av *Narnia-krøniken* (Waddington 2006: 227). Krøniken omhandler barns reiser fra sin vanlige verden til det magiske landet Narnia, som har en underverden der en ond hekседronning holder til. I *The Silver Chair* drar Eustace Scrubb og klassevenninnen Jill Pole for å finne prins Rilian, arvingen etter kongen av Narnia (Caspian). Prinsen forsvant ti år tidligere mens han lette etter morens morder. Han blir holdt i fortryllesens fangenskap av "The Queen of Underland" i "the Bottom of the World".¹⁴³ I Narnia havner Eustace og Jill i "the most otherly of Other-Worlds",¹⁴⁴ de høye fjellene der løven Aslan holder til. Aslan gir Jill fire hjelpe-tegn i letingen etter Rilian, og like før han blåser henne til Narnia, sier han: "Remember the signs and believe the signs" (Lewis 2001: 37). Samtidig som det er en tydelig intertekstuell forbindelse mellom *4.48 Psychosis* og *The Silver Chair*, er ordet *sign* hos Lewis byttet ut med ordet *light* i Kanes dramatekst. Det underbygger en tolkning av lyset som en form for språk(tegn) eller språkkraft i *4.48 Psychosis*.

"Light" i "remember the light ..." henter videre om en allusjon til *Bibelen*, til Skapelsesberetningen i *1. Mosebok* og til *Evangeliet etter Johannes*, der lyset står særlig sentralt (1 Mos 1.1-3; Joh 8.12). Og Cohn bemerker at Kane har "[...] embraced the biblical metaphor of life as light" i *4.48 Psychosis* (Cohn 2001: 7). Også *The Silver Chair* alluderer til *Bibelen*. I *Narnia-krøniken* forsøker Lewis å "[...] re-imagine the Christian story in an exiting narrative context".¹⁴⁵ Dette kommer tydelig frem i boken *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, der løven Aslan er lik en Kristus-skikkelse når han dør og så gjenoppstår (Lewis 2005: 164-72). "Remember the light ..." danner en slags seriell kobling mellom *4.48 Psychosis*, *Bibelen* og *The Silver Chair*. Det utbyttede ordet *light* oppretter en viktig forbindelse mellom *4.48 Psychosis* og *Bibelen*, og markerer lyset og dermed språket som skapelse og liv. De aller første versene i *Bibelen* betoner nemlig ikke bare lyset, men også *språket som skapende kraft* i tilvirkningen av liv:

In the beginning God created the heavens and the earth. The earth was formless and void, and darkness was over the surface of the deep, and the Spirit of God was moving over the surface of the waters. Then God said, 'Let

¹⁴³ *Twentieth-Century Children's Writers* 1995: 573, oppslagsnavn "LEWIS, C(live) S(taples)". Angivelsen av "Underland" som et av undergrunnslagene i Narnia er fra innledningen til *The Silver Chair* (Lewis 2001). "The Queen of Underland" kalles også "Lady of the Green Kirtle", som omdannet til en grønn slange tok livet av Rilians mor.

¹⁴⁴ Det er Peter J. Schakel som anvender denne beskrivelsen (Schakel 2005: 72).

¹⁴⁵ *The Oxford Companion to Children's Literature* 1984: 370, oppslagsord "Narnia".

there be light'; and there was light (1 Gen 1.1-3).¹⁴⁶

Det er også en mer spesifikk forbindelse mellom Kanes siste drama og Bibelen. I et tidligere sitat meddelte jeg-stemmen at "everything was revealed to me" (Kane 2001: 205, min kurs.). Ordet *reveal* har en direkte kobling til *Johannes Åpenbaring*, både ved at bokens engelske tittel er *Revelation of St. John*, og ved den overnaturlige og guddommelige avsløringen jeg'et har opplevd.¹⁴⁷ *Johannes' Åpenbaring* er som kjent en voldsom og rystende beretning om menneskets smertefulle siste dager, og om opphøret av all menneskelig eksistens slik den er kjent for oss per idag. Den er en profeti om de siste tider og om verdens undergang, og blir derfor ofte kalt *Johannesapokalypsen*. Forbindelsen mellom *4.48 Psychosis* og *Bibelen* betoner altså at lyset og språket også er knyttet til destruksjon og død.

Sporen til allusjon til *Apokalypsen* antyder at åpenbaringen jeg-stemmen har erfart, er en guddommelig forutsigelse av en vanligvis utilgjengelig sannhet om undergangen og det påfølgende endelige mørket. "An instant of clarity before eternal night" i sitatet over betoner nettopp dét. Samtidig antyder linjen at noe skal skje innen den mørke og stille natten kommer, slik også er tilfellet i *Johannes' Åpenbaring*: Johannes beretter om den vakre Himmelen som han har skuet i et profetisk syn. Er "an instant of clarity before eternal night" et vink om at det kommer enda en visjon for jeg'et i *4.48 Psychosis*, og denne gangen også for leseren av dramaet? Allusjonen til *Johannesapokalypsen* antyder at Kanes siste drama bærer i seg skapende forutsigelser om en himmelsk verden, og at det samtidig er et lidelsesfullt og destruktivt oppbrudd fra all kjent menneskelig eksistens.

Lysfiguren "4.48": Skrive(r)-, lese(r)- og kjærlighetsmotiv

Den tredje dramadelen er også monologisk, men den er likevel holdt i en annen stil enn den foregående:

I am sad

¹⁴⁶ *Biblos*: <http://nasb.scripturetext.com/genesis/1.htm>. Lesedato: 26.08.2011. Man kan gjenkjenne flere ord, spesielt *formless*, *void* og *darkness* i Skapelsesberetningen fra Bions omtale av begrepet *O*. Som jeg skriver i kapittel 1, siterer han to vers fra John Miltons *Paradise Lost* for å beskrive *O*: "The rising world of waters dark and deep / Won from the void and formless infinite" (Bion 2002: 151).

¹⁴⁷ Substantivet *revelation* betyr å 'avdekke informasjon til mennesket fra en guddommelig eller overnaturlig instans'.

I feel that the future is hopeless and that things cannot improve

I am bored and dissatisfied with everything

I am a complete failure as a person

I am guilty, I am being punished

I would like to kill myself (Kane 2001: 206)

Som psykiater gjenkjenner jeg jeg-stemmens meddelelser som symptomer på en alvorlig depresjon, slik de er oppført i den rådende klassifikasjonsmanualen for psykiske lidelser.¹⁴⁸ Det mest fremtredende er sistelinjen og ordet *kill*, som er et direkte uttrykk for at jeg'et er suicidalt.

Litt etter ovenstående sitat finnes et lyrisk avsnitt med enda flere ord for død, samtidig som halve dramattitelen – 4.48, én av dramaets repetisjonsfigurer – kommer frem i dramateksten for første gang:

At 4.48
when desperation visits
I shall *hang myself*
to the sound of my lover's breathing

I do not want to *die*

I have become so depressed by the fact of my *mortality* that I
have decided to commit *suicide*

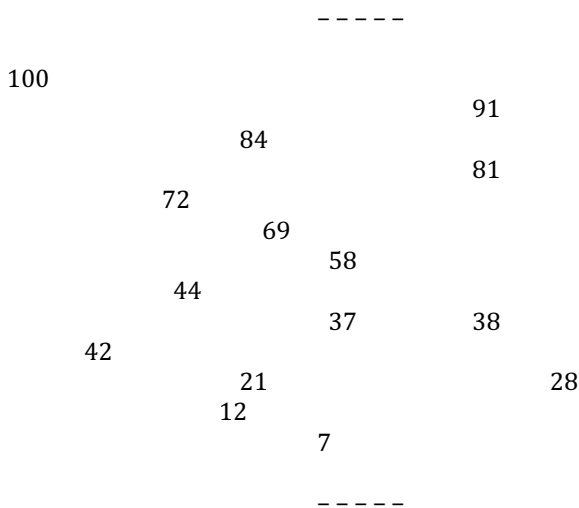
I do not want to live (Kane 2001: 207, mine kurs.)

Mye tyder på at "4.48" er en tidsangivelse, og dessuten et biografisk element i dramaet. Greig anmerker nemlig at Kane selv "[...] found herself awoken, every morning, at 4.48 a.m." (Greig 2001: xvi). Klokken 4.48 er et eiendommelig tidspunkt. Det er vargtimen, da man gjerne våkner opp for tidlig med sterk angst, slik jeg-stemmen formidler med uttrykket "desperation visits". Dramateksten knytter klokkeslettet også direkte til død, og på paradoksalt vis òg til den pulserende og vitale lyden av en kjær.

¹⁴⁸ WHO ICD-10: *Psykiske Lidelser og Adfærdsmessige Forstyrrelser* 1998: 86-90, oppslag "F 32 Depressiv enkeltepisode". Både det engelske og det norske diagnostiseringsystemet er basert på *Verdens Helseorganisasjon* sin tiende versjon av *International Classification of Diseases* (World Health Organization: <http://www.who.int/classifications/icd/en/>. Lesedato: 15.05.2010).

Det kommer videre frem et skrivemotiv i denne tredje dramadelen. Det opptrer sammen med den første forekomsten av verbet "love", begge deler i form av nektelser: "I cannot write / I cannot love" (Kane 2001: 207). Jeg'et har tidligere observert og reflektert over sitt forhold til teater, til publikum og muligens til helsepersonell, og trolig drømt oppsetningen av sin egen dramatekst, kanskje med diffuse skygger av en sykehusinnleggelse. Nå relaterer jeg'et seg til et skrivevirke og til en elsket, og det ser ut til at de to motivene henger sammen. Ordet *write* kommer av gammelengelsk *writan*, 'å streke/merke, skissere, tegne omriss/form av'. Det kommer fra protogermansk *writanan* som betyr 'rive, risse inn, skrape' ("tear, scratch"). I de fleste indoeuropeiske språk betyr ulike ord for å skrive 'skjære/snitte/meisle, risse inn/skrape, kutte/beskjære' ("carve, scratch, cut"), mens det i noen betød 'male/fremstille/skildre' ("paint"). Etymologien viser altså at "write" både betyr å konstruktivt sammenføre og forme, og bryte inn i og intervenere. Det følger dermed de to hovedtendensene i dramaet, som også gjenfinnes i språkets krefter.

Den fjerde dramadelen, som i sin helhet består av spredte tall, presenterer en tilbøyelighet nettopp til innbryten og ødeleggelse:



(Kane 2001: 208)

Evans påpeker at tallene viser til en test som blir utført ved psykiatriske sykehus, og som undersøker pasientenes konsentrasjonsevne. Dette er velkjent for meg fra mitt virke som psykiater: Man kan for eksempel ta utgangspunkt i tallet hundre og

be pasienten trekke fra tallet *sju* nedover mot *null* (100 – 93 – 86 – 79 ...). Og som Evans sier: “If you can do it regularly then your concentration is fine. So obviously [...] she’s way off” (Saunders 2002: 175-6). De spredte tallene er uttrykk for et mentalapparat i forfall, fremstilt på arket i det som også er et fragmentert skrivevirke.

I den femte delen tydeliggjøres det så at jeg’et har en pasientrolle. Jeg-stemmen formidler erindringer fra, og refleksjoner over et tidligere opphold i psykiatrisk sykehus. Jeg’et meddeler at “[...] a wound from two years ago opens like a cadaver and a long buried shame roars its foul decaying grief”, men at det møtes med “[...] expressionless faces staring blankly at my pain, so devoid of meaning there must be evil intent” (Kane 2001: 209). Til tross for legenes uttrykksløse ansikter og jeg’ets skamfølelse, er det likevel én lege jeg’et liker:

[...] the only doctor who ever touched me voluntarily, who looked me in the eye, who laughed at my gallows humor spoken in the voice from the newly-dug grave, who took the piss when I shaved my head, who lied and said it was nice to see me. Who lied. And said it was nice to see me. I trusted you, *I loved you*, and it’s not losing you that hurts me, but *your bare-faced fucking falsehoods that masquerade as medical notes* (Kane 2001: 209-10, mine kurs.).

Saunders påpeker at “[t]here does seem to be one doctor in the play who seems to understand, or at least says he does” (Saunders 2002: 172). Evans korrigerer Saunders forståelse av legen som en “he” til en “she”. I tillegg viser han til legen som et biografisk element i dramaet, og til at det dreier seg om sterke følelser: “[...] I think that this was something very real in Sarah’s life. I think she did have a very good relationship with a specific doctor, who in the play becomes everything to her” (Saunders 2002: 172). Mens Evans’ utsagn viser at den kjærlighetsfylte lege-pasientrelasjon i dramaet er knyttet til Kanes eget liv, betoner “love” i dramatisitetet en forbindelse til den dialogen som starter dramaet: Etymologien viser at ordet *love* kommer fra gammelengelsk *lufu*, ‘kjærlighet, ømhet/hengivenhet, vennskapelighet’. Sistnevnte kobler “love” til ordet *friend* i første dramadel, som som nevnt betyr nettopp ‘å elske’. Dobbeltkonnotasjonen antyder at samtalepartene der var jeg’et og legen, og at det ytre dramarommet hvor dialogen finner sted, er et mentalsykehus.

I den påfølgende sjette dramadelen ser det ut til at jeg'et som pasient og legen igjen samtaler. Det oppstår nå en diskusjon mellom de to om ett av bildene som jeg'et anvender i dialogen:

- [...] I feel like I'm eighty years old. I'm tired of life and my mind wants to die.
- That's a metaphor, not reality.
- It's a simile.
- That's not reality.
- It's not a metaphor, it's a simile, but even if it were, the defining feature of a metaphor is that it's real.

(A long silence.)

- You are not eighty years old (Kane 2001: 211).

Dialogen beveger seg inn på det som synes å være jeg'ets yrkesmessige domene, nemlig et skrivevirke der anvendelsen av ulike retoriske troper er sentralt. Det ser ut til at det er det første av de to bildene samtalepartene her viser til, "I feel like I'm eighty years old". Dét er som jeg-stemmen hevder, en simile. Når lege-stemmen sier at jeg'et ikke er åtti år, er det for det første helt unødvendig siden vedkommende selv er fullt klar over dette. For det andre markerer replikken at legen forholder seg til en ytre, realistisk verden, som innebærer at hun samtidig overser jeg-stemmens formidling av sin indre erfaring av å føle seg gammel og utlevd. Ordvekslingen bekrefter tendensen som viste seg i dialogen i den første dramadelen, nemlig at det er en uoverensstemmelse mellom de to. Denne angår det ytre versus det indre.

I den påfølgende, monologiske sjuende dramadelen blir så skrivemotivet særlig tydelig:

An expressionist nag
Stalling between two fools
They know nothing –
 I have always walked free

Last in a long line of literary kleptomaniacs
 (a time honored tradition)

Theft is the holy act

On a twisted path to expression

A glut of exclamation marks spells impending nervous
breakdown

Just a word on a page and there is the drama (Kane 2001: 213)

Det første avsnittet inneholder nok et biografisk element. Ifølge Billington er “an expressionist nag” sitat fra en svært negativ anmeldelse av Kanes andre drama *Cleansed* (1998).¹⁴⁹ Cohn viser til at det er Alastair Macaulay som skriver følgende om Kane i *Financial Times*: “At her worst, however, she is an expressionist nag, and untheatrical” (Cohn 2001: 6). Det er en intertekstuell forbindelse mellom 4.48 *Psychosis* og den reelle anmeldelsen av oppsetningen av et annet drama av forfatteren. Kane markerer med dét koblingen mellom sitt eget virkelige forfattervirke og dramaets fiksjonelle, (ikke-)skrivende “jeg”. Samtidig understøtter denne spesielle formen for intertekstualitet min antagelse om at “they” i den andre dramadelen viser til teaterkritikere.

I det andre avsnittet i sitatet over formidler jeg-stemmen det “intertekstuelle tyveriet” Kane faktisk selv har utført ved å sette en del av Macaulays kritikk inn i dramateksten. Den litterære kleptomani peker dessuten tilbake til den viktige intertekstuelle forbindelsen til *The Silver Chair*, også det i andre dramadel. Jeg’et i 4.48 *Psychosis* reflekterer over Kanes handlinger når hun skriver akkurat dette dramaet, som om manøvrene var dets egne.

“Theft is the holy act / on a twisted path to expression” minner på sin side om en veiledende meddelelse til leseren om den virkelige skrivingen av en litterær, fiksjonell tekst. Jeg-stemmen viser til sin egen – og Kanes? – møysommelige, snodde og kronglete virksomhet med å hente, omdanne og forme ord fra blant annet andre verk. “A glut of exclamation marks” er en slags materialisering av språket i ukontrollerbare tegn, og det kan være et bilde på vanskene med å forme språket i ord. Men skrivingen er tilsynelatende også svært enkel: “Just a word on the page and there is the drama”. Dette er en uttalt selvrefleksiv linje, som sammen med de foregående omhandler tilblivelsen av en dramatekst. Det er tydelig at jeg’et skriver, og at det mest sannsynlig er dramatiker. Det samme jeg’et, som dog innehar ulike temporaliteter, sitter trolig og skriver *denne* dramateksten.

¹⁴⁹ Michael Billington (2000): “How do you judge a 75-minute suicide note?”, i: *The Guardian*: <http://www.guardian.co.uk/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures/print>. Lesedato: 26.04.2010.

Det er for øvrig nettopp denne teksten jeg som leser akkurat nå sitter og studerer. Det oppstår en tilsynelatende samtidighet i lesingen og skrivingen av dramaet, som angår både skriveren som også leser dramaet, og leseren som nå blir viklet inn i skrivingen av teksten. Det forsterker forbindelsen mellom jeg'et og forfatteren Kane, og dessuten mellom dramateksten og meg. Sistnevnte har gjort seg gjeldende en god stund allerede: Jeg ble posisjonert som (lesende) publikummer i andre dramadel, og jeg beskjeftiget meg med en vurdering av litterære virkemiddel i lesningen av den sjette. Samtidig som jeg sitter og leser dramaet, blir dramaets tilblivelsesprosess – skrivingen – fremstilt for meg, og denne virksomheten ligner mitt eget, samtidig flytende og forstående arbeide med å analysere og tolke teksten.

Skrivingen synes å være en inngripende opplevelse for jeg'et, og den er knyttet til både de døde og de ufødte:

I write for the dead
the unborn

After 4.48 I shall not speak again (Kane 2001: 213-4)

Både "*after 4.48*" (min kurs.) og "the unborn" anfører et fremtidsperspektiv i dramaet. "The dead" og opphøret av jeg-stemmens tale markerer at fremtiden er knyttet til død, mens de ufødte tvert imot betoner at den er koblet til tilblivelse og til kommende liv. Når jeg'et skriver for de ufødte, er det som om vedkommende viser til dramaets beståen ut over skriveprosessen, og til de som en gang skal lese dramateksten – for eksempel meg. De døde det også skriver for, innreflekterer en annen leserposisjon, kanskje den som skriveren alltid innehar under skrivingen av en tekst. Mens teksten vedvarer etter at skrivingen er ferdigstilt, opphører forfatterens skriveprosess. Metaforisk sett dør tekstforfatteren.¹⁵⁰ Det synes som om jeg-stemmen viser til at den skriver for sine kommende lesere, som er ufødte i forhold til teksten. Den ser ut til samtidig å vise til seg selv som skriver av teksten, og som i overført betydning er død etter tekstens ferdigstilling.

Den rike sjuende dramadelen slutter med tilkjenneviselsen av jeg'ets overskridende posisjon:

¹⁵⁰ Jeg viser til Roland Barthes' kjente essay "Forfatterens død" (1968) (Barthes 1994).

I sing without hope on the boundary

(Kane 2001: 214)

Layout'en i dramateksten markerer det samme som jeg-stemmen meddeler: Den siste linjen i første fase av dramaet er anbragt helt ute i høyre marg, på grensen av arket. Layout'en og ordet *boundary* antyder begge at jeg'et bedriver et grenseoverskridende virke, kanskje på overflaten mellom indre og ytre. Ordet *sing* anvendes om fugler, og har en forbindelse til gresk *omphē* som betyr 'stemme (særlig en guds)' og 'orakel'. Det er et vink at det nå at vil komme en fugle-, gude- og orakellignende sang fra jeg-stemmen i 4.48 *Psychosis*, knyttet til både grenseoverskridende ødeleggelse og til (fugle)sangens kreative skapelse.

Andre fase

Glidning og forvirring. Åpning og utfordring av leserens lytte- og tolkningsrom

Andre fase løper fra åttende til ellefte dramadel. Forkortelser, drømmesekvenser og uklartheter knyttet til hvem det refereres til, fortsetter tid-, rolle- og posisjonsvekslingen og -sammenvevingen som antydes i slutten av første fase.

Dette kommer til uttrykk i den niende dramadelen, som utfordrer skillet mellom de dialogiske og monologiske partiene i dramaet. Den ser ut til å være en dialog, men det er ingen markeringer med tankestreker som i tidligere dialogdeler, og det er dermed ikke mulig å identifisere dette som en vanlig replikkveksling. Det er snarere en slags imaginær dialog, der jeg-stemmen tiltaler et "du":

Sometimes I turn around and catch the smell of you and I cannot go on I cannot fucking go on without expressing this terrible so fucking awful physical aching fucking longing I have for you. And I cannot believe that I can feel this for you and you feel nothing. Do you feel nothing?

(*Silence.*)

Do you feel nothing?

(*Silence.*)

And I go out at six in the morning and start my search for you. If I've

dreamt a message of a street or a pub or a station I go there. And I wait for you (Kane 2001: 214).

Sitatet som helhet minner om dialogen i første dramadel, men nå er det jeg-stemmen som snakker, mens den andre naturlig nok er taus. Rollene er altså byttet om i forhold til den gangen. Både den dialoglignende formen og kjærlighetsfølelsene som meddeles, gjør det nærliggende å anta at det er legen jeg-stemmen tiltaler som “you”. Den sammenflytende dia-monologformen og den sparsomme, ureglementære tegnsettingen i denne dramadelen, betoner en grenseoppløsning mellom dem. Denne er antydnet med jeg-stemmens “I sing [...] on the boundary” som avsluttet forrige fase i dramaet. Det er som om de to nå både kan være deler av den samme personen og av to forskjellige personer.

Så fremkommer det et “she” i teksten. Det kan på litt underlig vis være uttrykk for at jeg-stemmen nå tiltaler legen i tredje persons form, eller at den ikke adresserer legen men en annen, for eksempel leseren:

What does she look like?
And how do I really know her when I see her?
She'll die, she'll die, she'll only fucking die (Kane 2001: 215).

Tidsangivelsen er endret fra nåtid, fortid og antydningvis livets og dødens fremtid, til *fremtid og kun død*. Med de gjentatte meddelelsene om å ta livet av seg, er det jeg'et selv som har den mest markante forbindelsen til døden. Dét borger for at “she” på et eller annet vis refererer til jeg'et selv. Men samtidig betoner “what does she look like? / and how do I really know her when I see her?” at dette hverken angår vedkommende selv eller legen. Det synes å dreie seg om noen jeg'et ennå ikke har møtt. Det bebuder at vi har å gjøre med en *annen person*.

Alle disse uklarhetene med tanke på posisjoner i dramateksten åpner lytte- og tolkningsrommet mellom meg og teksten. De holder det også åpent, for teksten gir foreløpig ingen svar på de mange forslagene jeg gir til hvem eller hva jeg-stemmen tiltaler og refererer til. Utydelighetene setter dermed lytte- og tolkningsrommet på strekk og utfordrer det. Disse erfaringene minner om Isers påpekning i *Die Appellstruktur der Texte* (1970), der han skriver at

[j]e mehr die Texte an Determiniertheit verlieren, desto stärker ist der Leser in den Mitvollzug ihrer möglichen Intention eingeschaltet. Wenn die Unbestimmtheit gewisse Toleranzgrenzen übersteigt, wird sich der Leser

in einem bisher nicht gekannten Ausmaß strapaziert fühlen (Iser 1974: 8).

Man kan si at mine toleransegrenser nå utfordres, og at jeg til en viss grad blir satt på prøve. Dét forsterker mitt inntrykk av at anropsposisjonen her kan være meg som leser. Jeg innlemmes i grenseoppløsningen og i pendlingen mellom ulike posisjons- og tolkningsmuligheter. Både jeg selv, jeg'et, legen og en eller annen ukjent person kan være den samme "she", samtidig som vi åpenbart ikke er det. Det dannes et tydelig rom av både virkelighet og fiksjon, som nettopp kjennetegner det tredje dramarommet mellom leseren og teksten.

Innimellom de forvirrende rolleekslingene og de generelt uklare posisjonene, finnes også ordet *person*. Det forekom første gang i den tredje dramadelen, der jeg-stemmen meddelte det depressivt symptomatiske "I am a complete failure as a person" (Kane 2001: 206). Nå i niende del foreligger "person" hele fire ganger. Én av dem markerer at personen som jeg'et elsker ikke finnes, og synes dermed å vise til en annen enn den elskede legen, vedkommende selv og eventuelt leseren, som i alle fall så langt eksisterer i henholdsvis dramateksten og i virkeligheten:

Fuck you. Fuck you. Fuck you for rejecting me by never being there, [...] fuck my father for fucking up my life for good and fuck my mother for not leaving him, but most of all, fuck you God for making me love a person who does not exist,
FUCK YOU FUCK YOU FUCK YOU

(Kane 2001: 215)

Etymologien viser at ordet *person* kommer fra gammelfransk *persone* som betyr 'menneske', og fra latin *persona* med opprinnelig betydning 'person i et drama, maske'. Ordet henspiller på menneskets virkelige eksistens, samtidig som det selvrefleksivt peker mot både personbegrepet i dramatikken og mot dramaets og teatrets generelle forklednings- og forstillelsespreg. "Person" antyder noe om både eksistens, og om værenens falske uegentlighet og en umenneskelig ikke-eksistens. Ordet viser slik tilbake på det drømmeaktige avsnittet i andre dramadel, som er både en "menneskelig" prosopopeia og en "umenneskelig" antiprosopopeia.

Den neste dramadelen (den 10.) er så igjen en dialog mellom jeg-stemmen og lege-stemmen, der også kroppen aktualiseres:

- Oh dear, what has happened to your arm?
- I cut it.
- That's a very immature, attention seeking thing to do. Did it give you relief?
- No (Kane 2001: 216).

Ordet *cut* minner om at "write" i de fleste indoeuropeiske språk er ulike ord for nettopp "carve, scratch, cut". Snittet i kroppsoverflaten synes dermed relatert til det å skrive, nærmere bestemt til en slags merkesettende kroppsskrift og til skrivingens ødeleggende manøvre.

Den tiende dramadelen fortsetter med at lege-stemmen spør om å få se lesjonen i jeg-stemmens arm, noe jeg-stemmen avslår. Når lege-stemmen noe senere stiller det samme spørsmålet, svarer imidlertid jeg-stemmen bekreftende:

- Can I look?
- You can look. But don't touch.
- (*Looks*) And you don't think you're ill?
- No.
- I do. It's not your fault. [...] (Kane 2001: 217).

Her kommer dramaets eneste ordinære sidetekst: "*Looks*" viser til at legen ser på kuttet i jeg'ets hudoverflate, altså på den overskridende gjennombrytningen mot det indre. Da oppstår på ny en uoverensstemmelse mellom de to stemmene, som i løpet av denne dramadelen går fra å være uenige til å bli samstemte, og deretter uforlikte igjen. Vekslingene markerer at de to har en svingende relasjon med både destruktivt og kreativt potensial.

Og den påfølgende ellefte dramadelen begynner med nettopp noen svært lyriske linjer, der de skapende mulighetene materialiserer seg i et slags dikt:

I dread the loss of her I've never touched
 love keeps me a slave in a cage of tears
 I gnaw my tongue with which to her I can never speak
 I miss a woman who was never born
 I kiss a woman across the years that say we shall never meet
 (Kane 2001: 218)

Jeg-stemmens vakre, monologiske refleksjoner er preget av fraværet, et vanlig motiv i den romantiske kjærlighetslyrikken. Det refleksive pronomenet “her” viser trolig tilbake på det tvetydige “she” i niende dramadel. Det er nærliggende å anta at substantivet “woman”, som forekommer for første gang i dramaet, også gjør det. Det er imidlertid en markant endring når det gjelder forventninger, forestillinger og håp i forhold til i den niende dramadelen: Jeg-stemmen formidler nå at den aldri kommer til å møte den fraværende, heller ikke i fremtiden. Kvinnen i dramateksten har *ikke* blitt født, men *er* død, og vil fortsatt være det:

A song for my loved one, touching her absence
the flux of her heart, the splash of her smile

In ten years time she'll still be dead. [...] When I'm an old lady living
on the street forgetting my name she'll still be dead, she'll
still be dead, it's just
fucking
over

and I must stand alone
(Kane 2001: 218)

“My loved one” har muligens å gjøre med en tekstlig skapelse, med et forsøk på å bringe liv i teksten. Videre blir det nå tydelig at jeg-personen, i likhet med legen, er en kvinne. Det øker posisjonsuklarhetene, -vekslingene og -sammensmeltningene mellom dem. Ordet *song* har på sin side en forbindelse tilbake til sjuende dramadel, nærmere bestemt til “I sing without hope on the boundary” (Kane 2001: 214). Og det er nettopp en fugle-, gude- og orakelligende sang til en fraværende elsket som nå kommer fra jeg-stemmen, slik jeg påpekte kunne inntre.

Linjen som så følger, betoner at den fraværende tilsynelatende er Gud. “My love, my love, why have you forsaken me?” har nemlig en intertekstuell forbindelse til *Bibelen* (Kane 2001: 219). I *Evangeliet etter Matteus* står det: “About the ninth hour Jesus cried out in a loud voice, ‘Eloi, Eloi, lama sabachthani?’ – which means, ‘My God, my God, why have you forsaken me?’” (Matt 27.46).¹⁵¹ Jesus roper ut sin smerte mens han henger på korset i Golgata. Armstrong påpeker at “[t]he phrase is an expression of the final hour of one’s life, in which the speaker realizes that the

¹⁵¹ *Biblos*: <http://bible.cc/matthew/27-46.htm>. Lesedato: 06.06.2011.

end is near and that there isn't any hope" (Armstrong 2003: 234). Den andre intertekstuelle forbindelsen er til *Salmenes bok*. Salme 22 har nettopp tittelen "My God, my God, why have you forsaken me?", og starter også med påkallelsen av Gud: "My God, my God, why have you forsaken me? Why are you so far from saving me, so far from the words of my groaning?" (Psal 22.1).¹⁵² Det nevnte tekstlige skapelseelementet og Gudsallusjonene taler for at det kan dreie seg om en påkallelse av noe annet og mer abstrakt enn en person. "My love" kan henvise til musene, som ofte "[...] anropes [...] i et verk [...]. I senere lyrikk anropes musen for dikterisk inspirasjon og guddommelig benådelse".¹⁵³ Det minner om den lyriske poesiers muse Eratos, hvis navn kommer av gresk *erastos*, som betyr 'elsket; elskelig, henrivende, fortryllende', av *eran*, 'å elske, å være forelsket i'. Det konnoterer slik den elskede legen, og også ordet *friend* i dramaets første del. Navnet *Eratos* er også relatert til den greske kjærlighetsguden Eros. "My love" kan slik tolkes som uttrykk for begrepet *kjærlighet*, forstått som poetisk skaperkraft.

Det synes å være kjærligheten som skapende og livgivende funksjon jeg'et nå påkaller, og i slutten av den ellefte dramadelen kommer også de svært vesentlige eksistenskategoriene "space" og "time" frem i dramateksten:

I can fill my space
 fill my time
 but nothing can fill this void in my heart

The vital need for which I would die

Breakdown

(Kane 2001: 219)

Rom og tid har også gjort seg gjeldende tidligere i dramaet. I niende dramadel viser "body" til rom, mens "era" jo er tid: "Do you think it's possible for a person to be born in the wrong body? / (*Silence.*) / Do you think it's possible for a person to be

¹⁵² *Biblos*: <http://bible.cc/psalms/22-1.htm>. Lesedato: 06.06.2011.

¹⁵³ *Litteraturvitenskapelig Leksikon* 1999: 167, oppslagsord "muse".

born in the wrong era?” (Kane 2001: 215). “Heart” i sitatet over er et vanlig symbol på kjærlighet, og betoner slik den skapende kjærlighetskraften. Ordet *heart* kommer fra gammelengelsk *heorte*, som blant annet betyr “mind”. Det konnoterer altså det indre dramarommet i *4.48 Psychosis*. “Heart” kan ses som en kroppens og et dramarommets *pars-pro-toto*, noe som antyder en oppstyking av dramarommet. Ordet *void* betyr ‘tomrom, hulrom, mellomrom’, og antyder at rommet inne i hjertet, som også er et drama-delrom, er uten synlige anskuelser eller meninger. Det er til forskjell fra dramarommet som ble billedlig tegnet i andre dramadel, der det fantes en kaotisk vrimmel av kakerlakker og en flott bankettsal. Hjertet som tomt rom antyder at den sammenholdende kjærlighetskraften er i ferd med å gå i oppløsning og å tape styrke.

Adjektivet *void* kan bety ‘forgjeves/fånyttig’, og ifølge etymologien også ‘manglende/ikke-eksisterende’ (“lacking/wanting”). Det peker tilbake på den ikke-eksisterende elskede personen i niende dramadel og på “a woman who was never born” i denne delen. “Void” antyder samtidig noe om at forsøket på å skape liv er fånyttet. Det synes innreflektert i ordet “breakdown”, det aller siste i dramaets andre fase. Det inngår i det vanlige uttrykket “mentalt sammenbrudd”, og er også aktualisert som dette i uttrykket “a glut of exclamation marks spells impending *nervous breakdown*” i sjuende dramadel (Kane 2001: 213, min kurs.). Ordet *breakdown* betyr ‘svekkelse, nedbrytning’ og ‘spesifikasjon, analyse, oppdeling i mindre deler’. Det hintet om en forestående oppløsning slik jeg nevner over, og det gjelder trolig både i kjærlighetskraft, i skrivevirke og i det indre, mentale dramarommet.

“Void” og “breakdown” betoner det jeg også merker skjer med henblikk på lytte- og tolkningsrommet mitt: Det åpnes ikke bare opp og øker, men det tøytes og utfordres også. Det er med andre ord to ting som skjer samtidig: Rommet åpnes kreativt opp, men truer på samme tid med å bryte.

Tredje fase

Formoppløsning og bevegelse nedover

Den tredje fasen strekker seg fra tolvte til attende dramadel, og er gjennomgående preget av formoppløsning og en nedadgående bevegelsesretning.

Den trettende dramadelen holder en monologisk-lyrisk form, og preges av enkeltord. Å se til synes teksten nå betraktelig mindre formet enn tidligere. Flere lyriske virkemidler tas også i bruk:

I don't imagine
(clearly)
that a single soul
could
would
should
or will

and if they did
I don't think
(clearly)
that another soul
a soul like mine
could
would
should
or will (Kane 2001: 222)

Det er en iøynefallende plassering av ordene på arket. Det er et slags *kalligram*, en konkret poesi der ordene er skrevet og trykt slik at skriftbladet danner en bestemt form. Et kalligram utgjør ofte tekstens sentrale motiv, men som sitatets layout viser, er det ikke mulig å se et spesielt "bilde" i *4.48 Psychosis*. Det er for øvrig nettopp dette jeg-stemmen meddeler: "I don't imagine / (clearly) / [...] I don't think / (clearly)". Ordet *imagine* kommer av gammelfransk *imaginer*, fra latin *imaginari*, 'å forme et mentalt bilde for seg selv'. Ordet *think* kommer av gammelengelsk *þencan*, og betyr på lignende måte 'å unnfange i sinnet, tenke, reflektere over', opprinnelig muligens 'forårsake at kommer til syne for en selv' ("cause to appear to oneself"). Det er som om jeg'et bekjentgjør det fraværet av tilsykekomst som jeg selv erfarer når jeg forsøker å forestille meg hva ordene på arket avbilder.

Ordet *soul* antyder imidlertid et mulig kalligram. Det kommer fra gammelengelsk *sawol*, 'åndelig eller følelsesmessig del av en person, organisk eksistens'. Det konnoterer altså "mind". "Soul" betød opprinnelig 'komme fra eller tilhøre havet', fordi man antok at det var stoppestedet for sjelen før fødselen og etter døden. Et slikt sted er aktualisert med "she'et" i *4.48 Psychosis*, som ikke er født og er dødt. Og man kan ane at sitatet over har en billedlig likhet med nettopp

det formløse havets krusninger, det vil si med havet som flytende og pulserende, men dog inorganisk liv.

Pseudojournal: allusjon til Martin Crimps *Attempts on Her Life*

Selv om den har et monologisk preg, er den neste dramadelen (den 14.) holdt i en annen stil enn de foregående monologene. Den er en slags medisinsk journal, med rapport om symptomer, diagnose og medikamenter med dosering og bivirkninger. Den “medisinsk-psykiatriske journalen” er samtidig fylt av ironisk harselerende og humoristiske uttrykk og beskrivelser (Kane 2001: 223-4). Dramadelen peker tilbake til femte del, der jeg’et som nevnt minnes et tidligere sykehusopphold. Som man kanskje husker, er det her uttrykket “your bare-faced fucking falsehoods that masquerade as *medical notes*” (min kurs.) fremkommer, og som altså peker frem mot den harselerende pseudojournalen i denne dramadelen (Kane 2001: 209).

“Falsehoods that masquerade as medical notes” har for øvrig en forbindelse til Crimps drama *Attempts on Her Life*, hvor det vises til “[...] the degenerate images which masquerade as *art*” (Crimp 2005: 247). Uttrykket “degenerate images” minner om de ikke-fremkallbare og/eller ikke-tolkbare kalligram-bildene i den trettende dramadelen i *4.48 Psychosis*. Det er degenererte bilder i den forstand at de er formoppløste, og at man vanskelig gjenkjenner hva de forestiller. “Degenerate images” hos Crimp er for øvrig en selvreferanse til akkurat kunsten, nærmere bestemt til nazistenes oppfatning av den moderne kunsten som “degenerert” (*Entartete Kunst*; Crimp 2005: 252). Den bevitner angivelig at visse kunstnere er psykisk syke, og at kunstutviklingen er usunn og ødeleggende. En av personene i den ellefte dreieboken i *Attempts on Her Life* sier at “[...] this artist should not be allowed to produce work but should instead be compelled to undergo psychiatric treatment” (Crimp 2005: 253). Ifølge Sierz er dette “[...] a knowing reference to a real-life event: Charles Spencer’s review of Kane’s *Phaedra’s Love*, in which he wrote, ‘It’s not a theatre critic that’s required here, it’s a psychiatrist’” (Sierz 2006: 53). Det er en dobbeltallusjon til kritikken av Kanes eget *Phaedra’s Love* (1996) og til Crimps drama i *4.48 Psychosis*, og den betoner at Spencers anmeldelse har islett av nazimens kunstsyn.

Lysfiguren “hatch opens / stark light”: Visjoner og kreativitet

Den monologisk-lyriske femtende dramadelen er også preget av oppløsning. Den starter med den siste de tre lysfigurene som jeg samler dramaanalysen min rundt:

Hatch opens
Stark light

the television talks
full of eyes
the spirits of sight (Kane 2001: 225)

Linjene kan forstås på realistisk grunnlag. Woodworth oppfatter for eksempel “hatch opens / stark light” som uttrykk for sykepleiernes tilsyn med pasientene når de åpner døren til sykerommene om natten (Woodworth 2005: 164). Saunders gjør en tilsvarende tolkning: “[...] [P]recaution[s] taken for patients at risk of taking their own lives [in *Crave*] [...] becomes a central theme in *4.48 Psychosis*” (Saunders 2002: 112). McCoy skriver på sin side at figuren “[...] suggests the stage lighting within the theatre itself” (McCoy 2009: 181). Hun mener altså at linjene peker tilbake på seg selv som teater.

Lukeåpningen og det sterke lyset fører til en helt uvanlig opplevelse, slik både den metaforiske og bokstavelige lyssettingen i teatret tilgjengeliggjør ellers ukjente virkeligheter og sannheter: “the television talks / full of eyes / the spirits of sight”. Fjernsynet “snakker” i og for seg når det er påskrudd, og skjermen kan i en viss forstand også være et “øye” å se til. Man kan videre forestille seg en mer og mindre diffus bakenforliggende mediepolitisk og journalistisk makt bak fjernsynet som “ser” oss og holder oss i sitt grep. Det kan også dreie seg om en religiøs makt: det er noe større utenfor oss som føl(g)er med oss, og både bestemmende og beskyttende “holder” oss. Avsnittet minner om indre forestillinger, snarere enn om jeg’ets observasjoner av noe konkret utenfor seg selv. “The spirits of sight” antyder at de mange øynene er koblet til åpenbaringen av visjonære syner, og av en spesiell indre, antydningssvis hinsidig virkelighet knyttet til hallusinasjonen og psykosens.

I *Second Thoughts* (1967) skriver Bion at hallusinasjoner er en måte å avlaste mentalapparatet på, der sansene anvendes *i revers* (Bion 1993a: 83): Heller enn å motta perseptuelle sanseinntrykk utenfra, støter mentalapparatet disse ut i rommet (Bion 1993a: 68). I denne forståelsesrammen er “the television talks / full

of eyes” projeksjoner fra jeg’ets mentalapparat og ut i den ytre verdenen. Det medfører at vedkommende ser og hører ting som andre *ikke* ser og hører. Bion påpeker at “[h]allucinations [...] point to the severity of the disorder from which the patient is suffering [...]” (Bion 1993a: 68). Men de er samtidig “[...] an attempt to deal with the dangerous parts of [the] personality” (Bion 1993a: 71). Hallusinerer er forsøk på å bedre mentalapparatets forringede virke, og representerer en kritisk mental unntakstilstand, kjennetegnet ved en ytre samling av indre, spredte fragmenter. Hallusinasjoner er ifølge Bion “[...] employed in the service of an ambition to be cured, and may therefore be supposed to be creative activities” (Bion 1993a: 68).

Fortsettelsen av den femtende dramadelen betoner dog først og fremst de ødeleggende prosessene i jeg’ets mentalapparat:

A dotted line on the throat
CUT HERE

DON’T LET THIS KILL ME
THIS WILL KILL ME AND CRUSH ME AND
SEND ME TO HELL (Kane 2001: 226)

De to første linjene er en slags repetisjon av kuttingen gjennom hudoverflaten i tiende dramadel, men er nå snarere en anmodning til *andre* om å foreta gjerningen. Linjene gir en konkret forestilling om den groteske overskjæringen av jeg’ets strupe, og om drap. Samtidig er den ytre prikkede linjen igjen en form for kroppsskrift, men som nå *ikke kutter destruktivt gjennom* huden. Mens mentalapparatet destrueres, visualiserer og kreerer pennestrøket *på* overflaten en slags “writing on the body” og skriving i betydningen ‘å streke/merke, skissere’.

Mens “cut” repeteres, fremkommer nå ordet *hell* for første gang. “Hell” kommer av gammelengelsk *hel, helle* og betyr ‘nedre verden, de dødes tilholdssted, djevelske områder’. Ordet kommer fra protogermansk *khaljo* som betyr ‘underverdenen’, i bokstavelig forstand ‘skjult verden’. “Hellish” tilkjenner altså en skjult, underliggende verden, og betoner dermed både indre, hallusinatorisk-visjonære syner og kakerlakkenes formløse sannhets- og språkvirke i mentalapparatet. Og nå kommer nettopp delvis omdannede brokker av mentalapparat-bildet fra andre dramadel frem igjen:

a dismal whistle that is the cry of heartbreak around the hellish bowl at
the ceiling of my mind

a blanket of roaches

cease this war

My legs are empty
Nothing to say
And this is the rhythm of madness

(Kane 2001: 227)

Både “the ceiling of my mind” og “blanket of roaches” er omskrevne gjentakelser av bildet av den mentale topografien, der en samlet bevissthet hvilte oppunder taket i en mørkets bankettsal, mens ti tusen kakerlakker innvarslet det ubevisstes kaotiske bevegelser. I likhet med dét bildet, består også første linje/avsnitt i ovenstående sitat av flere mindre bilder. Men mens det ble tegnet en tydelig romlig topografi i den andre dramadelen, er aktuelle avsnitt snarere en seriell rekke av bilder og ord som tilkjennegir et tidsforløp. Det ble gitt et vink om dette med dannelsen av hjertet som tomt del-dramarom i ellefte dramadel, og med signalet om et sammenbrudd av rommet og av den sammenbindende kjærlighetskraften i dramaet. Den ovenstående omdannelsen av mentalapparat-bildene samsvarer med en overgang fra delrom til tid, og antyder at “mind” nå har et temporalt, fremfor et romlig preg.

Også ordet *rhythm* markerer tidens løp, snarere enn rommets form og dets samlende og eksistensielle ro. *Rhythm* kommer fra latin *rhythmus* som betyr nettopp ‘bevegelse i tid’. Det kommer fra gresk *rhythmos*, ‘taktfast/avpasset strøm eller bevegelse’, som er relatert til *rhein*, ‘å flyte’. Ordet *madness* i uttrykket “rhythm of madness” betyr på sin side ‘riv ruskende gal’ (“out of one’s mind”). Det kommer fra protogermansk *ga-maid-az* som betyr ‘endret (til det verre), unormal’, av forstavelsen *ga-* og proto-indo-europeisk base *moito-* av *mei-*, som betyr ‘å endre’. Det er videre relatert til latin *migrare*, ‘å endre sitt oppholdssted’. “A dismal whistle

that is the cry of heartbreak around the hellish bowl at the ceiling of my mind” er i seg selv en flytende strøm av bilder, og betoner en sammenbrytende galskapsendring i jeg’ets mentalapparat. Det indre dramarommet antar tidens dimensjoner, og bekrefter på dette stedet i dramaet min hypotese om at det er strømmende smårom i 4.48 *Psychosis*.

“The cry of heartbreak” kobler på sin side det sentrale temaet kjærlighet til dramarommet, altså til mentalapparatet. Dramarommet har som nevnt også klare trekk av en teatersal, og alluderer òg til mentalsykehuset. Sammenføringen knytter basketaket i dramarommet til kjærlighetens tumulter, og viser at det nå er en allmenn nedbrytning både av den sammenbindende kraften og av romligheten i dramaet.

Lokaliseringen av “the hellish bowl” oppe under mentalapparatets takhimling, leder oppmerksomheten mot at “a darkened banqueting hall” hadde tilsvarende beliggenhet i andre dramadel. Det viste der til den bevisste overflatens samlede ro og fornuft, og til både den lesende (som er meg), den kritiske (Macaulay?, Spencer?) og den observerende (legen?) publikummeren i den mørklagte teatersalen. Dette er nå i endring: “The hellish bowl” gir assosiasjoner til *Johannes’ Åpenbaring*, der de sju englene får overlevert “[...] seven golden bowls filled with the wrath of God [...]” like før krigen der Herren tar et endelig oppgjør med menneskeheten (Rev 15.7).¹⁵⁴ Englenes skåler fylt av Guds vrede er en type “hellish bowls”. Alluderingen antyder en kommende kamp i “den vestlige fornuft-teatersalen”, som også vil berøre dens varianter av rasjonelle tilskuere.

“The hellish bowl” bebuder at mentalapparatet i 4.48 *Psychosis* nå faktisk bryter sammen, slik det siste ordet *breakdown* i den forrige fasen av dramaet annonserte. Jeg anførte da at lytte- og tolkningsrommet ble åpnet opp, tøyd og utfordret, og at det truet med å bryte. Det ser ut til at jeg som lesende publikummer nå ikke lenger vil være trygt plassert som observatør, “[...] *atskilt fra kraften og [...] tilskuer til utfoldelsen*” (Artaud 2000: 14). Jeg er tvert imot hensatt i destruktive krefter som henvender seg til sansene og en flytende lyttemodus, heller enn til forstanden og en forstående tolkningsmodus. Dette er imidlertid også en mulighetenes tilstand, slik Iser fremholder her:

¹⁵⁴ *Biblos*: <http://niv.scripturetext.com/revelation/15.htm>. Lesedato: 21.06.2011.

Erst in der Krise unserer Verstehens- und Wahrnehmungsschemata gelang[t der Text] zur Wirkung und vermög[t] dadurch die Einsicht zu eröffnen, daß wir unsere Freiheit nicht betätigen, solange wir uns selbst in unsere private Vorstellungswelt einsperren (Iser 1974: 31-2).

Om jeg lar meg drive med av de nedbrytende forflytningene som dramaet tilbyr, står jeg også overfor et kreativt alternativ der jeg kan oppnå nye erkjennelser.

Bunnen og den royale sølvstolen: Starten på vendepunktet

Den intense femtende dramadelen blir fulgt av en ny dialog mellom jeg-stemmen og lege-stemmen i den sekstende, der førstnevnte meddeler noe som synes å være psykotiske vrangforestillinger:

– I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy, [...] I'll suck your fucking eyes out send them to your mother in a box and when I die I'm going to be incarnated as your child only fifty times worse [...] (Kane 2001: 227)

Jeg-stemmens forvirrede påstand om at den gasset jødene, minner om nazistenes holocaustale virksomhet under 2. verdenskrig, mens spesielt "I'll suck your fucking eyes out" alluderer til Kanes første drama *Blasted*. Der er Ian og Cate hovedpersoner, og voldsomme krigshandlinger står sentralt. Soldaten som etter hvert entrer scenen voldtar Ian, og suger ut øynene hans (Kane 2001: 50). Jeg-stemmens referanser til jøder, kurdere og arabere alluderer på sin side til sjuende dreiebok i Crimps *Attempts on Her Life*, hvor dramaets fraværende hovedperson Anne på et tidspunkt blir fremstilt som *bilen* Anny: "– There is no room in the *Anny* for the degenerate races... [...] – ... for the mentally deficient ... [...] – ... or the physically imperfect. [...] – No room for gypsies, Arabs, Jews, Turks, Kurds, Blacks or any of that human scum" (Crimp 2005: 237). Vekslingen fra å være gjerningsmann for selvmordet slik "I cut it" i tiende dramadel i *4.48 Psychosis* hintet om, til å være offer for drap som ble antydnet med "cut here" i den forrige dramadelen, blir her tydeligere: Som gal dramaskriver ville jeg'et vært utsatt for forfølgelser og massedrap fra nazistene, mens det nå hevder å forfølge og å drepe selv. I *Blasted* ser man på tilsvarende måte at Ian, voldtatt av soldaten, senere selv voldtar Cate. Og i den ellevte dreieboken i *Attempts on Her Life* fremholder én av personene nettopp dette vendende forholdet: "Isn't she [Anne] saying the only way

to avoid being a victim of the patriarchal structures of late twentieth-century capitalism is to *become her own victim?*" (Crimp 2005: 253).

Den påfølgende syttende dramadelen minner om den psykotiske tilstanden som forrige dramadel bebudet, og er svært oppløst, kaotisk og sammensatt. Delen begynner med jeg-stemmens første og eneste direkte tilkjenneivelse av å ha hatt visjoner av Gud:

We are anathema
the pariahs of reason

Why am I stricken?
I saw the visions of God (Kane 2001: 228)

Ordet *anathema* minner om Paulus' første brev til korinterne, der de som ikke verdsetter Gud/Jesus forbannes (1 Kor 16.22).¹⁵⁵ I 4.48 *Psychosis* er det omvendt: De som skuer den hinsidige verdenen blir bannlyst. Videre gir jeg-stemmens stil inntrykk av at den her taler til massene, som trolig er alle "pariahs of reason". Dens uttrykksform minner nå tydelig om Johannes' måte å tale på i *Apokalypsen*:

Gird yourselves:
for ye shall be broken in pieces
it shall come to pass

Behold the light of despair
the glare of anguish
and ye shall be driven to darkness (Kane 2001: 228)

Også innholdet i det jeg-stemmen formidler har en likhet med verdensenden som Johannes forkynner, mens "for ye shall be broken in pieces" finnes i *Jesaja*, og "ye shall be driven to darkness" i *Jesaja* og i *Job* (Jes 8.9, 8.22; Job 18.18). "Gird yourselves" og "behold the light of despair" har også tilknytning til *Bibelen*, og de intertekstuelle forbindelsene betoner alle en kommende undergang.

Syttende dramadel ligner i det hele tatt det mest sentrale punktet i *Johannes' Åpenbaring*, Harmageddon og den nevnte krigen der Gud tar et endelig oppgjør med menneskene (Rev 16.14-16).¹⁵⁶ I *Apokalypsen* kommer det her til voldsomme ødeleggelser, og en lignende destruksjon varsles nå i 4.48 *Psychosis*:

¹⁵⁵ *Easton's Bible Dictionary Online*: <http://www.biblestudytools.com/dictionaries/eastons-bible-dictionary/anathema.html>. Lesedato: 23.12.2010.

¹⁵⁶ *Biblos*: <http://niv.scripturetext.com/revelation/16.htm>. Lesedato: 07.06.2011.

If there is blasting
 (there shall be blasting)
the names of offenders shall be shouted from the rooftops
 (Kane 2001: 228)

Ordene *blasting* og *rooftops* minner om henholdsvis “bowl” og “ceiling” i femtende dramadels “a dismal whistle that is the cry of heartbreak around the hellish bowl at the ceiling of my mind” (Kane 2001: 227). “Blast” kommer fra den proto-indo-europeiske basen *hble-*. Den er trolig en variant av basen som “bowl” kommer fra, *bhel-*, ‘å hovne/svelle/øke, blåse opp’. Verbet *blast* betyr ‘sprengne, skyte’ og ‘tilintetgjøre, ødelegge, knuse’. Så mens linjen fra femtende dramadel betoner en krakelering rundt “the hellish bowl”, kommer det nå et tydelig signal om en *sprengning*, trolig av mentalapparat-taket – altså av bevisstheten og av fornuften. Det antyder at de som i utgangspunktet synes anbragt oppe i bankettsalen under takhimlingen – publikummeren, leseren – nå vil få sin forstand smadret.

Sprengningen er koblet til overgangen fra “ceiling” til “rooftops”, som antyder at innsiden av taket vrenses ut og blir til en utsidens overflate. Akkurat dette punktet minner om det sentrale anliggendet i Sarrautes dramapoetologiske tenkning, anskueliggjort med bildet “glove turned inside out” (Sarraute 1984: 2; 1996: 1708): Innsidens dynamikk vrenses ut i overflaten, og det skaper skjebnesvangre tumulter. I *Le Mensonge* eksploderte Pierre forut for dramaets start, mens Simone vregnte ut sin “latter-dard” i dramaet. På lignende vis kommer det nå til en utvregning i *4.48 Psychosis*. Og sprengningen av innsiden ut er tydeligvis en særdeles utfordrende og skjellsettende hendelse også i Kanes drama:

a scall on my skin, a seethe in my heart
a blanket of roaches on which we dance
this infernal state of siege (Kane 2001: 228)

Nå råder det fulminante kaos: Et “we” danser oppå et kakerlakk-teppe, noe som minner om de flyktende kakerlakkenes myldrende bevegelser i andre dramadel. Det er ut til at “we” – alle sammen? – har antatt kakerlakkenes ubevisste, vrimplende scenefunksjon. Det sydende hjertet som raser rundt i en villskapens dans betoner at kjærlighetens helende kraft nå løper løpsk, heller enn å sammenføye og danne helhet og mening. Det foregår en overskridelsens irrasjonelle galskapsdans, slik “the rhythm of madness” i slutten av femtende dramadel signaliserer.

Den siste linjen i avsnittet over viser at den fornuftsstridige og negerende galskapsdansen er en “infernal state of siege”. Ordet *infernal* kommer fra senlatin *infernalis* som betyr ‘av lavere regioner’, og fra *infernus*, ‘helvete’, bokstavelig ‘den lavere verden’. “Infernal” er altså et annet ord for “hellish”, som forekom i femtende dramadels “the hellish bowl at the ceiling of my mind” (Kane 2001: 227). “Infernal” konnoterer helvete, og også heksedronningens underverden i *The Silver Chair*. Jeg-stemmen tilkjennegir en beleiringstilstand, “a state of siege”, der nede. Etymologien viser at ordet *siege* betyr ‘et sete’, fra gammelfransk *sege*, ‘sete, trone’. Det antyder at det er en royal trone der nede i underverdenens forhekselses- og dødsrike, som jeg’et på sett og vis er lenket til.

Den naglende kongestolen i de lavere regionene minner om sølvstolen som heksedronningen binder prins Rilian fast til:

‘I am sane now. Every night I am sane. If only I could get out of this enchanted chair, it would last. [...] But every night they bind me. [...] For now that I am myself I can remember that enchanted life, though while I was enchanted I could not remember my true self’ (Lewis 2001: 182, 188).

Når Rilian er normal, ser han verden fra det perspektivet han er vant til, som for øvrig er “det riktige” i romanen. Heksedronningen og hennes undersåtter mener derimot (feilaktig) at prinsen er gal på nettopp dette tidspunktet: “Dear Prince, you are very sick. There is no land called Narnia” (Lewis 2001: 193). Evans kommer med en biografisk opplysning om at *The Silver Chair* var én av bøkene Kane selv leste like før hun døde, og påpeker at den “[...] tells the story of a Prince who is forced to live underground and has only an hour of true sanity every night. However, during this hour, everyone else underground thinks it is his only hour of madness... The parallels are wonderful” (Saunders 2002: 178, 178; fotnote). Det er et tilsvarende forhold mellom jeg’et og legen i 4.48 *Psychosis*: Lege-stemmen har flere ganger gjentatt at jeg’et er sykt, mens jeg’et fremholder at det føler seg friskt: “- [...] It’s not your fault. You’re ill. / - I don’t think so. / - No? / - No. I’m depressed. Depression is anger. [...]”; og: “- (*Looks*) And you don’t think you’re ill? / - No” (Kane 2001: 212, 217-8). Og nå blir nettopp den intertekstuelle forbindelsen til *The Silver Chair* repetert: “Remember the light and believe the light” (Kane 2001: 228). De ulike koblingene til romanen og Rilians situasjon antyder at også jeg’et i 4.48 *Psychosis* har et perspektiv på verden som blir oppfattet som galskap av andre,

anskueliggjort ved legen i dramaet og også ved mine egne tolkninger av jeg'et som psykotisk i begynnelsen av den syttende dramadelen.

Delen avsluttes med et lengre, ganske gåtefullt avsnitt, der jeg-stemmen tilkjennegir et annet, for leseren uvant synspunkt, men som likevel ikke er feil:

Come now, let us reason together
Sanity is found in the mountain of the Lord's house on the
horizon of the soul that eternally recedes
The head is sick, the heart's caul torn
Tread the ground on which wisdom walks
Embrace the beautiful lies –
the chronic insanity of the sane

the wrenching begins

(Kane 2001: 229)

Den første linjen har en intertekstuell forbindelse til *Jesaja*, der Gud oppfordrer til drøftelse og hvitvaskelse av menneskenes synder: "Come now, let us reason together," says the LORD. "Though your sins are like scarlet, they shall be as white as snow; though they are red as crimson, they shall be like wool" (Jes 1.18).¹⁵⁷ "The mountain of the Lord's house" minner på sin side om Sinaifjellet der Moses mottok steintavlene med De ti bud fra Gud. Det antyder at fjellet er et sted der fornuftens velkjente, eldgamle lover og påbud råder.¹⁵⁸

Men linjens fortsettelse fordunkler det hele. Mangelen på linjeskift mellom "the Lord's house" og "on the horizon" antyder at både rasjonalitetsfjellet i Herrens hus og "sanity" "is found [...] on the horizon of the soul that eternally recedes". Det lar en ane en annen betydning av Herrens fjell og av normaliteten, enn den velkjente klare tanken og den vanlige overflate-verdenens vedvarende lovmessighet. Heller enn å betone en samlet og entydig fornuft og forståelse, er "the

¹⁵⁷ *Biblos*: <http://bible.cc/isaiah/1-18.htm>. Lesedato: 10.05.2011.

¹⁵⁸ "The mountain of the Lord's house" har også en forbindelse til *The Silver Chair*: Fjellene er tilholdsstedet til den Kristuslignende løven Aslan. Han formaner som nevnt Jill å "remember the signs and believe the signs", tegnene som skal hjelpe henne med å befri Rilian fra forhekselsen og fra heksedronningen. Aslan gjør oppmerksom på at tegnene vil se forvirrende annerledes ut når Jill kommer til Narnia, enn "[h]ere on the mountain, [where] the air is clear and your mind is clear [...]" (Lewis 2001: 36). Schakel mener at Aslans innstendige oppfordring alluderer til 5. *Mosebok*, der Moses forteller Israels folk at de alltid skal tenke på og holde Guds lover foran seg (Schakel 2005: 73; 5 Mos 11.18-19). Tolkningen tilsvarer den jeg gjør av 4.48 *Psychosis* i hovedteksten.

horizon of the soul” bilde på en grense preget av flyktighetens omskiftelighet. Den stadige tilbaketrekningen skaper en utvidende, visjonsbefordrende forflytning. “Sanity” er her ikke bare å forstå som den ytre loven og klar og evig tanke, men òg som det indres strømmende og forverrende, men også innsiktsfremmende endring.

“The heart’s caul torn” alluderer til *Bibelen* og *Hosea*: “I will meet them as a bear that is bereaved of her whelps, and will rend the caul of their heart: and there will I devour them like a lion; the wild beast shall tear them” (Hos 13.8).¹⁵⁹ Hosea virket i en dyster periode i Israels historie, da folk hadde vendt seg fra Gud og hans lover. Israelerne tilbad andre guder, spesielt Baal (i *4.48 Psychosis* nevnes for øvrig “Baal” like før den siterte teksten (Kane 2001: 229)). Bibelteksen kan tolkes som uttrykk for Guds sinne over den manglende overholdelsen av lovene, altså over det samme som jeg’et i *4.48 Psychosis* nå foretar seg med sin nye definisjon på normalitet. “The heart’s caul” er i bokstavelig forstand membranen som omslutter hjertet, også kalt *hjerterposen* på norsk og *pericardium* på latin. Når hjerterposen revner, dør man. “The heart’s caul torn” er et dødens bilde på den endrende sprengningen som er annonsert med “(there shall be blasting)”, og ligner samtidig virkningen av å endre betydningen av “sanity”: Man blir straffet med galskapsstempelet og med døden. Uttrykket betoner at kjærligheten, altså den romdannende og skapende kraften, bryter sammen.

Den destruktivt-fragmenterende kraften kommer også til uttrykk ved den gjennomgående mangelen på “love”-ord i denne tredje fasen av dramaet. Det skiller den fra alle de øvrige fasene. Tredje fase er preget av en nedadgående bevegelsesretning og destruksjon, der først utvrenghingen av fornuftstaket i mentalapparatet, så den nye omtalen av “sanity” og hjerte-rivningen er et vendepunkt i dramaet. Det markeres ved at den syttende dramadelens sistelinje er marginalt plassert ute i høyre bok-kant, og altså har samme layout som den sjuende og ellefte delens sluttlinjer. Der var linjene knyttet til grenseoverskridende vendinger: “I sing without hope on the boundary” og “breakdown” (Kane 2001: 214, 219). I denne delen det dreier seg imidlertid om et *vendepunkt*, noe som også er innreflektert i ordet *wrench* sin etymologi: ‘å rykke løs’ og ‘å vri’. Det kommer av gammelengelsk ‘å tvinne’ og proto-indo-europeisk base *wreng-* som betyr ‘å vende’.

¹⁵⁹ *Biblos*: <http://erv.scripturetext.com/hosea/13.htm>. Lesedato: 07.06.2011.

Prins Rilian og Hulelignelsen: Genuin indre versus falsk ytre verden

Den påfølgende svært korte attende dramadelen markerer nettopp vendepunktet, og betoner at innsiden nå vrenses ut. Det indre dramarommet bryter dermed sammen, og som i forrige dramadel fremkommer det en endret, gåtefull dynamikk:

- At 4.48
when sanity visits
for one hour and twelve minutes I am in my right mind.
When it has passed I shall be gone again,
a fragmented puppet, a grotesque fool.
Now I am here I can see myself
but when I am charmed by vile delusions of happiness,
the foul magic of this engine of sorcery,
I cannot touch my essential self.

Why do you believe me then and not now?

Remember the light and believe the light.
Nothing matters any more.
Stop judging by appearances and make a right judgement
(Kane 2001: 229).

Selv om replikken har dialogisk form og grammatisk korrekt tegnsetting, er den kompleks og dunkel. Som leser stilles jeg her overfor en virkelighet som er annerledes enn den jeg ellers kjenner til. Jeg erfarer dermed den gales sedvanlige opplevelse. De underlige utsagnene og en utvidet intertekstualitet og allusjon til *The Silver Chair*, forbinder syttende og attende dramadel nært sammen. Både “for one hour and twelve minutes I am in my right mind”, “now I am here I can see myself”, “charmed by vile delusions” og “the foul magic of this engine of sorcery” markerer at jeg’ets erfaringer tilsvare Rilians i Narnias underverden. Videre gjenfinnes ikke bare repetisjonsfiguren “remember the light...”, men også varianter av de to påfølgende linjene, “nothing matters any more” og “stop judging by appearances”, i Lewis’ roman: “[...] pay no attention to appearances. Remember the signs and believe the signs. Nothing else matters” (Lewis 2001: 37). Disse tre setningene betoner at “[t]he major theme in *The Silver Chair* concerns following truth – the Signs – versus following falsehood, which often appears to be true. [...] Examples of false appearances in the book include the disguise of the witch[...].”¹⁶⁰

¹⁶⁰ *Gotquestions?org*: http://www.gotquestions.org/Narnia_Silver-Chair.html. Lesedato: 23.08.2011.

Waddington trekker frem nettopp falske utseender tilkjennegett i det ytre, og konflikten mellom disse og et sant indre:

[...] despite the existence of different worlds, or different layers of reality, and the competing discourses and signs that make up these realities – there exist ‘true signs’ or ‘a right judgement’ that is more important than the world of appearances (Waddington 2006: 227).

Waddington fremholder at “[...] what is expressed in *4.48 Psychosis* is not simply the workings of a troubled psyche, but [...] an intertextual engagement which raises key philosophical questions concerning *the nature of truth and appearances*” (Waddington 2006: 227, min kurs.). Hun har Platons Hulelignelse i tankene her. Som jeg skriver i kapittel 1, berører den store filosofiske spørsmål om hva verden, virkelighet og sannhet er. Den omhandler en fange som – i likhet med jeg’et i *4.48 Psychosis* og Rilian i *The Silver Chair* – er bundet fast i et dypt, mørkt indre av hulen hvor han har levd hele livet. Han blir så frisatt fra lenkene, og vender seg mot lyset og går ut i dagen: “[...] [P]aa Grund af Lysskæret [vil han] ikke [være] i Stand til at se de Ting, hvis Skygger han før saa [...]” (Platon 1992: 89). Det er en del av den større visdommen i Hulelignelsen, som er at et menneske kan ha

[...] kommet fra et klarere Liv og [...] mistet Synsevnen, fordi de[t] ikke har kunnet venne sig til Mørket, eller [det kan ha] kommet fra en mere uforstandig Tilstand til et klarere Lys og derfor er blevet fyldt med et mere straalende Lysskær [...] (Platon 1992: 92).

Når man vender fra den vanlige ytre, klare verdenen og inn i den indre, støter man på et forvirrende og fremmed mørke som fordunkler syn og tenkeevne. I *The Silver Chair* er det Jill som står overfor slike erfaringer, for som Aslan forteller, “[...] as you drop down into Narnia, the air will thicken. Take great care that it does not confuse your mind. And the signs which you have learned here will not look at all as you expect them to look, when you meet them there” (Lewis 2001: 36-7). Den samme opplevelsen gjelder både dramainternt for legen og her også dramaeksternt for den faktiske leseren av *4.48 Psychosis*. På motsatt måte vil den for oss alminnelige verdenen som åpenbarer seg for fangen i Hulelignelsen, fylle ham med vantrø. “Hatch opens / stark light” viser at jeg’et i *4.48 Psychosis* har en lignende erfaring, noe som antyder at det kommer fra en uforstandig tilstand til et klarere lys. Det dreier seg imidlertid ikke om en bevegelse fra det indre mørket og ut i

hverdagslyset, men tvert imot inn i et dunkelt, tvetydig og visjonært lys enda dypere i det indre. Og som jeg skriver i kapittel 1, viser Platon til noe lignende: Skyggene som hulefangene ser, er bilde på vår sansning som et omriss av en bakenforliggende form-verden, av en evig uforanderlig og grunnleggende virkelighet bak den anskuelige.

I 4.48 *Psychosis* markerer de to forekomstene av ordet *now*, jeg-stemmens betoning av at “I am here” og uttrykket “my essential self” at det er i det partiet i attende dramadel hvor disse linjene forekommer, at klokken er tolv på fem om morgenen. Det er her man kan fornemme eksistensens fundamentale sider. Det underbygges av etymologien til ordet *see* i “now I am here I can see myself”: Ordet ble anvendt i betydningen ‘se i imaginasjonen eller i en drøm’ i middelengelsk, og hadde ofte ‘referanse til metaforisk lys eller øyne’. Det er på denne tiden og i denne tilstanden jeg’et er normalt, som nå er definert som en forfatning der endrende utvidelser fremfor stillstand gjør seg gjeldende. Denne betydningen av “sanity” minner om de indre drømmenes, heller enn om det ytre dagliglivets dynamikk. Det leder oppmerksomheten tilbake til drømmebildet i andre dramadel. I henhold til Freuds tenkning er drømmen en del av *primærprosessene*. De opererer etter lyst/ulyst-prinsippet, og er unndradd aristotelisk logikk og lineær tid.¹⁶¹ Drømmebilder og visjoner betoner flyktige, fordreide og underlige indre virkeligheter, men disse har likevel sin særegne sannhet. Koblet til språket og til Artauds poetikk, har vi i disse tilfellene å gjøre med et materielt språk, som “[...] henvender seg [direkte] til sansene [...]” (Artaud 2000: 36).

Den drømmeaktige, primærprosess-lignende replikken til jeg-stemmen står i motsetning til resten av den attende dramadelen, som er en dialog mellom jeg-stemmen og lege-stemmen. Dialogen betoner nok en gang sekundærprosessenes realitetsprinsipp, verbale representasjon og logikk. Denne dynamikken tilsvarer på sin side det Artaud kaller talens språk, som henvender seg til forstanden og “[...] hvor livet tar pause og bevisstheten trer til” (Artaud 2000: 36, 110). Her kommer også “overflate- og rasjonalitetsordet” *look* frem igjen:

– It’s all right. You will get better.

¹⁶¹ *Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis* 2009: 220, oppslagsord “primary and secondary processes”.

- Your disbelief cures nothing.

Look away from me (Kane 2001: 230).

I motsetning til "see" betoner "look" å se et ytre utseende. Substantivformen av ordet *look* betyr for eksempel "to have a certain appearance" og "appearance of a person". Det er koblet til uttrykket "stop judging by appearances and make a right judgement" fra jeg-stemmens første replikk i denne dramadelen. Forbindelsen understreker at "to look" er å se det ytre, som er forkledning og falsk væren.

Uttrykket "look away from me" betoner at man ved å se bort, kan "se" mer egentlig. Man kan fornemme en sannere, mer materiell virkelighet, slik imaginasjonsbetydningene av ordet *see* innreflekterer. Det minner om ordet *think* i trettende dramadel, som opprinnelig muligens betyr 'forårsake at kommer til syne for en selv' ("cause to appear to oneself"). Armstrong viser at linjen har en intertekstuell forbindelse til *Bibelen*, nærmere bestemt til *Job* og til *Salmenes bok* (Armstrong 2003: 236-7; Job 7.19-21, 13-16, 14.6). I Salme 39 i *Salmenes bok* blir den talende personens bortgang omtalt: "Look away from me, that I may rejoice again / before I depart and am no more" (Psal 39.13).¹⁶² Den første setningen i strofen har intertekstuell forbindelse til jeg-stemmens "look away from me", mens resten alluderende minner om "an instant of clarity before eternal night" i den andre dramadelen. Begge steder markeres et lysglimt før slukningen, det endelige mørket og døden. Den siterte strofen er den siste i Salme 39. Salmen ender altså med salmeskaperens bortgang, som samtidig betoner at salmeteksten er fullendt. Den intertekstuelle forbindelsen til Salme 39 markerer lysglimet som del av en poetisk skapelsesprosess, der forfatteren riktignok forsvinner eller "dør", men hvor også teksten oppstår og kommer til syne. "Look away from me" antyder at man ved å negerende se bort, kan fornemme et indre skapelsesglimt; døden og det samtidig tilblivende livet, som er mer autentisk enn utseende og overflate.

¹⁶² *Biblos*: <http://niv.scripturetext.com/psalms/39.htm>. Lesedato: 07.06.2011.

Fjerde fase

Oppklarende samling, negasjon og poetisk skapelse

Den fjerde fasen løper fra nittende til cirka en fjerdedel ut i tjuefjerde og siste dramadel. Denne fasen er oppklarende, samlende og poetisk skapende.

Figurene “4.48” og “remember the light and believe the light” forekom begge i den attende dramadelen. Dette er den eneste gangen to av de tre lysfigurene jeg vektlegger finnes i én og samme dramadel, noe som markerer at delen er viktig. I innledningen av den nittende delen repeteres så “hatch opens / stark light”:

Hatch opens
Stark light

A table two chairs and no windows

Here am I
and there is my body

dancing on glass (Kane 2001: 230)

Bordet, de to stolene og fraværet av vindu peker mot at jeg’et her persiperer en ytre virkelighet, som ligner både en teaterscene og et undersøkelsesrom på et psykiatrisk sykehus. Det halvnakne rommet uten vinduer kan imidlertid også representere det indre rommet, som er goldt og lukket etter den voldsomme utvrenghingen. Det neste avsnittet synes å tilkjenne erfaringer av nettopp en indre virkelighet: kropp og mentalapparat oppleves som splittet. I Macdonalds oppsetning av dramaet er spaltningen gjenspektret med et stort speil i 45°s vinkel over scenen. Regissøren påpeker at “[...] we saw that it could help to realise the mind / body divide which is at the centre of the text [...]” (Saunders 2002: 124). De to dramalinjene og speilet markerer jeg’et som spaltet i et subjektsposisjonert “I” (“mind”) og en fortellende *stemme her*, og i en objektposisjonert “body” og omtalt *person der*, slik jeg også har bemerket at man kan observere i den andre dramadelen.

Den andre halvparten av nittende dramadel består av flere tilsynelatende usammenhengende ord. Ordene er liksom kløyvd fra hverandre, som om kropp/sjel-spaltningen også gjelder *språket*. Ordene er imidlertid arrangert i linjer,

hvor fire linjer danner regelmessige avsnitt som gjentas fem ganger (totalt seks) i forskjellige rekkefølger. Mellom dem er det ulike én- og to-linjere:

slash wring punch burn flicker dab float dab
flicker burn punch burn flash dab press dab
wring flicker float slash burn slash punch slash
press slash float slash flicker burn dab

Victim. Perpetrator. Bystander
(Kane 2001: 231)

Rekken av ord er meningsløs og bryter med all syntaks. Ordene har likevel sine ulike betydninger, og det er en viss orden også her: Alle er dynamiske og mer og mindre aggressive verb, og noen av dem gir vink om elementer og hendelser som er fremkommet tidligere i dramaet. For eksempel konnoterer “slash” kuttingen det blir referert til i den tiende og i den femtende dramadelen, og som jeg påpekte hintet om henholdsvis en destruktiv, og en oppstrekende/merkende og skisserende, kreativt visualiserende kroppsskrift.

Én av linjene mellom de onomatopoetiske avsnittene, “Victim. Perpetrator. Bystander” er som nevnt omtalt av en rekke forskere og av regissøren Macdonald, der et sentralt punkt er vekslingen mellom tre “roller” (Tyser 2006: 118-9; Watson 2008a: 223; Chute 2010: 161; Macdonald 2008: 151). Ordene *victim*, *perpetrator* og *bystander* finnes også alle i ulike former i *Crimps Attempts on Her Life*. Jeg har allerede vist til uttrykket “become her own *victim*” (min kurs.), mens *perpetrator* forekommer her: “– The same Anne who [...] listens quote expressionlessly unquote to the description of quote outrage unquote after quote outrage unquote after quote outrage unquote she has perpetrated” (Crimp 2005: 253, 244). “Perpetrator” kommer av latin *perpetrare*, som betyr ‘å utføre/iverksette, fremføre/oppføre, opptre; fullbyrde’ (“to perform, to accomplish”). Det er altså et nært slektskap mellom “perpetrator” og *perform*, som også er et teaterrelatert begrep. “Perpetrator” kommer fra *per-*, ‘fullstendig’ og *patrare*, ‘utføre, gjennomføre’; opprinnelig ‘skape’ (“bring into existence”). Ordet er et hint om utføringen, og den samtidige fremføringen av den skrivende, livgivende skapelsesprosessen som jeg’et trolig bedriver.

Den tredje posisjonen, “bystander”, finnes i form av ordet *voyeur* i Crimps drama. Det markerer en problematisering av forholdet mellom virkelighet og fiksjon og mellom leser og tekst – som for øvrig selve skrivevirket i særdeleshet aktualiserer. Samtidig viser “voyeur” tilbake på teatret/dramaet i seg selv. I ellefte dreiebok drøfter to personer Anne – her med suicidale trekk lik jeg’et i 4.48 *Psychosis* – og den ene påpeker deres mulige tilskuerrolle:

- [...] If she really is – as it appears – trying to kill herself, then surely our presence here makes us mere *voyeurs* in Bedlam. If on the other hand she’s only play-acting, then the whole work becomes a mere cynical *performance* and is doubly disgusting.
- But why not? Why shouldn’t it be / ‘a performance’?
- Exactly – it becomes a kind / of theatre (Crimp 2005: 254, mine kurs.).

“Bedlam” viser trolig til Bethlem Royal Hospital i London, verdens første og eldste sykehus for mentale lidelser. Det kalles i dagligtalen bare *Bedlam*, et ord som betyr ‘scene for galskapsforvirring’ (“scene of mad confusion”). Sykehuset var opprinnelig knyttet til grusom og umenneskelig behandling. På 1800-tallet kunne man dra dit og se på (og le av) de gale i “the show of Bethlehem” for én penny.¹⁶³ Annes mulige selvmordshandling i Crimps drama og jeg’ets i 4.48 *Psychosis* er “scener for galskapsforvirring”, som gjør de to personene hos Crimp og leseren av Kanes drama til “bystanders”. Selvmordet er på sin side et særlig godt eksempel på sammenfallet mellom “perpetrator” og “victim”. I 4.48 *Psychosis* angår en slik handling *både* det performerende, fiktive jeg’et og den like så performerende, virkelige forfatteren. Det gjør meg som leser til en lamslått tilskuer, både til de fiksjonelle hendelsene på teaterscenen og til en mulig, virkelighetens selvmordshandling på sykehuset.

Det er nå “[...] a collapse of comfortable critical distance” og en “[...] implied conflation of the[...] three terms [‘Victim. Perpetrator. Bystander’] [...]”, slik Chute påpeker (Chute 2010: 161). Det er en sammenblanding og uklarhet knyttet til hva som er indre og hva som er ytre verden, hva som er fiksjonelt og hva som er virkelig på dette stedet i dramaet. I hele den nittende dramadelen fremstår jeg’et og språket som mer oppløst og galskapsridd, samtidig som den sammenbindende og formende kraften i dramaet på paradoksalt vis blir sterkere.

¹⁶³ Én dag i måneden var det gratis å se på de gale, og i 1814 registrerte man 96 000 besøkende (Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Bethlem_Royal_Hospital, Lesedato: 07.06.2011).

Tallenes mening: Nyomvendt til overflatens normalitet

Cohn gjør oppmerksom på at det er mange tall i *4.48 Psychosis*. Hun bemerker i den forbindelse at (deler av) tittelen (*4.48*) også blir gjenfunnet inne i dramateksten for første gang i Kanes verk (Cohn 2001: 5). I likhet med den fjerde, består også den tjuende dramadelen av nettopp mange tall. De er plassert på en rett linje vertikalt under hverandre (Kane 2001: 232). Dét er i klar motsetning til forrige gang, der lavere tall riktignok overveiende var plassert under de høyere, men hvor de også var spredt i arkets horisontalretning (Kane 2001: 208). Tallene er som nevnt koblet til en psykiatrisk undersøkelse som tester pasientenes konsentrasjonsevne. Mens det var kaos i tallene i fjerde dramadel, er det nå tydelig fornuft og sammenheng: Man trekker fra tallet sju og får det neste i raden. Tallrekken kan tolkes som uttrykk for det bevisstes sekundærprosess-dynamikk, der altså formet språk, logikk og realitetsprinsippet dominerer, samt for at jeg'ets mentalapparat er i ferd med å bli tilhelet. Raden danner en slags grense på arket, og minner slik om dannelsen av en overflate, og om dennes lov, regelmessighet og orden.¹⁶⁴

Omsnuingen fra kaos til orden markeres i den neste dramadelen (den 21.), hvor både språkets syntaks og semantikk igjen er tilnærmedesvis gjengs:

Sanity is found at the centre of convulsion, where madness is scorched
from the bisected soul.

I know myself.

I see myself.

My life is caught in a web of reason

¹⁶⁴ Ved siden av den åpenbare forskjellen mellom de to tallansamlingene med henblikk på kaos versus system, er det også viktige likheter. Eksempelvis er tallet *sju* det laveste i fjerde dramadel og subtraksjonstallet i den tjuende. Det danner en forbindelse til *Johannes' Åpenbaring*, der *sju* er et svært vesentlig tall. Det er først knyttet til lyset som kommer forut for mørket i begynnelsen av boken, og så til visjonen om menneskets siste smerter og prøvelser før den verdenen vi kjenner til i dag går under i midtpartiet (Åp 1.4-16, 5-9, 15-6). Det er også etter at den sjuende engelen tømmer den sjuende skålen med Guds vrede at undergangen inntreffer. Denne tallforbindelsen mellom *4.48 Psychosis* og *Johannesapokalypsen* antyder at den tjuende dramadelen også bebuder destruktive tendenser, tross ordenen og regelbundenheten som nå finnes.

Videre er tallet 100 det høyeste i både fjerde og tjuende dramadel. Akkurat dét tallet gjenfinnes i tittelen på den ellefte dreieboken i *Attempts on her life*, for øvrig den *4.48 Psychosis* klarest danner en forbindelse til: "Untitled (100 words)" (Crimp 2005: 249). Det er der *Entartete Kunst*-begrepet og vekslingen mellom offer og gjerningsmann kommer frem, og ordet *voyeur* anvendes. Dessuten er det faktisk spor av de fremtidige kritikkerne av Kanes drama der, både i form av termen "suicide note" og med: "Where does the 'life' – literally in this case – end, and the 'work' begin?" (Crimp 2005: 249, 250).

spun by a doctor to augment the sane (Kane 2001: 233).

Betydningen av ordet *sanity* har igjen blitt velkjent og entydig, og står i dette sitatet som motsetning til vår sedvanlige forståelse av *madness*. Dette synes å være resultatet av at taket i mentalapparatet – *fornuftsdel*en av det indre dramarommet – ble vrent ut i syttende dramadel: *Nå* synliggjøres normalitetshalvparten i overflaten, mens galskapen er svidd bort. Den grammatisk korrekte syntaksen med anvendelse av punktum markerer også normalitetens ytre, synlige og velkjente former: Det er klare grenser og en tydelig og velkjent lovmessighet knyttet til språket. Jeg’et og språket har måttet la seg innta av den vanlige ytre verdenens former, og av et “life [...] caught in a web of reason”.

Innlemmet i overflatens fornuftsvev repeterer jeg-stemmen figuren “4.48” for tredje gang (4. forekomst):

At 4.48

I shall sleep.

I came to you hoping to be healed.

You are my doctor, my saviour, my omnipotent judge, my priest, my god, the surgeon of my soul.

And I am your proselyte to sanity

(Kane 2001: 233).

Mens det tidligere i dramaet har vært en påfallende mangel på eufemisering av døden, kommer nå noe som ligner en kunstnerisk forskjønnende omskrivning av denne: “At 4.48 / I shall sleep”. Men det er ikke sikkert at dette er en retorisk figur for døden. Det kan hende at jeg’et ikke lenger vil dø. Det ordnede ytre tyder på at jeg’et nå har funnet en helhetlig ro oppe og ute i den vanlige verdenen. Og i denne tilstanden vil det kanskje ganske enkelt sove, slik man pleier å gjøre klokken fem om morgenen. “I came to you hoping to be healed” bærer imidlertid i seg en tvetydighet: Er jeg’et blitt friskt og velfungerende, og viser til tidligere tider av sykdom og udyktighet? Eller er omvendingen til ytre normalitetsværen snarere

knyttet til at alt håp om meningsfylt liv nå er ute; at jeg'et på ett plan har blitt samlet og overflate-normalt, men på paradoksalt vis likevel ikke hel(e)t?

“Friends” og dramaets begynnelse

Den neste dramadelen (den 22.) antyder at jeg'et nå tilpasser seg et såkalt vanlig liv. Det ramser nemlig opp en lang rekke forsetter knyttet til nykommer-tilværelsen i den ytre normalitetens og formenes verden:

to achieve goals and ambitions

to overcome obstacles and attain a high standard

[...]

to overcome opposition

[...]

to avoid pain

to avoid shame

[...]

to belong

[...]

to converse in a friendly manner, to tell stories, exchange sentiments,
ideas, secrets

[...]

to form mutually enjoyable, enduring, cooperating and reciprocating
relationships with Other, with an equal (Kane 2001: 233-5).

Det viser seg at store deler av listen er hentet direkte fra psykologen Edwin S. Shneidmans *The Suicidal Mind* (Shneidman 1996: 176, 122). Evans forteller at dette var én av bøkene Kane leste før sin død, og at den “[...] is very key [sic] to 4.48 *Psychosis*” (Saunders 2002: 178). Shneidman understreker betydningen av vennskap og tilhørighet, og overskriften på én av delene i boken hans er “The need for affiliation and friendship” (Shneidman 1996: 119, 121). Dette minner om den

aller første delen i *4.48 Psychosis*, dialogen der “friend” er et sentralt ord. Forholdet mellom jeg’et og legen preges imidlertid av at terapeuten forfekter betydningen av tilknytning til en annen, samtidig som vedkommende selv holder avstand til pasienten. Det er paradoksalt nok ikke *terapeuten/legen*, men en annen person pasienten skal knytte seg til. Ironien gjenfinnes i denne tjuende dramadelen: Enkelte linjer er omforminger av punkter på ulike lister som Shneidmann viser til. Ett eksempel er Kanes “to be free from social restrictions” og Shneidmans “to be free of social confinement” (Kane 2001: 234; Shneidman 1996: 176). Kanes “to enjoy sensuous experiences with cathected Other” er en utvidelse av Shneidmans “to enjoy sensuous experiences”, mens “to be fed, helped, protected, comforted, consoled, supported, nursed or healed” er jeg’ets egen idé (Kane 2001: 235; Shneidman 1996: 176).

Jeg-stemmen tilkjenner en markant kritikk av lege-pasientrelasjonen i *4.48 Psychosis*, som med den harselerende intertekstuelle forbindelsen til Shneidmans bok peker ut over dramateksten og inn i vår virkelige verden. Watson påpeker at forholdet mellom terapeut og pasient delvis svikter i *4.48 Psychosis*, fordi det er fokus på pasientens diagnose heller enn på pasienten som individ (Watson 2008a: 191, 189). Waddington hevder at legen trekker veksler på systematisk kunnskap vedkommende har tilgjengelig, og setter diagnoser basert på tidligere antagelser fremfor å lytte til pasienten (Waddington 2006: 246, 248). Armstrong fremhever et vesentlig anliggende, nemlig “[...] the limits of the psychiatric profession to cure the ‘illness’ that this character knows will be the death of her” (Armstrong 2003: 243). Jeg oppfatter alle synspunktene som viktige, der jeg’ets egne påpekninger presiserer at legen bare forholder seg til den ytre verdenens fornuft og former. Jeg’ets forfektelse av det indres oppløste og kaotiske, men dog kunstnerisk kreative følelsesprosesser, som også danner grunnlag for tilknytning til andre mennesker, blir gjentatte ganger oversett.

Den aller siste dialogen mellom jeg-stemmen og lege-stemmen kommer så i den tjuetredje og nest siste dramadelen:

- You’ve seen the worst in me.
- Yes.
- I know nothing of you.

- No.
 - But I like you.
 - I like you.
- (Silence.)*
- You're my last hope (Kane 2001: 236).

Dialogen er omsider nær og tillitsfylt. Den minner om deler av dialogen i tiende dramadel, der jeg'et lar legen se kuttet det har laget i armen sin. Nå er det som om det endelig kommer til en dypere overensstemmelse og forsoning mellom de to. Jeg'et får til slutt et bekreftende og trolig velgjørende svar på sine undringer i niende dramadel, der det fremsatte spørsmålet "do you feel nothing?", og tilkjennegir nå et fornyet håp med tanke på relasjonen til legen (Kane 2001: 214).

Men i likhet med den uheldige vendingen med lege-stemmens "and you don't think you're ill?" i tiende dramadel, kommer det en ødeleggende dreining også denne gangen (Kane 2001: 217). Den umiddelbare fortsettelsen av ovenstående sitat er som følger:

(A long silence.)

- You don't need a friend you need a doctor.

(A long silence.)

- You are so wrong.

(A very long silence.)

- But you have friends.

(A long silence.)

You have a lot of friends.

What do you offer your friends to make them so supportive?

(A long silence.)

What do you offer your friends to make them so supportive?

(A long silence.)

What do you offer?

(Silence.)

We have a professional relationship. I think we have a good relationship. But it's professional (Kane 2001: 236-7).

Lege-stemmens utsagn betoner en paradoksal motsetning mellom "friend", som altså konnoterer varme og kjærlige følelser, og "doctor". Denne har ligget innlemmet i relasjonen mellom de to under hele dramaforløpet. Etter jeg-stemmens "you are so wrong" følger så et parti som er identisk med hele den første dramadelen. Det griper riktignok kompositorisk helhetsskapende tilbake dramaets begynnelse, men gjentagelsen markerer også den uttalte rigiditeten og stillstanden i relasjonen mellom jeg'et og legen, som nettopp preger det ytre dramarommet.

Men selv om forverringen av relasjonen mellom de to tiltar i fortsettelsen av dialogen, kommer det nå også til en ombytting av jeg'ets og legens roller- eller posisjoner. Samtidig retter teksten en skarp kritikk mot legen: "Most of my clients want to kill me. When I walk out of here at the end of the day I need to go home to my lover and relax. I need to be with my friends and relax. I need my friends to be really together" (Kane 2001: 237). Lege-stemmen bryter her de profesjonelle grensene hun påberoper seg, og blir en slags pasient som snakker om sine (mer eller mindre rasjonelle) tanker og følelser. Rolleombyttingen ble antydnet allerede i den femte dramadelen, hvor det var tilløp til en veksling av hvem som bærer dypets smerte og ubehag, tilkjennegitt med jeg-stemmens observasjon av "the distress that sometimes flickered across your face" (Kane 2001: 210). Omsnuingen av jeg'ets og legens roller kommer dessuten til uttrykk på slutten av denne tjuetredje dramadelen, når lege-stemmen sier: "- I'm sorry, that was a mistake", og jeg-stemmen repliserer: "- It's not my fault" (Kane 2001: 238). Tidligere er det som man kan huske lege-stemmen som gjentatte ganger har fremholdt "it's not your fault".

De sammenbindende relasjonelle kjærlighets- og vennskapskreftene svekkes, og med denne siste dialogen ser det ytre, dialogiske dramarommet nå ut til på et eller annet vis å havarere og/eller omdannes.

Negasjonens *fugl Føniks*

Dramaets tjuelfjerde og siste del strekker seg over nesten åtte av dramaets totalt førtién sider ($\frac{1}{5}$ av dramaet), og er den klart lengste av dramadelene. Det er ingen tegnsetting ut over noen spørsmålsteget her. Delen er preget av stadig større blanke områder på boksiden, og avsnittene har varierende grader av innrykk fra venstre marg. Den er mangfoldig og sammensatt, men har samtidig forbindelser til alle de øvrige dramadelene. Den samler altså delene sammen i en slags sprikende helhet.

Dramadelen er lyrisk-monologisk, og samtidig en type dialogisk monolog, som fortsetter etter at jeg-stemmen nå har gitt opp relasjonen til legen:

no way to reach out
beyond the reaching out I've already done (Kane 2001: 238)

Jeg-stemmen er i en indirekte eller imaginær dialog, tilsynelatende først og fremst med legen i dramaet, men også med et ytre publikum – de gjestende kritikerne, leserne, observatørene. Det indre dramarommet antar på denne måten formen av et slags imaginasjonens rom, med både indre monologiske og ytre dialogiske og relasjonelle egenskaper. Her formidles nå den totale ødeleggelsen av først "body":

my body decompensates
my body flies apart[,]

og så av "mind":

I've never understood
what it is I'm not supposed to feel
like a bird on the wing in a swollen sky
my mind is torn by lightning
as it flies from the thunder behind (Kane 2001: 238, 239)

De voldsomme destruksjonene markerer at også det indre dramarommet i 4.48 *Psychosis* (mentalapparatet) tilintetgjøres. Ødeleggelsene synes å medføre en omdannelse der det ytre dialogiske og det indre monologiske dramarommet nå synes å bli opptatt i hverandre og bli transformert til et rent språkrom i dramaet. En nærmere analyse av avsnittet over underbygger en slik forståelse.

I likhet med enkelte foregående sitat, kan avsnittet deles opp og tolkes på flere ulike måter. Jeg-stemmens "I've never understood what it is" kan for eksempel følges av antitesen "I'm not supposed to feel like a bird on the wing". Da kunne man

imidlertid forvente at de to setningene stod på hver sin linje, eller at det var et punktum, et semikolon eller et komma etter “what it is”. En annen mulighet er at jeg-stemmen meddeler “I’ve never understood what it is I’m not supposed to feel”, fulgt av den positive similen “like a bird on the wing in a swollen sky”. I dette tilfellet kunne man dog regne med at det var en blanklinje mellom andre og tredje linje i sitatet over. Når det hverken er tegnsetting eller blanklinje, danner det en tvetydighet i avsnittet. Antitesen “I’m not supposed to feel like a bird on the wing” viser at jeg’et er avskåret fra fuglens opplevelser. Her dreier det seg om en *negasjon* av jeg’et. Den positive similen “like a bird on the wing in a swollen sky” betoner tvert imot dets flyvende frihetsopplevelser tilsvarende fuglens. Dette er en oppadstigende og *poetisk skapende figurliggjøring* av jeg’et.

Både i antitesen og i den positive similen uttrykkes et motiv som stadig har glimtet frem gjennom dramaforløpet: fuglen. Det startet i og for seg allerede med ordet *flicker* i den femte dramadelen, der jeg’et observerer “[...] the distress that flickered across your [the doctor’s] face” (Kane 2001: 210). Etymologien viser at ordet *flicker* kommer av gammelengelsk *flicorian*, og det betyr ‘å flagre, flimre, blafre, fly hit og dit’. Ordet er lydmalende og betoner rask bevegelse, og er opprinnelig anvendt om fugler. I sjuende dramadel kom som nevnt ordet *sing* frem, mens det i den poetisk skapende og samtidig fraværspregede ellefte delen var ordet *song* som minnet om fuglen. Den dramadelen ble som man husker avsluttet med ordet *breakdown*, og det er det verdt å se nærmere på i denne “fugleforbindelsen”. Den adjektiviske etterstavelsen *down* har to substantivformer. Den ene kommer fra gammelnorsk *dunn* og betyr ‘mjuke fjær’, noe som gir assosiasjoner til en fugleunge.¹⁶⁵ Det kommer muligens fra den proto-indo-europeiske basen *dheu-*, som paradoksalt nok betyr ‘å stige opp i en sky’, og også ‘å fly rundt (som støv)’. “Down”, og dermed “breakdown”, minner både om støvet man kan forestille seg svever rundt og faller ned etter at jeg’ets “mind is torn by lightning”, og om en fugleunge i en oppadstigende skapelsesbevegelse, tilsvarende det lyriske “a bird on the wing in a swollen sky”.

De tre siste linjene i sitatet over er i det hele tatt svært poetiske. Det gjennombrytende, fragmenterende og antennende lyset innreflektert i ordet

¹⁶⁵ Det andre “down”-substantivet kommer fra gammelengelsk *dun* og betyr ‘høydedrag, lynghei, bakke, fjell’. Det dreier seg altså om noe som er oppe i høyden, et sted man både kan forflytte seg opp på og på ulike vis bevege seg ned fra (gå, falle, hoppe, fly).

lightning, har forbindelse til “an instant of clarity before eternal night” i begynnelsen av dramaet (Kane 2001: 206). Den visjonen som ble antydnet ville komme for jeg’et i og for leseren av *4.48 Psychosis*, finnes nå rett foran oss: Lynet er ikke bare antennende, oppbrennende og tilintetgjørende, men også et meget vakkert himmelfenomen å se til. Det er et lys, som i *4.48 Psychosis* også er språket, lys og språk som antennede skaperkraft. Lest i omsnudd rekkefølge, minner linjene “like a bird on the wing in a swollen sky / my mind is torn by lightning / as it flies from the thunder behind” i det hele tatt om en *fugl Føniks*. Føniks’ reir antennes som kjent av gløden fra morgenrøden¹⁶⁶ ved soloppgang, og fuglen brenner opp. Fra asken gjenoppstår en ny, ung fugl som stiger høyt opp på himmelen.

Det er sporer til *fugl Føniks*-motivet allerede i dramattittelen *4.48 Psychosis*: Lysfiguren “4.48” representerer tidspunktet da den antennende og vakre morgenrøden – et dunkelt, tvetydig og visjonært lys – begynner å gjøre seg gjeldende. På aktuelle stadium i dramaet kommer det nå to linjer som betoner morgenrødens antennede destruksjon, og som kaller på antitese-tolkningen “I’m not supposed to feel like a bird on the wing”. Det skjer ved en direkte tilkjennegivelse av jeg’et som negert person:

What am I like?

the child of negation (Kane 2001: 239)

“The child of negation” har en dobbel genitivbetydning: Det er både objekts- og subjektsgenitiv, og reflekterer dermed jeg’ets spaltede rolle som objektivert jeg-person og subjektivert jeg-stemme i *4.48 Psychosis*. Som objektsgenitiv er det negerte barnet det formløse resultatet av negasjonen eller tilintetgjørelsen. Det tilsvarer støvet man kan forestille seg svever rundt og faller ned etter at jeg’ets “body flies apart” og dets “mind is torn by lightning”. Som negert, liksom plassert *bak, under* og/eller *i skyggen*, minner støvrestene om bille-jeg’et som lik en skyggefigur smøg seg bak stolradene i drømmen i andre dramadel.

Subjektsgenitiven innebærer en dobbel negasjon: barnet negerer ødeleggelsen og formes i en *personifisering* av negasjonen. Det samsvarer med fugleungen i en

¹⁶⁶ Det engelske ordet for morgenrøde, *dawn*, har for øvrig en fonetisk likhet med etterstavelsen “down” i “breakdown”.

poetisk oppadstigende og romlig skapelsesbevegelse, som i “a bird on the wing in the swollen sky”. “The child of negation” er direkte koblet til *fugl Fønix*-motivet, der det oppbrente fuglebarnet er negasjonens forflatede og fallende resultat eller frukt (objekt). Det negerer så destruksjonen når det rørlig flyr fra asken og opp i himmelrommet som negasjonens nyskapte figur (subjekt).

Denne nye figuren er skapt av tilintetgjørelsen, av støvet, av mangelen, av ingenting:

Hatch opens
Stark light
And Nothing
Nothing
See Nothing (Kane 2001: 239).

Forrige gang var lysfiguren “hatch opens / stark light” knyttet til lyset og språket som destruktiv kraft, og markerte spaltningen av jeg’et i en objektsposisjonert jeg-person og i en subjektsposisjonert jeg-stemme. Når jeg’et nå ser *nothing* av det som tilsynelatende er igjen etter ødeleggelsens tilintetgjørelser, er det et språklig anliggende. Den etymologiske betydningen til ordet *nothing* underbygger en slik forståelse: det kommer fra gammelengelsk *naþing*, fra *nan* ‘ikke noen’ (“not one”) og *þing*, ‘ting’, som blant annet betyr ‘materielt objekt, kropp, eksistens’ (“material object, body, being”). Ordet *nothing* betyr altså ‘ingen kropp’ og ‘ikke-eksistens’, og tilkjennegir slik restene av det tilintetgjorte barnets kropp og mentalapparat. Flere forhold betoner dog at “nothing” har en *språklig* materialitet: Linjene i sitatet er uten mellomrom, og avsnittet fremstår dermed som mer kompakt enn de tidligere. I tillegg er “nothing” skrevet med stor *N*, og ordet gjentas tre ganger. Det gir inntrykk av at *ingenting* språkmessig og materielt sett nettopp er “noe”. “Hatch opens / stark light” betoner denne gangen at destruksjonen riktignok danner intet, men også at akkurat dette ingenting’et er utgangspunktet for språklig skapelse. Nettopp dette kommer til uttrykk med objekts- og subjektsgenitiven av “the child of negation”: Objekts- og subjektsgenitiver er språk. De markerer at *jeg-personen og jeg-stemmen er språk*.

Og mens det ytre dialogiske og det indre monologiske dramarommet nå på sett og vis er forsvunnet, oppstår her konturene av et *språkets skapelsesrom*:

still black water

as deep as forever
as cold as the sky
as still as my heart when your voice is gone
I shall freeze in hell (Kane 2001: 239)

Når ordene *sky* og *hell* her finnes i samme avsnitt, danner de et romlig spenn mellom himmel og helvete, svarende til henholdsvis takhimlingen og golvet i mentalapparat-rommet i dramaets begynnelse. Ordene antyder samtidig én bevegelsesretning oppover og én nedover i dette vide mellomrommet, og minner slik om det fallende støvet og den oppstigende fugleungen. Tendensen forsterkes av at også de to ordene “black” (4. og 7. dramadel) og “heart” (11., 15. og 17. dramadel) gjentas, og at alle de repeterte ordene utgjør én destruktiv og én konstruktiv gruppe: “Hell” og “black” konnoterer ødeleggelse og fall, “sky” og “heart” skapelse og oppstigning.

Ordet *heart* aktualiserer også kjærlighetstemaet igjen. “Heart” inngir bilder av det inderlig levende. Adjektivet *still* betoner derimot det motsatte, og kobler dessuten “heart” til ordet *water*. “Water” har tilsvarende pulserende livskraft som hjertet ved seg. Dette minner om det formløse, men kraftfulle havet som kalligrammet i trettende dramadel motivisk antyder. Men i motsetning til hjertet – og lignende *Nothing* – er vannet og havet inorganisk materiale. “Still” understreker denne siden, og “still as my heart” markerer livet som sjelløst og dødt. Fra å være svekket kjærlighetskraft og del-dramarom, er “heart” nå koblet til ikke-eksistens. Semantisk sett peker hele det ovenstående avsnittet og alle de repeterte ordene relativt entydig mot destruksjon, undergang og død. Men på samme tid inngår ordene i ulike svært lyriske og dermed skapende tendenser. Det antyder at jeg’et på et innholdsmessig nivå er destruktivt og døende, og på et formnivå kreativt skapende og levende. Det er altså nå en samtidig romnedbyggende og romskapende tendens i dramaet.

Den siste repetisjonen av “hatch opens / stark light” kommer foran en linje med layout tilsvarende avslutningene av sjuende, ellefte og syttende dramadel:

Hatch opens
Stark light

the rupture begins
(Kane 2001: 240)

Kun ordet *wrenching* i syttende dramadels “the wrenching begins” er byttet ut i “the rupture begins”. Ordet *wrench* betoner som nevnt dramaets vendepunkt, der det indre vrenses ut i overflaten. Nettopp dette har funnet sted i denne fjerde fasen av dramaet, som er uttalt poetisk, og markerer at omdannelsen fra indre kaos til ytre form både beveger seg i retning stillstand, men også skapelse. Ordet *rupture* kommer av latin *ruptura* og betyr ‘brudd’. “Rupture” er mer og mindre synonymt med ordet *tear*, som finnes i syttende dramadels “the heart’s caul torn” og i dennes “my mind is torn by lightning”. “The heart’s caul torn” var et bilde på sprengningen av innsiden ut i overflaten, og samtidig på en destruktivt gjennombrytende galskaps- og dødbringende endring. “My mind is torn by lightning” betoner òg negasjon, men *er og markerer* samtidig en romdannende og poetisk skapende kraft. Uttrykket angir selve skapelsesglimtet, en liten død og oppståenen av nytt liv på samme tid. Det var mentalapparatets *takhimling* som transformerende ble sprengt ut i den syttende dramadelen. Ordet *negation* (under, nede og i skyggen) antyder at omdannelsen denne gangen vil være koblet til en rupturering av golvet i mentalapparat-bildet. “Rupture” konnoterer for øvrig også ordet *write*, som som nevnt kommer fra protogermansk *writanan*, ‘rive, risse inn, skrape’ (“tear, scratch”). “Write” kommer òg av gammelengelsk *writan*, ‘å streke/merke, skissere, tegne omriss/form av’. Det er et hint om at forvandlingen skriftmessig vil tilkjennegis ved tegningen av et innriss, et omriss, en form. “Rupture” hincer dessuten om slutføringer av dramateksten og en endelig destruksjon av jeg’et, og også av forbindelsen mellom teksten og jeg’et.

Femte fase

Elegisk postludium

Den siste fasen av dramaet består av de siste tre fjerdedelene av tjuelfjerde dramadel. Ødeleggelsen og forsvinningsmotivet som det ble gitt et vink om i Salme 39,¹⁶⁷ blir nå tydeligere. Og slik salmen fremdeles eksisterer selv om taleren/skriveren gjorde sin sorti med dens siste strofe, er jeg’et i ferd med å etterlate seg et poetisk kunstverk, dramateksten til *4.48 Psychosis*:

¹⁶⁷ Jeg minner om strofen: “Look away from me, that I may rejoice again / before I depart and am no more” (*Biblos*: <http://niv.scripturetext.com/psalms/39.htm>. Lesedato: 07.06.2011).

the only thing that's permanent is destruction
we're all going to disappear
trying to leave a mark more permanent than myself (Kane 2001: 241)

Jeg'et er i ferd med å forsvinne, mens dramaet varer ved. Jeg'ets opphør er en endelig fullbyrdelse, av både teksten og av suicidet:

Please don't cut me up to find out how I died
I'll tell you how I died

One hundred Lofepamine, forty five Zopiclone, twenty five Temazepam,
and twenty Melleril

Everything I had

Swallowed

Slit

Hung (Kane 2001: 241)

Sitatet peker tilbake på dialogen mellom jeg-stemmen og lege-stemmen i den sjette dramadelen: “– Have you made any plans? / – Take an overdose, slash my wrists then hang myself” (Kane 2001: 210). Dette er en omformulering av det jeg'et monologisk reflekterer over i den tredje delen: “At 4.48/ [...] I shall hang myself”, og det er et varsel om det det foretar seg i den tiende: “– Oh dear, what happened to your arm? / – I cut it” (Kane 2001: 207). Beskrivelsen av selvmordshandlingene er svært lik måten Kane selv forsøkte å ta, og tok livet av seg på etter at dramaet var ferdigskrevet. Hattenstone skriver at “[...] she took 150 anti-depressants and 50 sleeping pills” i januar 1999.¹⁶⁸ Lofepamine i Kanes dramatekst er nettopp et antidepressivum, mens Zopiclone er en sovemedisin.¹⁶⁹ Hattenstone bekjentgjør videre at Kane ble lagt inn på King's College Hospital/Maudsley psykiatriske sykehus, og “[...] in the middle of the night [...] she hanged herself in her shoelaces”. På dette viset tok hun sitt eget liv.

¹⁶⁸ Simon Hattenstone (2000b): “A Sad Hurrah (part 2)”, i: *The Guardian*: <http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/01/stage1/print>. Lesedato: 26.04.2010. Neste sitat er fra samme sted.

¹⁶⁹ *Legemiddelsiden.no*, oppslagsord “Gamonil”: <http://www.legemiddelsiden.no/default.aspx?RepID=0&pageid=179&IOID=5255>. Lesedato: 25.07.2011; *Felleskatalogen* (2006): 717, 1821, 1822; oppslagsord “Imovane” og “Zopiklon”.

Som selvbiografisk element er dette spesielt: Teksten viser ikke historisk til noe som har hendt forfatteren i fortiden, men direkte og profetisk inn i virkeligheten utenfor seg selv, og inn i den fremtiden som faktisk kommer etter at dramaet er ferdigskrevet. Det er et parallelt forhold mellom tekstsitatet i denne tjuelfjerde dramadelen og Kanes suicid, og mellom den sjette og den tiende dramadelen: Mens den sjette dramadelen og ovenstående tekstsitat angir de konkrete selvmordsplanene, viser den tiende dramadelen den fiksjonelle virkeliggjøringen av dem, og Kanes selvmord den reelle. Den første iverksettelsen foregår internt i dramateksten, og er en slags foranstaltning av den neste, dramaeksterne utførelsen. Dette er en markant effektivering av betydningene av ordet *perpetrator*: 'å utføre, opptre; fullbyrde'; opprinnelig 'skape' ("bring into existence"). Jeg'ets fiksjonelle og selvdestruktive virksomhet og forfatterens virkelige fullføring av suicidet, og den samtidig uttalt skapende og poetiske virksomheten som jeg'et og Kane bedriver, konvergerer ordet *perpetrator* i alle dets nyanser. Umiddelbart etter det ovenstående sitatet meddeler også jeg-stemmen på Gudeaktig skapervis: "It is done" (Kane 2001: 242). Uttrykket gjenfinnes i *Johannes' Åpenbaring*, like etter at den siste bollen med Guds vrede er tømt, og rett før de voldsomme lynene, tordenen og jordskjelvet setter inn (Harmageddon): "The seventh angel poured out his bowl into the air, and out of the temple came a loud voice from the throne, saying, 'It is done!'" (Rev 16.17).¹⁷⁰

Den femte og siste forekomsten av figuren "4.48" betoner så slutten på jeg'ets skrivende liv og på dramaet som sådan:

at 4.48
the happy hour
when clarity visits (Kane 2001: 242)

Linjen "when clarity visits" er gjenkjennelig fra "4.48-avsnittene" i den tredje og i den attende dramadelen, der det står henholdsvis "when desperation visits" og "when sanity visits" (Kane 2001: 207, 229). Utskiftningen av "desperation" med "sanity" og så med "clarity", antyder en bevegelse fra den mørke angsten, via normaliteten knyttet til visjonære prosesser i det indre og videre til det avklarende og skapende lyset. Sistnevnte understrekes av at ordet *clarity* repeteres fra linjen

¹⁷⁰ *Biblos*: <http://niv.scripturetext.com/revelation/16.htm>. Lesedato: 07.06.2011.

“an instant of clarity before eternal night” i den andre dramadelen, som altså tilkjennegir et destruktivt-kreativt lysglimt (Kane 2001: 206). Linjen er i seg selv en parafraze av *Johannes' Åpenbaring*, den poetiske, aller siste bibelboken om den endelige undergangen, den vakre himmelen og om det nye rikets komme. Når det siste “4.48”-avsnittet griper tilbake til andre dramadel, er det en sammenføyende helhetsbevegelse som kompositorisk danner en omsluttende struktur, og slik avrunder dramaet, som helt og ugjenkallelig tar slutt. Denne hendelsen er allerede annonsert med “eternal night”, som betoner at det skapende lysglimtet av død og liv til sist stopper opp. Om *4.48 Psychosis* også antyder en ny tid og verden, dreier fornyelsen seg om dramaets form, som i Kanes siste verk er markant endret.

I motsetning til i Norge, kan som kjent 4.48 vise til et tidspunkt både om morgenen og om kvelden i England. Uttrykket “happy hour” fremhever det siste tidspunktet: Det er de rolige ettermiddagstimene når pub’er tilbyr alkohol til reduserte priser for å trekke folk. “Happy hour” starter gjerne rundt klokken 16 – 17, det vil si omtrentlig klokken 4.48 p.m. Linjen markerer at 4.48 viser tvetydig til både morgens og ettermiddagens tolv på fem; til starten og slutten på (arbeids)dagen. Det underbygges av etymologien til ordet *hour* i “the happy hour”: Ordet kommer fra gammelfransk *hore*, ‘en tolvtedel av en dag’ (fra soloppgang til solnedgang), av latin *hora*, ‘time, tid, sesong’ og gresk *hora*, ‘hvilken som helst avgrenset tid’, fra proto-indo-europeisk base *yor-a-*, fra base *yer-*, ‘år, sesong’. Lysfiguren “4.48” markerer grensene mellom dag og natt. Frem til attende dramadel synes *4.48 Psychosis* å foregå på nattetid, hvor det ubevisstes dynamikk råder. Da ser det ut til at klokken har blitt tolv på fem om morgenen, et forvirrende, merkelig og også svært basalt tidspunkt. Deretter går man inn i dagen og i den bevisste overflate-dynamikken som teksten tilkjennegir. I denne sammenhengen synes *4.48 Psychosis* å utspille seg over ett døgns tjuefire timer, svarende til antall deler i dramaet. Men “4.48”, etymologien til “hour” og antallet dramadeler er også et vink om at dramaet kan foregå over ett (tolv måneder), alternativt to (tjuefire måneder) år, dog aller helst at det finner sted over et hvilket som helst tidsforløp.

“4.48” er en figur for språket som halvmørkets destruksjon og formoppløsning og som halvlysets skapelse og formdannelse. Figuren viser både til morgenen og starten på dagens skrivevirke, som er ødeleggelsen av form, og til

kvelden og avslutningen av virksomheten, som er sammensetningen av de oppståtte fragmentene til nyskapt form.

Prosopopeia: dramapersonen i 4.48 Psychosis

Det blir nå stadig større avstand mellom linjene på arket. Rommene mellom ordene er eksempler på et fysisk eller materielt språk:

Black snow falls

in death you hold me

never free (Kane 2001: 244)

Spredt og skyggeaktig gir den fallende svarte snøen assosiasjoner til restene av den sprenge kroppen, og særlig til asken av jeg'ets mentalapparat tilintetgjort av lynet. Heller enn å fly opp som en nyskapt jeg-person (ifisering) med "[...] sins [...] as white as snow",¹⁷¹ drysser jeg'et aske-lignende, langsomt og halvvirvlende nedover som "black snow", slik også layout'en i sitatet over viser.

Askesnøen minner om en mislykket negasjon av negasjonen; en ubehjelpelig, men likevel poetisk figurliggjøring av det søndersprengte, oppbrente objektet. Den er en fallende skyggefigur, lignende jeg'et bak stolryggene i drømmen, og flyktig som snøfnuggene. Idét snøen, figuren kommer til syne, forsvinner den gradvis som i en negasjonsbevegelse:

watch me vanish
watch me

vanish

watch me

¹⁷¹ Jeg viser her til "come now, let us reason together" i den syttende dramadelen, som som nevnt har en intertekstuell forbindelse til *Jesaja*: "Come now, let us reason together," says the LORD. "Though your sins are like scarlet, they shall be as white as snow; though they are red as crimson, they shall be like wool!" (Jes 1.18; *Biblos*: <http://bible.cc/isaiah/1-18.htm>. Lesedato: 10.05.2011).

watch me

watch (Kane 2001: 244)

Etymologien viser at ordet *watch* kommer av gammelengelsk *wæccan*, som betyr 'holde utkikk/vakt, være våken'. Det kommer av protogermansk *wakojan*, det samme ordet som gammelengelsk *wacian*, 'å være eller forbli våken'. Sitatet ligner en henvendelse direkte til leseren: "Sovne/dø ikke (- som jeg'et? -) men følg med nå!" For nå kommer den aller siste siden av dramaet. Avstanden mellom de to setningene som står her er større enn noen gang, og antyder et stadig økende rom av stillhet og tomhet, men også av ro. Språket er i tiltagende grad ordløst, og minner slik om Artauds poetikk, der man "[...] erstatte[r] språkets poesi med en poesi i rommet som utfolder seg nettopp på det området som strengt tatt ikke tilhører ordenes doméne" (Artaud 2000: 36):

It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside
of my mind

please open the curtains

(Kane 2001: 245)

Om en nå oppfatter jeg'et som sprengt i biter og brent opp av lynet, lagt i aske-snø og forsvunnet, kan man si at den første setningen er en *prosopopeia*, en retorisk trope der en fiktiv, fraværende eller død person taler og handler. De biografiske elementene i dramaet, det kraftfulle samvirket mellom fiksjon og virkelighet og det faktumet at Kane selv er død, antyder at det er forfatteren selv som taler og handler, etterlatt som dramatekst og dramaperson. Fra en slik synsvinkel er 4.48 *Psychosis* som sådan et eksempel på den antikke retorikkens skoleøvelse *impersonifisering*, "[...] 'an imitation of the ethos [...] of a person chosen to be portrayed.' It is comparable to the modern 'dramatic monologue.' [...] [T]he subject could be an [sic] historical, legendary, [mythological] or fictitious character".¹⁷² Enkelte hevder at "[...] *prosopopeia* er den poetiske diskursens hovedtrope, [...] og at poesien innstifter en virkelighet med et uavklart forhold til andre betydningssystemer".¹⁷³ Tropen betoner en uutgrunnetlig, men svært vesentlig forbindelse mellom virkelighet og fiksjon, som også angår forholdet mellom eksistens og ikke-eksistens, mellom liv og død, slik Kanes siste drama tilkjennegir. Denne gåtefullheten ble eksemplifisert allerede i den andre dramadelen, med mentalapparat-bildet som både er en *prosopopeia* og en *antiprosopopeia*.

Ordet *prosopopeia* betyr 'person-skapelse'. Det kommer fra latin *fictio personae*, 'oppdiktning av person', og av *poiein* som betyr 'å lage, frembringe, skape'.¹⁷⁴ Betydningene peker mot at vi her har å gjøre med figurliggjøringen av *dramapersonen som trope*. Dramapersonen i 4.48 *Psychosis* er i likhet med Anne i *Attempts on Her Life*, en metafor. Den er rent språk. Den synes å være nyformingen av det tilintetgjorte jeg'et: På en litt likegyldig og slurvete måte har ansiktsflaten blitt klistret utenpå undersiden av mentalapparatet som en intendert mislykket negasjonsprinsippets figur. For denne figuren er ikke en fugl à la Føniks som flyr høyt opp på himmelen. Den er snarere en skygge, liksom av de ti tusen flyktende sannhetskakerlakkene, av bille-jeg'et bakenfor stolradene, av et fraværende og skapende Gudelignende vesen.

¹⁷² *Silva Rhetoricæ*, oppslagsord "impersonation ethopoeia/prosopopeia": <http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>. Lesedato: 27.09.2011.

¹⁷³ *Litteraturvitenskapelig Leksikon* 1999: 147, oppslagsord "lyrikk". Det refereres spesifikt til Paul de Man her.

¹⁷⁴ *Litteraturvitenskapelig Leksikon* 1999: 205, oppslagsord "*prosopopeia*"; *Retorisk Leksikon* 2004: 116, oppslagsord "*Prosopopoiia*".

Ansiktet på undersiden av mentalapparatet oppstår ved en utvrengring av mentalapparat-golvet og ved at jeg'et *kreativt-skapende samler* sine to spaltede jeg-deler i en retorisk trope, altså ved en skapelse i språket: Tropen består både av bitene etter kroppssprengningen og asken etter lynnedslaget i mentalapparatet, både av et observert og omtalt "myself" og av et erfarende og fortellende "I", og både av et formløst og et formet språk. Prosopopeiaen er både det svinnende resultatet av den ødelagte kroppen og mentalapparatet tilintetgjort av lynet, og den ankommende personifikasjonen av negasjonsprinsippet. Dét tilsvarer den sentrale skapelsesprosessen som dramaforløpet i seg selv tilkjenner: destruerende utkrengring og ødeleggelse, og konstruktiv sammenføyning, som sammen er omdannende og kreativt skapende. Det er en figur for dramaets helt sentrale prosess av å skape poesi av mangel.

Ordet *prosopopeia* kommer også fra gresk *prosopon*, som betyr 'ansikt, rolle, person'. Samtidig med at bildet i seg selv er en prosopopeia, er det nettopp et ansikt som forsøksvis kommer til syne helt på slutten av dramaet. Det er altså ikke bare dramaet som er selvrefleksivt; også tropen, og dermed dramapersonen, samt ordet *prosopopeia* er det. Ordet *face* betyr 'forsiden av hodet'. Det kommer fra gammelfransk *face*, 'ansikt, ansiktsuttrykk, utseende' ("face, countenance, look, appearance"), og fra latin *facies*, 'utseende, form, figur' ("appearance, form, figure"). Ordet *face* har forekommet to ganger tidligere i dramaet, begge gangene i femte dramadel og knyttet til legen og til overflaten: "your bare-faced fucking falsehoods that masquerade as medical notes" og "the distress that sometimes flickered over your face" (Kane 2001: 210). Det første uttrykket viser til uegentligheten og forkledningen i overflaten, mens det andre betoner tilkjennegivelsen av genuine følelser fra det indre på denne utsiden. Prosopopeia'en i *4.48 Psychosis* er koblet til et falskt utseende og på samme tid til tilsynekomsten av noe genuint. Autentisiteten markeres ved at prosopopeia'en er en figur, både materielt og retorisk sett. Det antyder at dramaperson-prosopopeia'en i Kanes drama er koblet til eksistensens uegentlighet og til dens ekthet, og at også språkets troper er det. Prosopopeia'en er altså *ironisk*, slik også sannhet/løgn-tropen i Sarrautes *Le Mensonge* er.

Også prosopopeia-betydningen 'person' leder i en slik retning. Ordet *person* betyr som nevnt 'menneske' og 'person i et drama, maske', og betoner både den menneskelige eksistensen, værenens falskheter og en umenneskelig ikke-eksistens,

der sistnevnte er koblet til destruksjon og død. Vrengningen av innsidens flytende kaos ut i overflatens faste former medfører at den prosopoeiale dramapersonen blir borte idét den når overflaten, fordi den er endringens bevegelige strømmer snarere enn anskuelighetens faste former. Det samme gjelder for utvrengningen av den uuttalbare sannheten som kakerlakkene representerer. Begge deler kommer bare til syne som forkledning. Dramapersonen som maske peker mot det problematiske i personbegrepet i dramatikken: det angir et nærvær som ikke er reelt. Dramapersonen er dermed også fraværet av nettopp ansikt; fraværet av en 'forside'. Det er som om personen ikke vender mot, men fra oss, og er i en negerende bevegelse på vei bort; liksom vedvarende tilblivende i en negasjonsprinsippets figur. Dramapersonen og prosopopeia'en underminerer seg selv, på tilsvarende måte som jeg'et i dets destruktivt motarbeidende skaperverke i dramaets forløp.

Denne tendensen er tilkjennegitt med ansiktets plassering: det er på undersiden av mentalapparatet. Den nyskapte figuren flyr ikke opp som fugl Føniks, men henger fast som en skygge på undersiden. Figuren er et slags spøkelse; den er "son double". Kane har lyktes i å fremstille en dramaperson som er plastisk nok til å ivareta det uvirkelige nærværet og til å være en mangel; en person som ikke eksisterer. Denne bristen er signalisert allerede i tredje dramadel, med "I am a complete failure as a person" (Kane 2001: 206). I analysen av dén delen oppfattet jeg linjen som et depressivt symptom. Nå ser jeg at den like gjerne er et kunstnerisk uttrykk for dramapersonen som mangel, og at den viser til nyskapelsen av dramaperson-tropen prosopopeia her på dramaets aller siste side.

Figur-ansiktet er bare delvis formet og dermed også punktvis tilblivende. Det er forsvinning og tilsynekomst på samme tid. Prosopopeia'en minner om kalligrammene i trettende dramadel, som heller ikke utgjør et endelig ferdigstilt bilde, og som man heller ikke kan 'forme som mentalt bilde for seg selv' eller 'forårsake at kommer til syne for en selv'.¹⁷⁵ Prosopopeia'en er nærmere bestemt som krusninger på et formløst, kraftfullt hav, slik kalligrammene muligens billedgjør. Kalligrammene er nettopp det motiviske bildet av en helt ny og ukjent dramaperson, som er en omskiftelig retorisk trope i stadig omforming.

¹⁷⁵ Jeg viser her til de etymologiske betydningene av ordene *imagine* og *think*, som jeg også omtalte i analysen og tolkningen av trettende dramadel.

Prosopopeia'en tilkjenner samtidig en mental dynamikk. Waddington påpeker som nevnt at *4.48 Psychosis* ikke omhandler en spesifikk person, men snarere en mental tilstand (Waddington 2006: 280). Den mentale dynamikken er også preget av flyktige og kaotiske strømmer, som kreativt sammenføres i bilder, tanker, imaginasjoner og erindringer, altså i mental-illusoriske flytende nyskapninger.

Dramapersonen er slik forbundet med det dramatisk tredje, som er både språklig og mentalt fundert, og i likhet med tropen en vedvarende forsvinning og tilblivelse. Den prosopopeiale dramapersonen i *4.48 Psychosis* og det dramatisk tredje dreier seg begge om en samtidig oppløsning av og sammenledning til form; om en vedvarende destruktivt-kreativ bevegelse i flere dimensjoner i søken etter sannhet. Det dramatisk tredje er som prosopopeia'en, som tilkjenner O-sannhetens beskaffenhet av tilsynekomst og forsvinning i overskridelsene fra indre til ytre, og de mental-estetisk skapte forfalskningene og illusjonene av den indre sannheten som da finner sted.

Det dramatisk tredje: poetisk analyse- og tolkningsbevegelse

4.48 Psychosis har en dramatekstlig struktur og dynamikk generelt preget av fragmentering og spaltning, overskridelser fra indre til ytre, omdannelser, varierende romlighet og samtidig bølgende og fluktuerende sammenvevninger. Det gjelder både av det monologiske jeg'et og dets subjekts- og objektsposisjoner, de to dialogiske stemmene som tross sine statiske uenigheter er flettet flytende inn i hverandre, og dramatekstens ulike og spredte ord, bilder, motiver og temaer. I tillegg kommer mange ord sine etymologiske grunnbetydninger, som aktualiserer tekstens indre. Dessuten er fiksjon og virkelighet på usedvanlig vis viklet inn i hverandre, og kobler sammen dramateksten og leseren på en særlig heftig måte. Det oppstår en markant forbindelse mellom et tekstlig ytre og indre, og leserens eget indre. Det tredje dramarommet mellom tekst og leser blir en intens sammenvevning av fiksjon og virkelighet, av indre og ytre sannhet.

Det tredje dramarommet oppstår blant annet på grunnlag av de ulike dramarommene i *4.48 Psychosis*. Disse er varierte og sammensatte. *Det ytre dramarommet* er relasjonelt, og koblet til jeg-stemmens og lege-stemmens dialog, og til uoverensstemmelser mellom indre og ytre. Det er gjennomgående konfliktfylt

og statisk, og det havarerer, forsvinner og omdannes med den fullstendige posisjonsombytingen mellom jeg'et og legen i dramaets nest siste del. *Det indre dramarommet* er mentalt, og knyttet til jeg'ets monologiske refleksjoner om selvdestruksjon og skriving. Dette mentalapparat-rommet har klare avskygninger av, og danner forbindelser til en ytre teatersal der også leseren er representert, samt av/til et ytre mentalsykehus med dets personale. I motsetning til det ytre dramarommet, endrer det indre seg under dramaets forløp. Det er romlig i dramaets start, men blir temporalt i ellefte dramadel og består av strømmende smårom i den femtende. Krenghingen av det indre ut i den ytre overflaten i syttende og attende del, medfører at det indre dramarommet bryter sammen. Fra den nittende dramadelen innehar så rommet en tydelig destruerende og en like så markant sammenbindende kraft.

I analysen og tolkningen av i 4.48 *Psychosis* har jeg overraskende erfart at det er én romlighet til i dramaet. Denne er hva man kan kalle *språklig*. Også det språklige dramarommet er delt i et ytre og et indre. Førstnevnte består av de mange synlige, men spredte, fragmentariske og tvetydige ordene og uttrykkene i tekst-overflaten. Her bevirker ulike repetisjonsfigurer og atskillige, tydelige intertekstuelle og alluderende forbindelser til særlig *The Silver Chair*, *Bibelen* og *Attempts on Her Life*, en viss grad av sammenheng.

Det indre språkkrommet oppstår når jeg dukker ned i etymologien til ulike ord. Det dannes en rekke "etymologisk smårom", som ligger under den tekstlige overflaten og det lettere anskuelige monologiske indre og dialogiske ytre dramarommet. Jorge Luis Borges påpeker at "[t]he roots of language are irrational and of a magical nature".¹⁷⁶ Man kan i en viss forstand kalle etymologien språkets ubevisste. I likhet med ordene i tekstoverflaten, tilkjennegir grunnbetydningene en tvetydighet. De åpner samtidig større felter av meningsfylte forbindelser innad i og mellom dramadelene. De etymologiske smårommene som de ulike ordbetydningene danner, er diffuse, strømmende og flytende, heller enn klart romlige. De utgjør forbindelser i dramateksten, heller enn selv å være rom. Etymologien til ulike ord utgjør et nettverk av sammenhenger i det tekstlige indre, og er samtidig viktige bindeledd oppover til tekstens overflate. Disse har vært helt

¹⁷⁶ Sitatet er fra prologen til diktsamlingen *El otro, el mismo* (*Det andre, det samme*). Jeg har hentet uttrykket fra "Introduction and abbreviations"-delen i *Online Etymology Dictionary*.

nødvendige i min forståelse av 4.48 *Psychosis*, fordi de oppretter flere punkter (ulike ordbetydninger) som sammen skaper koherens og konsistens i teksten. Det oppstår språkrom på to nivåer, et ytre og et indre, som muliggjør en sammenledning av dramaet på kryss og tvers, heller enn på bare ett nivå (horisontalt) eller i én retning (vertikalt; opp/ned). Det er altså mange, slyngende mulige bindeledd, som også danner en bemerkelsesverdig bevegelse i teksten.

Det ytre dialogiske og det indre monologiske dramarommet forsvinner tilsynelatende i den siste dramadelen. Men dette er egentlig en omdannelse: På kreativt vis integreres det ødelagte ytre dramarommet i det indre, og det oppstår en noenlunde harmonisk og forsonende romutvidelse. Denne åpner seg et større, imaginasjonens og språkets skapelsesrom. Der utspiller det seg en form for imaginær monologisk dialog hvor det poetiske skrivevirket utfolder seg. Dette dramarommet er et slags tredje dramarom lignende det mellom tekst og leser, og preges nettopp av en forestillingenes dialog mellom de to.

Det er altså to ytre dramarom av formede ord og dialog. De inngår i det Artaud som nevnt kaller “[...] det artikulerede språk, de eksplisitte verbale formuleringene[, som] [...] komme[r] inn i alle de klare og tydelig belyste partier av handlingen, i de partiene hvor livet tar pause og bevisstheten trer til”, slik dialogen mellom jeg-stemmen og lege-stemmen tydelig viser (Artaud 2000: 110). De korresponderer til leserens forstående tolkningsmodus. De to indre dramarommene, bestående av etymologi og monolog, betoner flytende og formløse prosesser, og utgjør det Artaud omtaler som “poesi i rommet”. Det er disse som utgjør et konkret språk, og som i min forståelse adresserer leserens materielle sansning (Artaud 2000: 36). Det er også disse indre dramarommene som sørger for “[...] utfoldelse, for en oppløsende og vibrerende virkning på følelsene”, og som – for å gjenta Artauds ord – “[...] har å gjøre med Skapelsen, Tilblivelsen og Kaos, [som] alle tilhører den kosmiske orden” (Artaud 2000: 80, 81). De er en del av det Bion kaller “det uendelige”, termen han gjerne erstattet Freuds *det ubevisste* med, og samsvarer med begrepet *O* og med leserens flytende lyttemodus.

De etymologiske, strømmene smårommene er altså en vesentlig del av Kanes siste drama. De tilkjennegir språkets indre dynamikk, som også minner om det indre mentalapparat-dramarommets prosesser av både destruksjon, tilintetgjørelse og død, og av tilblivelse, tilsynekomst og liv. De er bevegelse fremfor

form, og når tilsynekomsten manifesterer seg i overflaten er det som dramaperson-prosopopeia'ens ankommende forsvinning og/eller som forkledningens maske og falske nærvær. Prosopopeia'en tilkjenner O-sannhetens dynamikk, og dens overskridelse fra indre til ytre; den destruktivt-kreative omdannelsen fra O-sannhet til K-sannhet, der O, det indre og bevegelse altså transformativt blir noe annet: K, det ytre og form.

I Kanes siste drama mislykkes den endelige omdannelsen fra O til K. Dét er en vellykket fremstilling av forholdet mellom de to. Prosopopeia'en har konturer av K og form, men forblir først og fremst O og bevegelse. Tropen bekrefter relasjonen mellom K- og O-sannheten, der sistnevnte både er “[...] the origin of any transformation”, og også “[...] something like the absolute and unknowable truth, more a theoretical term representing something in objects and in the personality which is, at the same time, absolute and unknowable”, slik de Bianchedi som nevnt skriver (de Bianchedi 1993: 36). Og som de Bianchedi *et al.* påpeker, er “[...] falsities [...] the only way the human mind has of stating and communicating truth – in relation to unknowable truth, which could be intuited [...]” (de Bianchedi *et al.* 2000: 221). Den sanneste sannheten og den virkelige virkeligheten ikke lar seg forme i språket annet enn som falskneri, og som det Richard E. Webb og Michael A. Sells kaller “the language of unsaying” sin “not-knowing” og “ingenting-het” (Webb & Sells 1995: 204, 209). Analysen og tolkningen av *4.48 Psychosis* viser imidlertid at denne sannheten spesifikt lar seg forme som en flyktig, ironisk prosopopeia, der språkets doble kraft av negasjon og skapelse gir seg til kjenne.

Kanes siste drama ender i et monologisk, imaginær-dialogisk språklig skapelsesrom, og det er her dramaperson-prosopopeia'en tilvirkes. Som tilkjennegivelsen av O, delvis håndterliggjort av dens skygge av K, har prosopopeia'en en særlig kobling til min flytende lyttemodus. Den modusen er også bevegelse, bare partielt gripbar og anskuelig, og nært koblet til O. Prosopopeia'en danner grunnlag for det som er det dramatisk tredje i lesningen av *4.48 Psychosis*: en kreativt-skapende analyse- og tolkningsbevegelse, med skyggeanslag av det samtidig tilsynekommende og allerede forsvinnende. Det dramatisk tredje er en poetisk sannhet, som er både destruktivt smertefull og konstruktivt lindrende, og som er kreativt omdannende. Den mental-estetiske analyse- og tolkningssannheten er stygg-vakre transfigurasjoner. Jeg hevder at det på tilsvarende måte oppstår

nydannende omarbeidelser i rommet mellom analysand og psykoanalytiker i den psykoanalytiske behandlingsprosessen.

“Please open the curtains”: apokalyptisk skapelse

Som prosopopeia griper dramapersonen kompositorisk helhetsdannende tilbake til det blandede prosopopeia-antiprosopopeia mentalapparat-bildet i andre dramadel. Bildet tilkjennega innsiden av et mentalapparat, der det fantes både menneskelig og umenneskelig innhold. Selv om de umenneskelige trekkene golv, tak, kakerlakker og lysstråle nå er borte, har det skjedd en avmenneskeliggjøring gjennom dramaforløpet. Dramarommet har blitt stadig mindre mentalt og gradvis mer språklig. Det kjennetegnes ikke lengre av en samlet bevissthet og forenende tanker, og heller ikke av kaotiske kakerlakker og destruktivt-kreative lysstråler inne i mentalapparatet. Mentalapparatet er omdannet til språk, trope og dramaperson, for øvrig en person som ikke lenger er på sykehus, men i teateret og i dramaboken.

Den aller siste setningen i dramaet tilkjennegir nettopp dét: “please open the curtains” (Kane 2001: 245). Linjen minner om sceneteppet som går opp idét teaterforestillingen starter. Det står imidlertid “curtains”, og ikke “curtain” i *4.48 Psychosis*. Sceneteppe er entall i engelske dramatekster, noe som trolig har sammenheng med at sceneteppet ofte er ett teppe som faller ovenfra og ned.¹⁷⁷ “Please open the curtains” er heller ikke en sidetekst i Kanes siste drama, slik sceneanvisninger jo er. Dessuten er ikke dette begynnelsen, men slutten av dramaet. Den siste linjen kan oppfattes som uttrykk for at Kane har “[...] flouted tradition, demarking what would typically be a stage direction to become a piece of dialogue”, slik Tycer hevder (Tycer 2008: 30).¹⁷⁸

Linjen betoner en *sideveis* åpning av gardinene. Dette minner om bevegelsen hvorved man åpner boken der dramateksten står skrevet. Etymologien til ordet *curtain* tilkjennegir at inntredenen i dramaet er koblet til en villskapens leseropplevelse: Ordet kommer fra senlatin *cortina* som i klassisk latin noe

¹⁷⁷ Man ser eksempel på dette i Osbornes *Look Back in Anger* og i Edward Bonds *Saved* (Osborne 1971: 9, 96; Bond 1971: 123). Mange dramaer har imidlertid ingen angivelse av heving og fall av sceneteppet, blant dem er Crimps *Attempts on Her Life* og Kanes *4.48 Psychosis*.

¹⁷⁸ Sitatet er fra en artikkel basert på Tycers doktoravhandling.

overraskende betyr 'heksegryte', fra latin *cortem* som betyr 'innhegning, borggård'. Både innhegningen og borggården gir assosiasjoner til teaterrommet og til galehuset. Heksegryten minner om de destruktive og mest galskapsridde sidene ved det skapende virket som *4.48 Psychosis* dramatiserer, og som er på det mest uttalte med mentalapparatets omkalfatrende lutring i den forrykte syttende dramadelen (Kane 2001: 228-9).

Den kaotiske omveltningen minner om de myldrende kakerlakkene fra andre dramadel, som ble lyssatt da dramaet startet. Kakerlakker er en av de eldste gruppene nålevende insekter, og de har levd i nærmest uforandret form i 300 millioner år.¹⁷⁹ De representerer indre, smertefulle og evige sannheter, som også er grunnlag for bevegelse og endring. Kakerlakk-bevegelsene er nå stilt i bero. Lyset på mentalapparat-golvet og på (galskaps)scenen er slukket. Kakerlakksannheten er fortsatt der, slumrende i skyggen, klar til på ny å gå i gang med sitt virke, der bevegelsene fremstillende utvikler og nydanner overflatens former. Kakerlakk-bildet er koblet til Artauds poetikk om den kosmiske ordenens register av tilblivelse, skapelse og kaos. Det leder også oppmerksomheten mot Bions tenkning om det uendelige og om menneskets kreative imaginasjonsevne. Sannheten som utspiller seg i *4.48 Psychosis* er ikke bare uuttal-bar, smertefull og skjult, men også formløs, grunnleggende og evig. "Please open the curtains" kan ses som en bønn om å fortsette å trekke bort fiksjonens og illusjonens gardinslør, og til å forholde seg til den indre, uutsigelige og evige sannheten kakerlakkene synes å utgjøre; sannheten om destruksjon og død, som også er kreativ skapelse og liv.

"Please open the curtains" viser imidlertid ikke bare til en inngang og en inntreden i boken og i dramaet. Uttrykket minner om at substantivet "hatch" i lysfiguren "hatch opens / stark light" også betyr 'gjerde', 'grind' og 'utgang'. Macdonald synes å ha dette i tankene i sin oppsetning av dramaet. Han avslutter oppføringen med at vinduene i teatersalen – "the curtains" – åpnes opp og ut mot det virkelige livet i Londons gater. Macdonald kommenterer at grepet hans "[...] turned out to be a really lovely way of setting the audience free" (Macdonald 2008: 154). Woodworth bekrefter at "[...] the effect is indeed a release. The speakers are no longer trapped within the institution, freed presumably through suicide enacted at the time which marks the nadir of despair, 4:48 a.m." (Woodworth 2005: 167).

¹⁷⁹ Wikipedia: <http://no.wikipedia.org/wiki/Kakerlakker>. Lesedato: 09.05.2010.

Den aller siste linjen i dramaet setter leseren fri fra de smertefulle prosessene av død, skapelse og liv som *4.48 Psychosis* iverksetter. Det er en behagelig påminner om at dette er et drama – det er en litterær-imaginær og ikke en virkelig hendelse. På denne måten er dramaet helhetlig (av)sluttende og lar leseren gå ut i det alminnelige livet igjen, i noen grad avlastet fra den smertefulle flytende lyttemodusen og rehabilitert i sin mer vante forstående tolkningsmodus. I dette lyset kan man med Woodworths ord si at *4.48 Psychosis* “[...] can be seen as liberatory and hopeful, conceptualizing a resistant mode of survival rather than as a complete capitulation to mental illness” (Woodworth 2005: 170).

“Please open the curtains” kan også oppfattes som jeg’ets – og Kanes – overlevering av dramateksten til leseren: “Vær så god, her er dramaet”. Dramaet er ferdigstilt, boken kan åpnes og scenegardinene kan nå trekkes fra: fremføringen kan (re)starte og (re)skapes. I *English Drama Since 1940* skriver David Ian Rabey at “please open the curtains” er tekstens invitasjon til leserne om å erkjenne “[...] an imaginative kinship with a self they have never met (Kane’s) or at most briefly confronted (their own self-destructive impulses)” (Rabey 2003: 208). Linjen er både slutten og begynnelsen på den apokalyptiske skapelsen i *4.48 Psychosis*.

AVSLUTNING

DET DRAMATISK TREDJE OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

I denne avhandlingen har jeg undersøkt de to moderne dramaene *Le Mensonge* av Nathalie Sarraute og *4.48 Psychosis* av Sarah Kane. Jeg har søkt å legere litteraturvitenskapelig og psykoanalytisk tenkning, og på grunnlag av dramadialog og -tekst har jeg utviklet begrepet *det dramatisk tredje*, en mental-estetisk analyse- og tolkningssannhet som vokser frem og tar form i rommet mellom tekst og leser.

Oppsummering: *Le Mensonge* (1966) av Nathalie Sarraute

Sarrautes andre drama *Le Mensonge* har en tydelig formet, men forvirrende og merkelig dialog. Det dramatiserer en i utgangspunktet bagatellmessig løgn, og dennes virkning på personene og på dialogen mellom dem.

Jeg hadde en hypotese om at den desorienterende dialogen (re)presenterte forholdet mellom sannhet og løgn, og at dette var kjennetegnet ved forvirring og ved tropenes vendinger. Jeg reiste også en problemstilling om hvorvidt dramaets poetologi var dannet av denne dynamikken. Videre hadde jeg en hypotese om at det var mulig å identifisere *et dramatisk tredje* i rommet mellom meg som leser og dramateksten. Det var knyttet til et flytende, mer og mindre usammenhengende sannhetsvirke på den ene siden, og til hermeneutisk meningsdannelse på den andre.

Analysen og tolkningen av dramaet er utført med nærlesende og psykoanalytisk metode. Wilfred R. Bions psykoanalytiske tenkning, Wolfgang Isters estetiske virkningsteori om leseprosessen, og Sarrautes *tropisme*-begrep og hennes egen dramapoetologi har vært vesentlige i studiet av *Le Mensonge*. Jeg har også skjelet til Peter Brooks' narrative teori om begjær i tekster og i leseakten.

Jeg fant en rekke vendinger på ulike nivåer i dramaet: i språket, mellom personer, og i temaet og i tropen sannhet – løgn. Formspråket i *Le Mensonge* er preget av vendende bevegelser. Det er også en uttalt selvrefleksivitet i dramaet. Det setter forholdet mellom virkelighet og fiksjon og mellom leser og tekst i spill, og leder oppmerksomheten mot dramaets egen poetikk og tilblivelse.

Le Mensonge dramatiserer blant annet *den tekniske dannelsen av en trope*, *tropens generelle dynamikk* og *virkingen* av denne dynamikken. Sammenløpningen av de to personene Pierre og Simone med dramaets doble tema oppretter en ironisk sannhet/løgn-trope, og iverksetter tropens vendinger. Pierre og Simone er personifikasjoner av forholdet mellom sannhet og løgn, og av en tropologisk relasjon. De to er preget av henholdsvis en nitid sannhetsdrift som representerer sannheten i virksomhet i verket, og av en like så nøyaktig utforming og anvendelse av løgnaktige og sansebedragende retoriske troper.

Sannhet/løgn-tropens vedvarende vendende bevegelser er en i utgangspunktet destruktiv drivkraft i dramaet. Dét har tropen til felles med én av tendensene i Pierres sannhetsdrift. Med utgangspunkt i Brooks' tenkning har jeg vist at Pierres sannhetssøken ligner et begjær, og at den bærer i seg en repetitiv, dødsdrift-aktig bevegelse mot lukking, slutten og døden. Men sannhetsdriften har samtidig en motsatt tilbøyelighet: en livsdrift-lignende søken i retning delvise gjenkjennelser og belysning av fortidige hendelser på veien mot dannelsen av mening. Sannhetsdriften kan, slik den er fremanalysert i Pierre, defineres i henhold til Bions begrep *O*: Den er en paradoksal kraft av uendelige, hinsidige og døde β -elementale "Dinge-an-Sich" og av opprinnelse og tilblivelse. Herfra søker sannhetsdriften mot dannelsen av ulike rom, helheter og meninger her-og-nå, altså mot *K*-sannheter. Dét kommer til uttrykk med Pierres forsøk på å tilveiebringe hva som er sannhet og hva som er løgn. Dette tilkjennegir den konstruktive drivkraften i *Le Mensonge*. Dramaets skapende poetikk er altså vedvarende vendinger, og de

forhandlende vekslingsene mellom destruksjon og konstruksjon, mellom bevegelse og stillstand, mellom tid og rom og mellom død og liv.

Brooks forstår som nevnt begjærets doble tendens som en metonymi i søken etter å bli metafor (Brooks 2003: 106). Dette borger for at funnene fra studiet av *Le Mensonge* tilsvarer de jeg gjorde med undersøkelsen av Sarrautes siste drama *Pour un Oui ou Pour un Non*. Der fant jeg at de to (viktigste) personene var bilder på relasjoner i språket, og at de performerte språkets tropologiske struktur (Torvanger 2006: 116). De dannet en metonymi/metafor-ironi, og tilkjennega Sarrautes grunnleggende poetikk (Torvanger 2006: 49-53).

Le Mensonge viser i prinsippet hvordan retorikkens troper generelt fungerer som skrivingen selv: det indres formløse sannhetsdrift eller sannhetsvirke kommer opp og vrenses ut i overflaten som ord. Der blir imidlertid sannheten i virksomhet i verket underminert av de retoriske tropene som tar form som fiksjoner. Det sammenvevde forholdet mellom sannhet og løgn understreker at ikke bare pendlingen fra den ene til den andre, men også samvirket mellom dem avstedkommer kreativitet og skapelse. *Le Mensonge* er en allegori over litterær skapelse, der sannhetens virke er den drivende kraften, mens de retoriske tropene er litteraturens særlige språk. I Sarrautes drama bringer språket og skrivingen på fruktbart vis dramatekstens sannhet frem, samtidig som språket og skrivingen selv forderver den på subversivt vis. Dette paradoksale anliggendet er innreflektert i ordet *mensonge* fra dramattittelen: Løgnen er ikke bare mentalt og relasjonelt ødeleggende, men også ledd i kreativt skapende imaginasjons- og fiksjonsdannelse.

Min analyse og tolkning av *Le Mensonge* viser videre at rommet mellom teksten og leseren ikke bare er hermeneutisk slik Isers teori i all hovedsak borger for, men også preget av grenseoppløsninger og sammenvevninger. Jeg har funnet belegg for at Isers teori om leseprosessen er mangelfull med hensyn til leseren. Spesielt egenskaper tilsvarende den flytende lyttemodusen er mindre fremtredende hos ham. På lignende vis må Bions metodologiske insentiv "eschewing memory and desire" suppleres med den forstående tolkningens hermeneutiske tilgang til teksten (og til analysandens materiale). Jeg har vist at det ikke er tilstrekkelig å bare ha med én tendens (hermeneutisk eller flytende). De to lesemodiene flytende lytting og forstående tolkning griper dypt inn i hverandre.

Dette gjelder også for Bions O- og K-sannhet, som lesemodiene bygger på. I likhet med *Le Mensonge* bærer de i seg en ironiens skapende tilbøyelighet.

Det dramatisk tredje, som dannes på grunnlag av den dramainterne dialogen og leserens to modi, er til slutt preget av en viss maktesløshet og et noe uforløst begjær etter sannheten. Sannheten er i vedvarende krise i *Le Mensonge*, for teksten besvarer aldri Pierres og leserens spørsmål om hva som er Simones sannhet. Relasjonen mellom sannhet og løgn er forvirrende og delvis uavklart også i dramaets ende, og viser den sannheten at det ofte ikke er mulig å finne endelig ut av hva som er sannhet og hva som er løgn. Analyse- og tolkningsrommet mellom tekst og leser blir stående åpent også etter at lesningen var avsluttet, og fortsetter slik å favne både ontologiens tilblivelsesbaserte O-sannhet og epistemologiens kunnskapsbaserte K-sannhet.

Studien av *Le Mensonge* har brakt til veie kunnskap i forhold til hypoteser og problemstillinger som ble reist før undersøkelsen startet. I tillegg har jeg funnet en kobling mellom sannhetsdrift, døds- og livsdrift, begjær og lesning, samt kunnet komme med en type definisjon på sannhetsdrift. Avhandlingens innsikt omfatter det forvirrende, uutgrunnelig og kreativt-skapende forholdet mellom sannhet og løgn, mellom virkelighet og fiksjon og mellom leser og tekst, og også mellom leserens to modi og Bions to sannhetsforståelser. Relasjonene bevirker utvikling og endring ved å ledde sammen mer og mindre uoverensstemmende fragmenter på helende og reparativt vis. De destruktivt-kreative tropologiske relasjonene føyer seg inn i dynamikken av inn- og utkrenkning og omdannelse som Bion omtaler i sin "container/contained"-teori og av tropismenes bevegelser og virkning slik både Sarrautes og Bions tenkning viser dem. Videre beriker Bions "container/contained"-teori og tropisme-idéer tenkningen om Sarrautes begrep *tropisme* og om tropenes dynamikk, og omvendt. Dette utvider forståelsen av de retoriske tropenes bevegelser, som altså ikke bare er vendende, men også omdannende ut- og innkregende. Her viser det seg et sammenfall mellom psykoanalyse og litteraturvitenskap, menneske og språk.

Oppsummering: 4.48 *Psychosis* (2000) av Sarah Kane

Kanes siste drama bryter til dels radikalt med den dialogiske dramaformen. *4.48 Psychosis* dramatiserer et "jeg" sine mentale vansker, samtidig som forløpet også tilkjennegir en negerende og poetisk skapende skriveprosess.

Jeg hadde en hypotese om at *4.48 Psychosis* dramatiserte to motsatt rettede krefter: destruksjon og konstruksjon, der skriveren ble ødelagt mens dramateksten trådte frem. Jeg reiste også en problemstilling knyttet til hvilken dramaperson som ble fremstilt, og om denne hadde en forbindelse til det dramatisk tredje. Videre hadde jeg en hypotese om at det dramatisk tredje her ville være koblet til at mange små rom blir åpnet og gjort tilgjengelige, slik at det ble dannet en vedvarende analyse- og tolkningsbevegelse eller -strøm.

Analysen og tolkningen av dette dramaet ble også utført med nærlesende og psykoanalytisk metode. Ellers har Bions tenkning og Isters estetiske virkningsteori om leseprosessen vært noe mindre fremtredende enn i studien av *Le Mensonge*, mens Antonin Artauds dramapoetologi om teatret og dets doble (Grusomhetens teater) har hatt sentral betydning.

Jeg har fått bekreftet hypotesen om én negerende og én skapende tendens i *4.48 Psychosis*. Førstnevnte er knyttet til en markant formoppløsning av teksten på den ene siden og av jeg'ets mentalapparat på den andre. Dramateksten er selrefleksiv, der det skrivende jeg'et beveger seg selvdestruktivt i retning selvmordet, samtidig som teksten kommer til syne. Et indre monologisk dramarom endret seg i retning destruksjon, og ble etter hvert og forbigående en tidens strøm. Det tilsvarer funnene jeg gjorde i masteroppgave-studiet av Kanes nest siste drama *Crave*, hvor dramarommet var et smadret bevissthetsrom preget av en forflyttende, foranderlig og endrende strøm (Torvanger 2006: 119). Etter vendepunktet blir dramarommet i *4.48 Psychosis* samtidig destruert og konstruert. Helt i slutten av dramaet kommer det til en integrering av det ytre dialogiske dramarommet i det indre monologiske. Samtidig inngår disse to rommene omdannende i dramaets to språkrom, den fragmenterte tekstoverflaten og dypets etymologiske grunnbetydninger av ulike ord. Herfra oppstår et større og rent *språklig skapelsesrom*.

Mens Pierre og Simone inngikk i en trope og representerte en tropologisk sannhet/løgn-relasjon i *Le Mensonge*, blir jeg'et til slutt en prosopopeia i *4.48*

Psychosis. Dette skjer ved hjelp av en gjennomgående umenneskelig negerende og menneskelig skapende tendens. Etter at det dialogiske og det monologiske dramarommet opphører, og jeg'et og legen ikke lenger er menneskelignende dramapersoner, oppstår til slutt et språkets skapelsesrom der en dramaperson av rent språk delvis tar form som den ironiske tropen prosopopeia. Denne tropen er preget av det indres tilblivelsesprosesser, samtidig som den bare er en skygge av overflatens form; prosopopeia'en er samtidig tilsynekomst og forsvinning. Den er i mange henseender karakterisert ved Artauds poetikk, som betoner nettopp kaotisk og kosmisk skapende tilblivelse. Prosopopeia'en kjennetegnes ved O-sannhetens dynamikk, og er slik sammenlignbar med sannhetsdriften i Pierre.

Prosopopeia'en viser seg som en betydelig mer sammensatt trope, enn den som de to polene Pierre og Simone utgjorde. Den bøyer og bukter seg mellom mange ulike punkter, samt mellom overflate og dyp. Tropen viser at analyse- og tolkningssannheten i 4.48 *Psychosis* i det alt vesentlige er en transfigurierende bevegelse i et språkets skapelsesrom, og ikke et åpent rom av O- og K-sannhet som i *Le Mensonge*. I likhet med prosopopeia'en er det dramatisk tredje i Kanes drama en stadig destruktiv-kreativ tilblivelse, en samtidig oppløsning av og en sammenledning til form. Det dramatisk tredje er en kreativt-skapende analyse- og tolkningsbevegelse, med skyggeanslag av det samtidig tilsynekommende og allerede forsvinnende. Det er en poetisk omdannende sannhet.

Undersøkelsen av 4.48 *Psychosis* har gitt generell kunnskap om mental og tekstlig destruksjon, og dessuten om en markant skapende kraft som frembringer et skapelsesrom, poetiske tekstelementer og en kompositorisk sett noenlunde helhetlig dramatekst. Dramaet antyder den samtidige ødeleggende og den potensielt helende kraften i språket og også i relasjonen mellom mennesker. 4.48 *Psychosis* er et viktig signal om at det er en forbindelse også mellom fragmentene i språkets og i mentalapparatets indre, mørke og formløse kaos, slik de etymologiske grunnbetydningene til mange av ordene i dramaet viser.

I denne forbindelsen vil jeg legge til at jeg har forsøkt å analysere og tolke Kanes siste drama også ved hjelp av det man i psykiatrien og i psykoanalysen kaller *splittet selv*, og ved hjelp av diagnosekategorien *depersonaliseringslidelse*. Jeg har ikke fullt ut klart å få disse teoriene til å fungere sammen med dramateksten, og det hele ble mer en slags mekanisk påvisning av at de symptomatiske og diagnostiske

kjennetegnene kunne gjenfinnes i teksten. Det er en grunn til at jeg tar med dette "negative funnet": Jeg ønsker å tydeliggjøre at *4.48 Psychosis* er en påminner om at dypereliggende spaltninger også er *forbundet* med hverandre, og om at det *kan* være grunnlag for helende kontakt og tilknytning til andre mennesker også når det ser som mest håpløst ut. Dette er særlig eksemplifisert med jeg-stemmens egne meddelelser, men også med forbindelsene som de etymologiske betydningene av ulike ord oppretter. Dramateksten ender også i et integrerende, skapende virke. Harold F. Searles skriver noe lignende om prosessene i psykoterapien og i psykoanalysen, der "[...] the patient develops ego-strength[...] via identification with the therapist who can endure, and integrate into his own larger self, the kind of subjectively non-human part-object relatedness which the patient fosters in and needs from him" (Searles 1986: 698). Også dette er et kreativt virke.

Sammenligning av Sarrautes *Le Mensonge* og Kanes *4.48 Psychosis*

Jeg har funnet at *Le Mensonge*, og i enda større grad *4.48 Psychosis*, iverksetter leserens flytende lyttemodus i tilnærmingen til dramaene. Det indres dynamikk og sannhet gjør seg altså gjeldende på ulike måter. Dette fordrer imidlertid samtidig den forstående tolkningsmodusen, fordi leseren søker å finne en motvekt til den forvirringen og oppløsningen som dramatekstene bringer, og å skape en helhet ut fra fragmentene som tekstene tilbyr. Overflatens dynamikk og sannhet har med andre ord også vært betydningsfull.

En sentral skapende tendens i både Sarrautes og Kanes to dramaer er forholdet mellom den ytre og den indre virkeligheten, og den overskridende vregningen av innsiden ut. Men relasjonen mellom ytre og indre er likevel ulik i de to dramaene, og prosessene foregår på forskjellig måte. I *Le Mensonge* iverksettes en forvirrende perspektivering, motstilt posisjonering av personer og ombyttinger av ord og personer. Det foranstalter vendende bevegelser som i det alt overveiende foregår i overflaten, mens virkningen – forvirringen – effektueres i det indre. I *4.48 Psychosis* er det en bemerkelsesverdig oppløsning av dramateksten som leder inn i et foruroligende kaotisk dyp, der de to markante kraftretningene negasjon og skapelse gjør seg gjeldende. Hendelsene angår for en stor del prosesseringen av det indres sannhetsvirke i mentalapparat og i språk.

Disse forskjellene kommer tydelig til uttrykk i en type forbindelseslinjer jeg finner i de to dramaene: I Sarrautes drama fant jeg at blant annet en repetisjon av ulike situasjoner danner bindeledd i dialogen. Det fant jeg også i Kanes drama, men der oppdaget jeg i tillegg et finmasket nettverk av underliggende, delvis formløse, "ubevisste" forbindelser ved hjelp av etymologiske grunnbetydninger av ord. Mens repetisjoner beforder koblinger som løper i språkets overflate, lodder etymologien språkets indre lag. Dette markerer en viktig forskjell mellom de to dramaene: *Le Mensonge* består for en stor del av svimlende bevegelser knyttet til de vedvarende vendingene i tropen sannhet – løgn, og der en K-sannhet vipper mellom avdekking og tildekking i overflaten. *4.48 Psychosis* rekker i betydelig større grad ned i det indre, der omkalfatrende prosesser av destruksjon og også av tilblivelse og skapelse finner sted. *Le Mensonge* iverksetter også dypets prosesser, eksemplifisert ved forvirringen som sannhet/løgn-tropen bevirker og ved Pierre sannhetsdrift. Pierres begjærlige søken har en samtidig destruktiv og konstruktiv tilbøyelighet, men dette foregår likevel på et plan som er høyere oppe og som er mer organisert, enn hva som er tilfelle for Kanes drama.

Man gjenfinner tendensen til at Sarrautes drama trekker mer mot overflaten enn Kanes i et annet fellestrekk i de to dramaene: i galskapen. I *Le Mensonge* blir den koblet direkte til Pierre. Hans galskap er imidlertid preget av den folkelige klisjéen "gal", tilkjennegitt ved farsepreget i dramaets siste fase. Galskapen er altså ikke innvevd i Pierres dynamikk, men iverksettes snarere ved virkningen av tropenes forvirrende og svimlende vendinger, eksemplifisert ved sannhet/løgn-tropen. Dette er til forskjell fra *4.48 Psychosis*, der dypets primærprosessuelle galskapsdynamikk er en del av jeg'et. Leseren erfarer en svimlende forvirring i lesningen av Sarrautes drama, men blir i enda større grad innlemmet i en mentalt sterkt forstyrrende leseropplevelse i Kanes. Dette skyldes den nevnte høyere graden av organisering i *Le Mensonge*, der hendelsene i det store og hele foregår nært og i overflaten. *4.48 Psychosis* dramatiserer på sin side dypets formløse destruksjons- og tilblivelsesprosesser, som er et grunnleggende kaotisk virke.

Man finner disse tendensene igjen i de to retoriske tropene som preger hvert av dramaene. Både vendingene i tropen sannhet – løgn i *Le Mensonge* og selve tropen prosopopeia i *4.48 Psychosis* skaper en bevegelsens sannhet. Men mens sannhet/løgn-tropen roterer i to plan (horisontalt og vertikalt), er prosopopeia'en

en sammensatt trope som antar bevegelser i flere dimensjoner. Og i motsetning til hos Kane, finnes det også en tydelig og formet, men ukjent og tildekket K-sannhet hos Sarraute. Vippingen mellom dennes tildekking og avdekking tilkjenner en mer mekanisk dynamikk enn prosopopeia'en, som dreier seg om tilblivelse og forsvinning, altså om O-sannhet. Betydningen av tropenes funksjon er i alle fall delvis et fellestrekk ved de to dramaene, likeens at dramapersonene er koblet til troper. Men til tross for disse likhetene, er det likevel forskjeller: I *Le Mensonge* er Pierre og Simone personifikasjoner av de to polene i en trope. I *4.48 Psychosis* blir dramapersonen selv en trope. Man kan si at dramapersonene representerer tropen i Sarrautes drama og presenterer den i Kanes.

Tropene sannhet – løgn og prosopopeia danner grunnlag for hva det dramatisk tredje er i de to dramaene. I *Le Mensonge* er det en tropologisk bevegelse der en for noen kjent sannhet stadig er på vei til å bli avdekket. Det dreier seg altså om Bions K-sannhet i tillegg til sannhetsdriftig O-sannhet. Et stort, avmektig og begjærstilt tolkningsrom blir stående åpent i lesningen av dramaet, der man erkjenner at man ikke vet sannheten, og at forholdet mellom sannhet og løgn er uavklart og sammenvevd. I lesningen av *4.48 Psychosis* oppstår det snarere en rekke smårom og ulike forbindelser både i det indre og i overflaten, som medfører at sannheten stadig er under tilblivelse og forming. Vi har å gjøre med Bions O-sannhet. Det dramatisk tredje koblet til Kanes drama er en poetisk omdannende analyse- og tolkningsbevegelse, der man under sterk påvirkning av kaosets krefter stadig søker å skape sannhetens form (K) av sannhetens tilblivelse (O).

Funnene samsvarer med de jeg gjengir i masteroppgaven *Rommet i to Samtidsdrama*, der jeg viser at Sarrautes *Pour un Oui ou Pour un Non* danner en stor romlig åpning koblet til dramaets vendepunkt, mens Kanes *Crave* snarere er en vedvarende bevissthetsstrøm av bevegelse og endring. Dramaene presenterer henholdsvis rom og tid. Denne forskjellen er ikke like tydelig når det kommer til *Le Mensonge* og *4.48 Psychosis*. Det skyldes først og fremst at *Le Mensonge* er et mye mer forvirrende, romnedbyggende og tidsforløp-preget drama enn *Pour un Oui ou Pour un Non*. Også Kanes siste drama er sterkere kjennetegnet ved et tidsforløp enn hennes foregående, men *Crave* er samtidig allerede på god vei i den formoppløste tidsretningen *4.48 Psychosis* tar ut til fulle. Det er i tillegg en viktig omdannelse til et transfigurerende språklig skapelsesrom i Kanes siste drama.

Det er også en likhet med hensyn til vektleggingen av imaginasjonen og dennes kraft i *Le Mensonge* og i *4.48 Psychosis*. Forestillinger blir tilkjennegitt med ordet *mensonge* i Sarrautes drama og med ordet *see* i Kanes. Etymologien viser at begge ordene betoner det å forestille seg i imaginasjonen. *Le Mensonge* markerer at løgngen ikke bare er destruktiv, men også en del av konstruktive prosesser. Det innreflekteres i den kreativt skapende sannhet/løgn-tropen. I *4.48 Psychosis* viser “å se” til det å se skapende-visjonært i det indre.

Selv om de umiddelbart fremstår som svært ulike, er det altså òg vesentlige likheter mellom Sarrautes og Kanes to dramaer. Den mest fremtredende er at indre prosesser vrenses ut i overflaten og i det ytres dynamikk under en voldsom og dramatisk omdannelse. Andre sentrale fellestrekk er dramapersoner som på ulike vis (re)presenterer troper, og markante elementer av galskap. Videre peker altså etymologien til henholdsvis “mensonge” i *Le Mensonge* og “see” i *4.48 Psychosis* mot en kreativ-imaginær funksjon, som også kjennetegner begge dramaene. Det er dessuten en uttalt selvrefleksivitet og leserinvolvering, biografiske referanser, og tydelig fokus på skrivingens og lesingens prosesser hos både Sarraute og Kane.

Viktige forskjeller mellom *Le Mensonge* og *4.48 Psychosis* er at tropene som personene (re)presenterer er ulike og har uensartet dynamikk, der det indres kaotiske hendelser gjør seg betydelig sterkere gjeldende hos Kane. Videre har det dramatisk tredje henholdsvis en avmaktens romlighet og et smertelig skapende bevegelsespreg ved seg i *Le Mensonge* og i *4.48 Psychosis*. Også galskapens dynamikk er klart divergerende i forholdet mellom de to dramaene.

Både *Le Mensonge* og *4.48 Psychosis* er dødsmarkerende strukturer, men Kanes drama er det i atskillig større grad enn Sarrautes. Begge dramaene tilkjennegir også markante elementer av liv. Også dét er mest fremtredende i *4.48 Psychosis*, siden dramaet ikke bare utmerker seg med sin negasjon, men òg med sin uttalte skaperkraft. Dette skyldes at det er et atskillig større spenn i Kanes drama enn i Sarrautes. Hos Kane beveger tvetydigheten seg i retning ikke bare av en ambivalens, men av en spaltning og en fullstendig atskillelse mellom ulike ord og fragmenter. Det vil si at leseren kastes inn i et større mellomrom, altså inn i et tredje dramarom der det både er en kraftigere sønderrivningskraft og tilsvarende en sterkere impuls til å iverksette et sammenleddende virke i leseren. Man ser noe lignende i de to tropene: Mens Pierre/Simone-tropen vender i overflaten i *Le*

Mensonge, tar dramapersonen (jag'et) gradvis form i en tilblivelsesprosess gjennom forløpet i *4.48 Psychosis*, og ender med samlingen av den destruktive og den konstruktive tendensen i en utgrunnelig spøkelsesprosopopeia i overflaten. Språk og sannhet er dog av sentral og overordnet betydning både i *Le Mensonge* og i *4.48 Psychosis*.

Det dramatiske tredje: en oppsummerende definisjon

I denne avhandlingen har jeg søkt å utvikle begrepet *det dramatisk tredje*. Mitt teoretiske utgangspunkt har vært Wilfred R. Bions, André Greens og Thomas H. Ogdens psykoanalytiske begreper *psykoanalytisk objekt*, *analytisk (potensielt) objekt* og *det analytisk tredje*, samt Wolfgang Isters estetiske virkningsteori om leseprosessen. I tillegg var Bions tidlige og sene sannhetsforståelse (henholdsvis K-sannhet og O-sannhet), hans metodologiske insentiv "eschewing memory and desire" og hans begreper proaktiv identifisering og *O* sentrale ansatser. Jeg har skissert metoden flytende lyttemodus og forstående tolkningsmodus for leserens arbeide med de dramatiske tekstene. Jeg har vist en samvariasjon mellom de to modiene, Bions to sannhetsforståelser og det man kan kalle en utviklingsestetikk og en reparasjonsetetikk i psykoanalysen.

Min hypotese var at det dramatisk tredje var et abstrakt tredje objekt, en særegen analyse- og tolknings sannhet som tok form i det tredje dramarommet mellom teksten og dens beskaffenhet, og leseren og hennes to modi. Jeg mente at det dramatisk tredje var koblet til Bions to sannhetsforståelser. Videre antok jeg det var knyttet til indre dyp, ikke-formet språk og utviklingsestetikk på den ene siden, og til ytre overflate, formet språk og reparasjonsetetikk på den andre. Jeg mente at de to moderne dramaene *Le Mensonge* av Nathalie Sarraute og *4.48 Psychosis* av Sarah Kane ville gi empirisk materiale til å utarbeide det samtidig psykoanalytiske og dramalitterære begrepet *det dramatisk tredje* ytterligere.

Som jeg skriver i kapittel 1, dramatiserer Sarrautes *Le Mensonge* og Kanes *4.48 Psychosis* henholdsvis løgnens og psykosens særegne forhold til vår alminnelige sannhet og virkelighet. Dramaene har derfor vært godt egnet til å utarbeide begrepet *det dramatiske tredje*, som angår det ytres og det indres sannhet og virkelighet, og forbindelsen mellom dem. Dette vedkommer samtidig

forholdet mellom virkelighet og fiksjon, som særlig Kane, men også Sarraute aktualiserer i dramatekstene sine.

Jeg har vist at det dramatisk tredje er koblet til dramatekstens særegenheter, til leserens to modi og til forholdet mellom O- og K-sannheten. Sistnevnte tilsvarer sammenhengen mellom det Bion kaller O og K, som betoner det forhandlende samvirket og de fruktbare omdannelsene mellom de to:

O does not fall into the domain of knowledge or learning save incidentally; it can be 'become', but it cannot be 'known'. It is darkness and formlessness but it enters the domain K when it has evolved to a point where it can be known, through knowledge gained by experience, and formulated in terms derived from sensuous experience; its existence is conjectured phenomenologically (Bion 1993b: 26).

På tilsvarende måte blir O-sannheten omdannet til den formede K-sannheten, som er gripbar og mulig å forme i språket – men da som noe annet, som K og som formet språk. Dette minner om utviklings- og omdannelsesforløpet som Sarrautes *tropismer* undergår idet de bryter frem fra bevegelsenes indre og gjennom overflaten som ord. Det knytter det dramatisk tredje til språket, nærmere bestemt til omdannelsene mellom henholdsvis det formløse og det formede språket.

Jeg har funnet at det dramatisk tredje til en viss grad innehar de retoriske tropenes dynamikk. Ordet *trope* betyr 'vending', og er et omskrivende uttrykk som nevnt "[...] enten innebærer at betydningen av et ord forandres, eller at et uttrykk blir erstattet med et annet".¹⁸⁰ Sarrautes *Le Mensonge* er et eksempel på dette, der den tekniske dannelsen og dynamikken i sannhet/løgn-tropen iverksettes. Jeg har videre funnet at både det dramatisk tredje og tropenes prosesser kan belyses ved Bions "container/contained"-teori og hans utvidede *prosjektiv identifisering*-begrep. Det dreier seg om ut- og innkregende bevegelser som er transformerende, og dermed både destruerende og skapende. Også Bions term "tropisme" som vekselvis "tropism of murder" og "tropism of creation", og en varierende destruktiv (parasittisk) og konstruktiv (kommensal) relasjon mellom "container" og "contained", betoner dette.

Forholdet mellom O- og K-sannheten ligner også mye på prosopopeia'en som gradvis kommer til syne i Kanes *4.48 Psychosis*. Den markerer det destruktivt-

¹⁸⁰ *Litteraturvitenskapelig Leksikon* 1999: 258, oppslagsord "trope".

tilblivende som veksler mellom oppløsning og samling, mellom forsvinning og tilsynekomst, det vil si det som fluktuerende mister og tar form. Disse to tendensene minner for øvrig om Bions tenkning om fragmenterte *β-elementer* som omdannes til *α-elementer*. Sistnevnte inngår i helhetsdannende drømmer, tanker og minner. Det er videre en parallell til “the contained” som rommes og omdannes til helere deler i “the container”, og også til Melanie Kleins paranoid-schizoide og depressive posisjoner, som på lignende vis innehar henholdsvis oppsplittet og helt preg. O-sannheten, *β*-elementene, “the contained” og det paranoid-schizoide er alle koblet til det a-kognitive og fordrer en materiell sansning. K-sannheten, *α*-elementene, “the container” og det depressive kan på sin side inngå i kognisjon og i perseptuell sansning.

De to sidene jeg hele tiden viser til korresponderer med leserens to modi, der de oppløsende forsvinningstendensene påvirker den flytende lyttemodusen og den samlende tilsynekomsten engasjerer den forstående tolkningsmodus. Men også det motsatte forholdet gjør seg gjeldende: De markant disintegrerende komponentene fordrer leserens sammenbindende og tolkende evner. Ansatsene til tilforlatelig menings- og formdannelse i teksten kan på sin side med fordel møtes med leserens intuitive lytting, for slik å avsløre ironier og tilsynelatenheter i dialog og i dramatekst. Det er mellom de to posisjonene av destruksjon, fragmenter og flyt, og av konstruksjon, helhet og forståelse det kreative potensielle objektet oppstår. Dette er også en vekselvirkning mellom henholdsvis forsvinning og fravær på den ene siden, og tilsynekomst og nærvær på den andre. Denne prosessen er også forhandlinger mellom de to ulike estetikkene jeg har skissert i psykoanalysen, mellom utvikling og reparasjon. Som et resultat av samvirket mellom de to sidene skapes det et tredje.

Forbindelsene mellom det dramatisk tredje, de retoriske tropene og de psykoanalytiske anliggende “container – contained” og proaktiv identifisering, minner om Maud Ellmanns påpekning av at psykoanalysen og litteraturkritikken er bundet sammen av “[...] a common object of investigation: the boundless creativity of tropes” (Ellmann 1994: 5). Man kan imidlertid like gjerne si at de poetiske egenskapene ved “container – contained” og ved den projektive identifiseringen forener psykoanalyse og litteraturvitenskap.

Jeg mener jeg nå har tilstrekkelig fundament til å komme med en (omfangsrik) oppsummerende definisjon: *Det dramatisk tredje* oppstår i det tredje dramarommet mellom leser og tekst. Det dannes på grunnlag av “det dramatisk første” som er dramadialogen/-teksten, og av “det dramatisk andre” som er leserens to modi av flytende lytting og forstående tolkning. Begrepet er grunnleggende poetisk, og innehar en dynamikk svarende til den retoriske tropen, “container – contained” og proaktiv identifisering. Denne vendende, inn- og utkrenkende prosessen er både destruktivt og kreativt omdannende og skapende. Den angår det forhandlende samvirket mellom dypets O-sannhet og overflatens K-sannhet. Det dreier seg om en samtidig oppløsning av og sammenledning til tankenes, språkets og sannhetens former, altså om en vedvarende destruktiv-kreativ bevegelse av forsvinning/fravær og tilsynekomst/nærvær, der den best mulige analyse- og tolknings sannheten blir til. Det dramatisk tredje er koblet til både tilblivelses- eller utviklingsestetikk og til helhets- og meningsdannende reparasjonsestetikk. Det vil alltid ha en større og mindre grad av omskiftelighet ved seg.

Avhandlingens begrensninger. Forslag til videre studier

Det er enkelte svakheter ved denne studien, og de vil jeg nå peke på. Samtidig kommer jeg med forslag til utbedringer og nye undersøkelser som kan gi kunnskap spesielt om analyse- og tolkningsfeltet mellom tekst og leser.

Som jeg skriver i innledningen, har det vært problematisk å anvende en psykoanalytisk fundert metode i analysen og tolkningen av to moderne dramaer: Psykoanalytisk teori og metode er utarbeidet i og for psykoterapien og psykoanalysen, mens litteraturvitenskapelig teori og metode på tilsvarende måte retter seg inn mot litteraturen. De angår to fagfelt som både er like og uensartede. Ellman og Brooks påpeker begge at det i psykoanalytiske lesninger blant annet er en generell fare for at man forskyver analyseobjektet fra teksten til mennesket (Ellmann 1994: 2; Brooks 1987: 335). Studieobjektet blir liksom-psykologisk, snarere enn tekstlig. Jeg synes imidlertid at jeg har klart å ivareta de to fagområdenes respektive integritet, og at det har oppstått et virksomt, tverrfaglig samvirke mellom de to feltene. Et eksempel på dét er de retoriske tropenes og

“container/contained”-relasjonens dynamikk, henholdsvis Sarrautes og Bions forståelser av tropismer, og også O- og K-sannhetenes relevans for de to dramaene jeg har undersøkt. Disse anliggende kunne inspirere til flere studier der man kombinerer litteraturvitenskap og psykoanalyse, for eksempel for ytterligere å belyse de retoriske tropenes arkitektur og dynamikk, og også grunnleggende egenskaper ved relasjonen mellom to mennesker.

Et mulig ankepunkt kan være at metoden jeg utarbeider i kapittel 1 sterkere enn ønskelig legger premissene for det jeg finner. Mine to lesemodi betinger funnene jeg gjør, spesielt at rommet mellom tekst og leser både er hermeneutisk og det man kan kalle flytende. Det er altså fare for sirkelslutninger. Jeg kan imidlertid ikke se at en kan unngå at metoden man anvender påvirker resultatet man får, der det i ytterliggående tilfeller vil dreie seg om enten ingen sammenheng og en ubrukelig metode, eller om full sammenheng og en ensidig, tendensiøs (“biased”) metode. Jeg synes i det hele at de to lesemodiene tilkjenner en annerledes og god metode, som viser samvirket mellom det indres og det ytres sannheter, virkeligheter og dynamikker.

Dette prosjektets nære beskjeftigelse med sannhet og virkelighet har også reist nye problemstillinger koblet til begrepet *sannhet*. På et overordnet plan bringer Bions to sannhetsforståelser for dagen spørsmål som angår både psykoanalysen som sådan og sannhetsbegrepet i vitenskapsteorien. I *Underteksten* berører Siri Erika Gullestad og Bjørn Killingmo så vidt en slik problemstilling knyttet til følelser. De påpeker at affekter

[...] er et kriterium for evalueringen av en tolkning [i psykoanalysen] – en indikator for hva som er ‘sant’. [...] Prioriteringen av det affektive registeret kan sies å representere et nytt perspektiv i debatten om korrespondanse og koherens – et perspektiv som i noen grad overskrider gamle posisjoner (Gullestad & Killingmo 2009: 64).

Bions O-sannhet og kan hende også drifts- og affektbegrepene i psykoanalysen kunne kanskje utdypet eller utvidet sannhetsbegrepet både i psykoanalysen som sådan og også i vitenskapsteorien.

Gullestad og Killingmo fremholder at man i dagens psykoanalyse anser affektene (som kan kobles til Bions tenkning), og ikke driftene (Freud) eller fantasiene (Klein), som den fremste menneskelige motivasjonskraften (Gullestad &

Killingmo 2009: 38, 45). I min forståelse er drifter først og fremst koblet til intrapsykiske, og affekter til intersubjektive eller relasjonelle prosesser. Driftene synes mer rudimentære og følelsene mer avanserte utviklingsmessig sett. Men hva er forholdet mellom drifter og følelser i psykoanalysen? Som henholdsvis intrapsykiske og intersubjektive anliggender, berører dette det Ogden påpeker er et problem innenfor psykoanalysen, nemlig at “[p]sychoanalytic theory suffers from a paucity of concepts and language to describe the interplay between phenomena in an intrapsychic sphere and phenomena in the spheres of external reality and interpersonal relations” (Ogden 1993: 11). Ogden fremholder at proaktiv identifisering er et begrep som dekker begge anliggende. En ytterligere belysning av forholdet mellom drifter og følelser kunne muligens informere relasjonen mellom det intrapsykiske og det intersubjektive på en generell basis, og kanskje også utdype begrepet *proaktiv identifisering*. Forholdet mellom intrapsykisk og intersubjektiv har også en parallell i relasjonen mellom tekst og leser, og kunne slik også informere denne. *Tropisme*-begrepet i henhold både til Sarrautes og til Bions tenkning kunne muligens være et aktuelt studiefelt i en slik sammenheng, siden disse kan kobles til både drifter og relasjoner.

I kapittel 1 viser jeg til begjæret, som i Bions tenkning både er mettet og umettet, altså både lukkende og åpnende. Det er bare på grunnlag av førstnevnte mekanisme Bion anmoder om å “eschew memory and desire”, for slik å øke tilgangen til uformede prosesser og ukjente anliggender henimot hinsidighetens og transformasjonens O. Men han anfører som nevnt selv at “[t]here [also] is [...] a correspondence between desire as an unsaturated term and the evolution of O it represents” (Bion 1993b: 45). Min analyse av begjæret som destruktiv-kreativ tildragelseskraft underbygger at begjæret har en dobbel tendens, og viser at “desire” er et paradoks i Bions insentiv. Begjæret kan være gjenstand for nærmere undersøkelser.¹⁸¹ Det kunne muligens utdype forståelsen av drifter, som i henhold til Brooks’ tenkning og min studie av *Le Mensonge* kan forstås som nettopp begjær.

¹⁸¹ Her kan man for øvrig merke seg at det kreativt pregede begrepet *psykoanalytisk objekt* – som mitt *dramatisk tredje* hviler på – bærer i seg en dimensjon av “passion”, som på ett eller annet vis synes koblet til begjær (Bion 2005b: 103). Også F. C. St. Aubyn viser til at et tredje kjennetegnes ved en begjærslignende lidenskap, når han fremholder et “[...] detachment which is in its way as passionate as [the] attachment [...]” som avgjørende for det tredje (Aubyn 1967: 277).

Ellers er leser-responsteoriene en åpenbar tilgang til det feltet jeg studerer, som er rommet mellom tekst og leser. Jeg har imidlertid bare søkt Isers estetiske virkningsteori, og dette kan oppfattes som en begrensning i avhandlingen. Iser ble valgt fordi hans tenkning umiddelbart syntes beslektet med den psykoanalytiske, og fordi han skriver klargjørende både om tekstens egenskaper og om hvordan disse bevirker en relasjonsdannelse til leseren. Hans teori har vært et viktig supplement til mitt uttrykkelige fokus på leseren og på psykoanalytisk tenkning. Anvendelsen av Isers teori har også vist seg produktiv på det viset at jeg har kunnet komme med vesentlige innvendinger mot denne, og kunnet utdype leserens prosesser knyttet til lesningen. Det er et egnet utgangspunkt for å få frem mine særlige anliggender av flytende lytting, og dennes forskjell fra og også nødvendige utfylling av Isers i all hovedsak hermeneutiske perspektiv.

Et annet anliggende er at Marion Milners teori om samvirket mellom det indre og det ytre i kreative prosesser er klart relatert til min egen tenkning, og dessuten til de sentrale skapende anliggende i *Le Mensonge* og i *4.48 Psychosis*. Et nærmere fokus på hennes bidrag kunne muligens beriket studien.

En siste erfaring gjelder det engelske og det franske språket. Min begrensede tilgang til spesielt fransk har vanskeliggjort undersøkelsen av Sarrautes drama og resepsjonen av det. Jeg har imidlertid søkt å innhente nødvendig språkkyndig hjelp, og mener at jeg har gjennomført en holdbar og innsiktsfremmende undersøkelse av *Le Mensonge*, og også av *4.48 Psychosis*.

Jeg vil avslutte denne avhandlingen med en kommentar til Adam Phillips og hans referanse til Freuds erkjennelse av at psykoanalysen ikke vet noe som ikke litteraturen vet (A. Phillips 1995: 35). Arbeidet med Sarrautes *Le Mensonge* og spesielt med Kanes *4.48 Psychosis* har gitt meg en opplevelse av at verkene har en særlig vilje og evne til å gå (dypt) inn i forvirrende og kaotisk oppløste prosesser. Dette har aktivert meg (leseren) som medskaper, og etablert nye innsikter i meg. På lignende måte bevirker det ville ubevisste – det ukjente uendelige – kraftfulle og innsiktsskapende prosesser i en psykoanalyse/-terapi.

VEDLEGG: BIOGRAFISK INFORMASJON OM ENKELTE (FAG)FORFATTERE REFERERT TIL I AVHANDLINGEN

Abella, Adele: Sveitsisk psykiater. Hun har blant annet publisert artiklene “Marcel Duchamp: On the fruitful use of narcissism and destructiveness in contemporary art” (2007) og “Christian Boltanski: un artiste contemporain vu et pensé par une psychoanalyste” (2008). Deltok på den 47. kongressen til International Psychoanalytical Association i august 2011 med paperet “A hundred years after *Gradiva* and *Leonardo*: the ‘slippery ground’ for applied analysis”.

Bianchedi, Elizabeth Tabak de: Argentinsk lege og psykoanalytiker. Hun har publisert arbeider om Wilfred R. Bion, og dessuten om Melanie Klein og Donald Meltzer.

Bléandou, Gérard: Fransk psykiater som har skrevet biografi om Wilfred R. Bion.

Cooper, Paul C.: Psykoanalytiker i New York City, veileder og læreanalytiker. Han har skrevet artikkelen “The gap between: Being and knowing in Zen Buddhism and psychoanalysis” (2001).

Cortiñas, Lia Pistiner de: Argentinsk psykoanalytiker og jurist. Hun har blant annet publisert en bok om estetikk og Bion (2007).

Etchegoyen, Ricardo Horatio (f. 1919): Argentinsk psykoanalytiker, tidligere president i International Psychoanalytical Association. Han har ledet psykiatrisk avdeling ved Universitetet i Cuyo. Etchegoyen er påvirket av Melanie Kleins tenkning, og har publisert blant annet *The Fundamentals of Psychoanalytic Technique* (1991).

Ferro, Antonino: Italiensk psykoanalytiker, opptatt av kreativitet i psykoanalysen. Han baserer sin tenkning på blant annet Bions teorier, og ledet diskusjonen “Bion’s discovery of alpha function: Normal and impaired dreaming in trauma and primitive mental states” under den 47. kongressen til International Psychoanalytical Association i august 2011. Ferro har videreutviklet Madeleine Barangers og Willy Barangers “the concept of the field” i begrepet *the analytic field*.

Ferro har gitt ut flere bøker, blant annet *The Bi-Personal Field. Experiences in Child Analysis* og *Psychoanalysis as Therapy and Storytelling*.

Greig, David (f. 1969 i Skottland): Britisk dramatiker og regissør. Venn av Sarah Kane.

Grinberg, León (1921 – 2007): Tidligere (lære)psykoanalytiker i Madrid, professor i psykoanalyse ved Ateneo i Madrid og visepresident i International Psychoanalytical Association. Hans tenkning hvilte på Bions.

Grotstein, James S.: Amerikansk psykoanalytiker, professor i klinisk psykiatri ved UCLA. Han har publisert en rekke artikler og bøker, blant annet knyttet til Bions tenkning. Grotstein har selv gått i psykoanalyse hos Bion.

Gullestad, Siri Erika (f. 1949): Professor i klinisk psykologi ved Psykologisk institutt, Universitetet i Oslo. Hun har publisert lærebok i psykoanalyse og flere artikler i skandinaviske og internasjonale tidsskrifter, blant annet knyttet til litteratur: "Who is 'who' in dissociation? A plea for psychodynamics in a time of trauma" (2005), "Fear of falling: Some unconscious factors in Ibsen's play 'The Master Builder'" (1994).

Hanly, Charles: Canadisk psykoanalytiker, læreanalytiker ved Toronto Institute of Psychoanalysis og professor emeritus ved University of Toronto. Sittende president i International Psychoanalytical Association. Hanly har skrevet en rekke artikler og bøker. Han har publisert to artikler om sannhet i psykoanalysen og psykoanalysens forhold til vitenskapeteori: "The concept of truth in psychoanalysis" (1990) og "On truth and clinical psychoanalysis" (2009).

Hinshelwood, Robert D.: Britisk psykoanalytiker, tilhører den kleinianske tradisjonen. Hinshelwood har en rekke publikasjoner.

Killingmo, Bjørn (f. 1927): Professor emeritus ved Psykologisk institutt, Universitetet i Oslo. Han har publisert flere (lære)bøker om psykoanalyse, blant annet *Den Psykoanalytiske Behandlingsmetode. Prinsipper og Begreper* (1971). Killingmo har gitt ut artikler om sentrale begreper i psykoanalysen, som "Conflict and deficit: Implications for technique" (1989) og "Affirmation in psychoanalysis" (1995). Han har også publisert arbeider om psykoanalyse og litteratur: "Characters on the stage. Ibsen's 'life-lie' revisited" (1990), "Ibsen's *The Wild Duck*: A case of undifferentiated self-object representations" (1994).

Macdonald, James: Anerkjent britisk regissør. I tillegg til *4.48 Psychosis*, har han satt opp flere av Kanes øvrige dramaer, og jobbet tett sammen med forfatteren under innstuderingene.

Milner, Marion: Britisk psykoanalytiker og forfatter, kjent under pseudonymet Joanna Field. Tilhørte "British independent group".

Nagy, Phyllis (f. 1962 i USA): Dramatiker og regissør. Flyttet til England i 1992, og har satt opp forestillinger på blant annet Royal Court Theatre i London.

Phillips, Adam: Psykoanalytiker i London og gjesteprofessor i engelsk ved University of York. Han har skrevet flere bøker, blant annet *On Balance* (2010).

Searles, Harold F. (f. 1918): Amerikansk indremedisiner, psykiater og psykoanalytiker. Drev blant annet psykoterapi og psykoanalyse med alvorlig syke pasienter, og har publisert en rekke artikler og flere bøker.

Segal, Hanna (1918 – 2011): Viktig etterfølger av Melanie Klein, og en av tenkerne innenfor objektrelasjonsteoriene. Ved siden av "A psychoanalytic approach to aesthetics", er *Dream, phantasy and art* (1991) et viktig Segal-verk. Hun har også skrevet "Salman Rushdie and the sea of stories: a not-so-simple fable about creativity" (1994).

Shneidman, Edwin S. (1918 – 2009): Han var professor emeritus i thanatologi ved Los Angeles School of Medicine, University of California.

Symington, Joan og Neville: Privatpraktiserende psykoanalytikere i Sydney, Australia.

Winnicott, Donald W. (1896 – 1971): Britisk pediater og psykoanalytiker. Objektrelasjonsteoretiker, tilhørte den såkalte "British independent group". Har foruten den kjente *Playing and Reality*, blant annet publisert "The theory of the parent-infant relationship" (1960).

REFERANSER

- Abella, Adela (2010): "Contemporary art and Hanna Segal's thinking on aesthetics", i: *Int J Psychoanal* **91**: 163-81.
- Angremy, Annie (red.) (1995): *Nathalie Sarraute, Portrait d'un Écrivain*. Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Anzieu, Didier (1989): "Beckett and Bion", i: *Int Rev Psychoanal* **16**: 163-9. Oversatt til engelsk av Stanley Mitchell.
- Aristoteles (2004 [ca. 330 f.Kr.]): *Om Diktekonsten [Poetikken]*. Oversatt til norsk av Sam. Ledsaak. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Armstrong, Jolene L. (2003): *Postmodernism and Trauma: Four/Fore Plays of Sarah Kane*. Doktoravhandling i komparativ litteratur. Edmonton, Alberta: University of Alberta.
- Artaud, Antonin (2000 [1938]): *Det Dobbelte Teater*. Oversatt til norsk av Kjell Helgheim. Oslo: Solum.
- Aubyn, F. C. St. (1967): "Rilke, Sartre, and Sarraute: The role of the third", i: *Rev Litt Compar* **41** (2): 275-84.
- Barnett, David (2008): "When is a drama not a drama? Two examples of postdramatic theatre texts", i: *New Theatre Quart* **24** (1): 14-23.
- Bartes, Roland (1994 [1968]). "Forfatterens død", i: Knut Stene-Johansen (red.): *I Tegnets Tid: Utvalgte Artikler og Essays*. Oslo: Pax Forlag AS.
- Benjamin, Jessica (2004): "Beyond doer and done to: An intersubjective view of thirdness", i: *Psychoanal Quart* **73** (1): 5-46.
- Bianchedi, Elizabeth Tabak de (1991): "Psychic change: The 'becoming' of an inquiry", i: *Int J Psychoanal* **72**: 6-15.
- Bianchedi, Elizabeth Tabak de (1993): "Lies and falsities", i: *J Melanie Klein Obj Rel* **11**: 30-46.
- Bianchedi, Elizabeth Tabak de *et al.* (2000): "The various faces of lies", i: Talamo, Parthenope Bion *et al.*: *W.R. Bion: Between Past and Future*. London: Karnac Books.
- Bibelen* (1991/1978). Oslo: Det Norske Bibelselskap.
- Binder, Per-Einar (2009): "Following old paths to new places – thirdness, mentalization, and the search for a transformational meeting", i: *Int Forum Psychoanal* **18**: 168-76.
- Bion, Wilfred R. (2005a [1962]): *Learning from Experience*. London: Karnac Books.
- Bion, Wilfred R. (1962): "A theory of thinking", i: *Int J Psychoanal* **43** (4-5): 306-14.

- Bion, Wilfred R. (2005b [1963]): *Elements of Psychoanalysis*. London: Karnac Books.
- Bion, Wilfred R. (2002 [1965]): *Transformations*. London: Karnac Books.
- Bion, Wilfred R. (1993a [1967]): *Second Thoughts*. London: Karnac Books.
- Bion, Wilfred R. (1967): "Notes on memory and desire", i: *Psychoanal Forum* **2** (3): 271-80.
- Bion, Wilfred R. (1993b [1970]): *Attention and Interpretation*. London: Karnac Books.
- Bion, Wilfred R. (1989 [1977]): *Two Papers: The Grid and Caesura*. London: Karnac Books.
- Bion, Wilfred R. & Francesca Bion (red.) (2005a [1985]): *The Italian Seminars*. Oversatt til engelsk av Philip Slotkin. London: Karnac Books.
- Bion, Wilfred R. & Francesca Bion (red.) (2005b [1992]): *Cogitations*. London: Karnac Books.
- Bion, Wilfred R. & Francesca Bion (red.) (2008 [1994]): *Clinical Seminars and Other Works*. London: Karnac Books.
- Bion, Wilfred R. & Francesca Bion (red.) (2005c): *The Tavistock Seminars*. London: Karnac Books.
- Bléandou, Gérard (2000 [1990]): *Wilfred Bion. His Life and Works 1897 – 1979*. Oversatt til engelsk av Claire Pajaczkowska. New York: Other Press.
- Boileau, Nicolas (2002 [1674]): "De store genrene", i: Eide, Eiliv *et al.* (red.): *Europeisk Litteraturteori fra Antikken til 1900*. Oversatt til norsk av Eiliv Eide. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bond, Edward (1971 [1964]): *Saved*. London: Methuen and Co Ltd.
- Bouraoui, H. A. (1972): "Silence ou mensonge: dilemme du nouveau romancier dans le théâtre de Nathalie Sarraute", i: *The French Review* **45** (4): 106-15.
- Brée, Germaine *et al.* (1973): "Interviews with two French novelists", i: *Contemp Lit* **14** (2): 137-56. Oversatt til engelsk av Cyril Doherty.
- Brooks, Peter (2003 [1984]): *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Brooks, Peter (1987): "The idea of a psychoanalytic literary criticism", i: *Critical Inquiry* **13** (2): 334-48.
- Buvik, Per (1995): "En varig forbindelse: Samuel Beckett og Wilfred Bion", i: *Tidsskr Nor Psykologforen* (1): 3-7.
- Børset, Bodil (2006): *Støy og Stemmer. Radioteknologi og Stemme i Nathalie Sarrautes Pièces Radiophoniques*. Doktoravhandling for graden doctor artium. Trondheim: NTNU.
- Børtnes, Jostein (2004): "Om å lese *Poetikken*", i: Aristoteles: *Om Diktetkunsten [Poetikken]*. Oversatt til norsk av Sam. Ledsaak. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Carlson, David A. (2002): "Free-swinging attention", i: *Psychoanal Quart* **71**: 725-49.
- Chambon, Joëlle Gras (2001): *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute: Les Paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*. Doktoravhandling i humanistiske fag. Montpellier: Université Montpellier III – Paul Valéry.
- Chute, Hillary (2010): "'Victim. Perpetrator. Bystander': critical distance in Sarah Kane's Theatre of Cruelty", i: Vos, Laurens de & Graham Saunders (red.): *Sarah Kane in Context*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Cooper, Paul C. (2001): "Clouds into rain", i: *J Religion and Health* **40** (1): 167-184.

- Cortiñas, Lia Pistiner de (2009 [2007]): *The Aesthetic Dimension of the Mind. Variations on a Theme of Bion*. Oversatt til engelsk av Philip Slotkin et al. London: Karnac Books.
- Crimp, Martin (2005 [1997]): *Attempts on Her Life*, i: *Plays Two*. London: Faber and faber.
- David, Nicolette (2000): "The violence of writing in Nathalie Sarraute's *Les Fruits d'or* and *'Disent les Imbéciles'*", i: *French Studies* 54 (2): 163-176.
- David, Nicolette (2003): *Love, Hate, and Literature. Kleinian Readings of Dante, Ponge, Rilke, and Sarraute*. New York: Peter Lang.
- Eco, Umberto (1976): *A Theory of Semiotics*. Bloomington og London: Indiana University Press.
- Eigenmann, Éric (1996): *La Parole Empruntée – Sarraute, Pinget, Vinaver: Théâtre du dialogisme*. Paris: L'Arche.
- Ellmann, Maud (red.) (1994): *Psychoanalytic Literary Criticism*. London og New York: Longman.
- Etchegoyen, Richardo Horatio (1999): "Preface", i: Green, André: *The Dead Mother*. London og New York: Routledge.
- Ferro, Antonino (2009a [2006]): *Mind Works. Technique and Creativity in Psychoanalysis*. Oversatt til engelsk av Philip Slotkin. London: Karnac Books.
- Ferro, Antonino (2009b): "Transformation in dreaming and characters in the psychoanalytic field", i: *Int J Psychoanal* 90: 209-230. Oversatt til engelsk av Philip Slotkin.
- Freud, Sigmund (1999 [1900]): *Interpretation of Dreams*, i: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud IV*.¹⁸² Oversatt til engelsk av James Strachey, i samarbeid med Anna Freud, assistert av Alix Strachey og Alan Tyson. London: Vintage. The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, Sigmund (1905): *Three Essays on the Theory of Sexuality*, i: *S.E. VII*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, Sigmund (1971 [1912]): "Recommendations to the physicians practicing psycho-analysis", i: *S.E. XII*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, Sigmund (2001 [1915a]): "Observations on transference love", i: *S.E. XII*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, Sigmund (2001 [1915c]): "Instincts and their vicissitudes", i: *S.E. XIV*. London: Vintage.
- Freud, Sigmund (2001 [1920]): *Beyond the Pleasure Principle*, i: *S.E. XVIII*. London: Vintage.
- Freud, Sigmund (1971 [1923]): *The Ego and the Id*, i: *S.E. XIX*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis.
- Freud, Sigmund (1940 [1938]): *An Outline of Psychoanalysis*, i: *S.E. XXIII*. London: Vintage.
- Gammelgaard, Judy (1993): *Katharsis. Sjælens Renselse i Psykoanalyse og Tragedie*. Doktoravhandling. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gerson, Samuel (2004): "The relational unconscious: A core element of intersubjectivity, thirdness, and clinical process", i: *Psychoanal Quart* 73 (1): 63-98.

¹⁸² Heretter viser jeg bare til "S.E.", fulgt av volum-nummer.

- Goitein, Denise (1971): "Nathalie Sarraute as dramatist", i: *Yale French Studies* (46): 102-112.
- Green, André (1979 [1969]): *The Tragic Effect. The Oedipus Complex in Tragedy*. Oversatt til engelsk av Alan Sheridan. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, André (1975): "The analyst, symbolization and absence in the analytic setting (on changes in analytic practice and analytic experience)", i: *Int J Psychoanal* **56**: 1-22. Oversatt til engelsk av Kim Lewison og Dinora Pines.
- Green, André (1998): "The primordial mind and the work of the negative", i: *Int J Psychoanal* **79**: 649-65.
- Green, André (2004): "Thirdness and psychoanalytic concepts", i: *Psychoanal Quart* **73**: 99-135.
- Green, André (2005): *Key Ideas for a Contemporary Psychoanalysis. Misrecognition and Recognition of the Unconscious*. Oversatt til engelsk av Andrew Weller. London & New York: Routledge.
- Greig, David (2001): "Introduction", i: Kane, Sarah: *Complete Plays*. London: Methuen.
- Grinberg, Léon (2000): "Foreword", i: Talamo, Parthenope Bion *et al.* (red.): *W.R. Bion: Between Past and Future*. London: Karnac Books.
- Gross, Janice Berkowitz (1989): "Writing across purposes: The theatre of Marguerite Duras and Nathalie Sarraute", i: *Modern Drama* **32** (1): 39-47.
- Grotstein, James S. (2004): "The seventh servant: The implications of a truth drive in Bion's theory of 'O'", i: *Int J Psychoanal* **85**: 1081-101.
- Grotstein, James S. (2007): *A Beam of Intense Darkness. Wilfred Bion's Legacy to Psychoanalysis*. London: Karnac Books.
- Grotstein, James S. (2009): "...But at the Same Time and on Another Level..." *Psychoanalytic Theory and Technique in the Kleinian/Bionian Mode. Volume 1*. London: Karnac Books.
- Gullestad, Siri Erika & Bjørn Killingmo (2009 [2005]): *Underteksten. Psykoanalytisk Terapi i Praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hanly, Charles M. T. (2004): "The third: A brief historical analysis of an idea", i: *Psychoanal Quart* **73**: 267-90.
- Heidegger, Martin (2000 [1935-6]): *Kunstverkets opprinnelse*. Oversatt til norsk av Einar Øverenget og Steinar Mathisen. Oslo: Pax.
- Horats, Quintus (2002 [15-14 f.Kr.]): "Råd om diktning", i: Eide, Eiliv *et al.* (red.) *Europeisk Litteraturteori fra Antikken til 1900*. Oversatt til norsk av Svein Østerud. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hubert, Marie-Claire (2000): "L'incarnation de la voix", i: Gleize, Joëlle & Anne Léoni (red.): *Nathalie Sarraute: Un Écrivain dans le Siècle*. Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Iser, Wolfgang (1974 [1970]): *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung Literarischer Prosa*. Konstanz: Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag.
- Iser, Wolfgang (1972): "The reading process. A phenomenological approach", i: *New Lit Hist* **3** (2): 279-99.
- Iser, Wolfgang (1978 [1972]): *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Oversatt til engelsk med hjelp fra David Henry Wilson. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.

- Iser, Wolfgang (1980 [1976]): *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Oversatt til engelsk med hjelp fra David Henry Wilson. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, Wolfgang (2007 [2006]): *How to Do Theory*. Oversatt til engelsk med hjelp fra David Henry Wilson. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing.
- Jansen, Steen (1976): "Analyse de la forme dramatique du Mensonge de Nathalie Sarraute", i: *Revue Romane*, spesialnummer 9: 25-97.
- Jefferson, Ann (2006 [2000]): *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory. Questions of Difference*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kane, Sarah (2001 [1995]): *Blasted*, i: *Complete Plays*. London: Methuen Drama.
- Kane, Sarah (2001 [2000]): *4.48 Psychosis*, i: *Complete Plays*. London: Methuen Drama.
- Karp, Marcia *et al.* (red.) (2005 [1998]): *The Handbook of Psychodrama*. London: Routledge.
- Keats, John & John Strachan (red.) (2003): *The Poems of John Keats. A Sourcebook*. London & New York: Routledge.
- Klein, Melanie (1948a [1926]): "The psychological principles in infant analysis", i: *Contributions to Psycho-Analysis 1921 - 1945*. London: The Hogarth Press.
- Klein, Melanie (1948b [1928]): "Early stages in the oedipus conflict", i: *Contributions to Psycho-Analysis 1921 - 1945*. London: The Hogarth Press.
- Klein, Melanie (1932): *The Psycho-Analysis of Children*. London: Hogarth.
- Klein, Melanie (1948c [1933]): "The early development of conscience in the child", i: *Contributions to Psycho-Analysis 1921 - 1945*. London: The Hogarth Press.
- Klein, Melanie (1935): "A contribution to the psychogenesis of manic-depressive states", i: *Int J Psychoanal* **16**: 145-74.
- Klein, Melanie (1946): "Notes on some schizoid mechanisms", i: *Int J Psychoanal* **27** (3/4): 99-110.
- Klein, Melanie (1985 [1953]): "The psycho-analytic play technique: its history and significance", i: Klein, Melanie *et al.*: *New Directions in Psycho-Analysis. The Significance of Infant Conflict in the Pattern of Adult Behavior*. London: Maresfield Library.
- Knapp, Bettina (1977): "Nathalie Sarraute: A theatre of tropisms", i: *Performing Arts J* **1** (3): 15-27.
- Lacan, Jacques (1966 [1957]): "The insistence of the letter in the unconscious", i: *Yale French Studies* (36/37): 112-47.
- Landfried Carrie C. (2007): *Tropism and Vocality: The Role of Orality in the Prose and Theatre of Nathalie Sarraute*. Doktoravhandling. New York: New York University.
- Lewis, Clive Staples (2005 [1950]): *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. London: Harper Collins Publishers.
- Lewis, Clive Staples (2001 [1953]): *The Silver Chair*. London: Harper Collins Children's Books.
- Macdonald, James (2008): "Finding a physical language: Directing for the nineties generation", i: *New Theatre Quart* **24** (2): 141-57. Samtale med R. Darren Gobert.
- McCoy, Amanda (2009): *Staging Revolt: Feminist Performances of the Abject Body*. Doktoravhandling i teaterstudier. Guelph, Ontario: University of Guelph.
- McCullough, Frances (1999 [1996]): "Foreword", i: Plath, Sylvia: *The Bell Jar*. New York: Perennial Classics.

- Miller, Judith G. (1991): "Nathalie Sarraute: How to do mean things with words", i: *Modern Drama* **34** (1): 118-127.
- Milner, Marion (2010 [1950]): *On Not Being Able to Paint*. London og New York: Routledge.
- Minogue, Valerie (1981): *Nathalie Sarraute and the War of the Words. A Study of Five Novels*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Minogue, Valerie (1995): "Voices, virtualities and ventriloquism: Nathalie Sarraute's *Pour un Oui ou Pour un Non*", i: *French Studies* **49** (2): 164-177.
- Moreno, Jacob Levy (1953): *Who Shall Survive? Foundations of Sociometry, Group Psychotherapy and Sociodrama*. New York: Beacon House.
- Moreno, Zerka T. (2005): "Preface", i: Karp, Marcia et al. (red.): *The Handbook of Psychodrama*. London: Routledge.
- Morfee, Adrian (2005): *Antonin Artaud's Writing Bodies*. Oxford: Clarendon Press.
- Moshy, Summer Neilson (2008): *The Empty Center: Acting Out Theatrical Alliance in Three Texts by Sarah Kane*. Doktoravhandling i drama og teater. San Diego og Irvine: University of California.
- Munley, Ellen W. (1983): "I'm dying but it's only your story: Sarraute's reader on stage", i: *Contemp Lit* **24** (2): 233-58.
- Nietzsche, Friedrich (1993 [1872]): *Tragediens Fødsel fra Musikkens Ånd*. Oversatt til norsk av Arild Haaland. Oslo: Pax.
- Ogden, Thomas H. (1993 [1982]): *Projective Identification and Psychotherapeutic Technique*. Northvale, New Jersey: Jason Aronson Inc.
- Ogden, Thomas H. (1994): "The analytic third: Working with intersubjective clinical facts", i: *Int J Psychoanal* **75**: 3-19.
- Ogden, Thomas H. (1999 [1997]): *Reverie and Interpretation. Sensing Something Human*. London: Karnac Books.
- Ogden, Thomas H. (2002 [2001]): *Conversations at the Frontier of Dreaming*. London: Karnac Books.
- Ogden, Thomas H. (2004): "The analytic third: Implications for psychoanalytic theory and technique", i: *Psychoanal Quart* **73** (1): 167-95.
- Osborne, John (1971 [1957]): *Look Back in Anger*. London: Faber and Faber.
- Peirce, Charles Sanders & Arthur W. Burks (red.) (1958): *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume VIII: Reviews, Correspondence, and Bibliography*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pfister, Manfred (1993 [1977]): *The Theory and Analysis of Drama*. Oversatt til engelsk av John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press.
- Phillips, Adam (1995): *Terrors and Experts*. London og Boston: Faber and Faber.
- Phillips, John (1987): "Language on trial: Nathalie Sarraute's *Pour un Oui ou Pour un Non*", i: *Le Chouette* **19**: 43-53.
- Phillips, John (1994): *Nathalie Sarraute. Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*. New York: Peter Lang.
- Platon (1992): *Staten*, syvende bok, i: Høeg, Carsten og Hans Ræder (red.): *Platons Skrifter*, bind 5. København: Hans Reitzels Forlag.
- Platon (2005): *Samlende verker. Bind VII. Filebos. Kratylus. Timaios. Kritias*. Oversatt av Håvard Løkke, Mette Heuch Berg og Jens Braarvig. Oslo: Vidarforlaget Kulturbibliotek.
- Rabey, David Ian (2003): *English Drama since 1940*. London: Longman.
- Rebellato, Dan (1999): "Sarah Kane: an appreciation", i: *New Theatre Quart* **15**: 280-1.

- Régy, Claude (1975): "Nathalie Sarraute: un théâtre d'action. *C'est beau: théâtre de la violence. Divagations de mise en scène*", i: *Cahiers Renaud-Barrault* **89**: 80-9.
- Roberts, Sarah Charlotte (2002): *Unseating the Spectator. The Theatre of Eugène Ionesco, Nathalie Sarraute and Marguerite Duras*. Doktoravhandling. Berkeley: University of California.
- Rothenberg, John (1991): "Imagery in Sarraute's *Pour un Oui ou Pour un Non*", i: *French Studies Bulletin* **11**: 15-17.
- Rothenberg, John (1995): "The haunter haunted: Social strategies on Sarraute's theatre", i: *Nottingham French Studies* **34** (2): 22-30.
- Rothenberg, John (1998a): "Imagery in the theatre of Nathalie Sarraute", i: *Neophilologus* **82**: 385-393.
- Rothenberg, John (1998b): "Nathalie Sarraute changing genres: From 'dicent les imbéciles' to *Elle est là*", i: *Australian J French Studies* **35** (2): 215-227.
- Rothenberg, John (1999): "Gender in question in the theatre of Nathalie Sarraute", i: *Forum Modern Language Studies* **35** (3): 311-320.
- Rothenberg, John (2001): "The problem of character in the theatre of Nathalie Sarraute", i: *Nottingham French Studies* **40** (2): 37-45.
- Rothenberg, John (2003): "Structures of the unspoken: The theatre of Nathalie Sarraute", i: *Orbis Litterarum* **58**: 189-201.
- Rykner, Arnaud (1988): *Théâtres du Nouveau Roman*. Paris: José Corti.
- Rykner, Arnaud (1996a): "Chronologie", i: Sarraute, Nathalie: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Rykner, Arnaud (1996b): "Note sur le texte et sur les représentations", i: Sarraute, Nathalie: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Rykner, Arnaud (1996c): "Notes et variantes", i: Sarraute, Nathalie: *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Sarraute, Nathalie (1995 [1956]): *Mistankens Tidsalder*. Oversatt til norsk av Bente Christensen. Oslo: Bokvennen Forlag.
- Sarraute, Nathalie (1993 [1966]): *Le Mensonge*, i: *Théâtre*. Paris: Gallimard.
- Sarraute, Nathalie (1969 [1966]): *The Lie*, i: 'Silence' & 'The Lie'. Oversatt til engelsk av Maria Jolas. London: Calder and Boyars.
- Sarraute, Nathalie (1984 [1975]): "The inside of the glove: Nathalie Sarraute talks about her plays", i: *Romance Studies* **4**: 1-7. Oversatt til engelsk av Valerie Minogue.
- Sarraute, Nathalie (1996): *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Saunders, Graham (2002): *'Love Me or Kill Me'. Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester University Press.
- Schakel, Peter J. (2005): *The Way into Narnia. A Reader's Guide*. Grand Rapids, Michigan og Cambridge, U.K.: William B Eerdmans Publishing Company.
- Searles, Harold F. (1986 [1963]): "Transference psychosis in the psychotherapy of schizophrenia", i: *Collected Papers on Schizophrenia and Related Subjects* [1965]. London: Maresfield Library.
- Segal, Hanna (1952): "A psychoanalytic approach to aesthetics", i: *Int J Psychoanal* **33**: 196-207.
- Segal, Hanna (1985): "The Klein-Bion model", i: Rothstein, Arnold (red.): *Models of the Mind. Their Relationship to Clinical Work*. New York: International University Press.
- Segal, Hanna (1992 [1991]): *Dream, Phantasy and Art*. London og New York:

- Tavistock og Routledge.
- Shneidman, Edwin S. (1996): *The Suicidal Mind*. New York og Oxford: Oxford University Press.
- Sierz, Aleks (1998): "Cool Britannia? 'In-yer-face' writing on the British theatre today", i: *New Theatre Quart* **14** (4): 324-333.
- Sierz, Aleks (2006): *The Theatre of Martin Crimp*. London: Methuen Drama.
- Simon, Bennett (1988): "The imaginary twins: The case of Beckett and Bion", i: *Int Rev Psychoanal* **15**: 331-52.
- Stephenson, Heidi og Natasha Langridge (1997): *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen Drama.
- Szondi, Peter (1987 [1956]): *Theory of the Modern Drama*. Oversatt til engelsk av Michael Hays. Cambridge: Polity Press.
- Tabert, Nils (red.) (2001 [1998]): *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Tauvon, Kate Bradshaw (2005 [1998]): "The protagonist", i: Karp, Marcia et al. (red.): *The Handbook of Psychodrama*. London: Routledge.
- Torvanger, Merete Sæbø (2006): *Rommet i to Samtidsdrama. En Komparativ Studie av Nathalie Sarrautes For eit godt ord og Sarah Kanes Crave med utgangspunkt i Dialogen*. Masteroppgave. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Tyler, Alicia Winsome (2006): *Voices of Witness During the "Crisis of Masculinity:" Contemporary British Playwrights at the Royal Court Theatre*. Doktoravhandling i drama og teater. Irvine og San Diego, California: University of California.
- Tyler, Alicia (2008): "'Victim. Perpetrator. Bystander': Melancholic witnessing of Sarah Kane's 4.48 Psychosis", i: *Theatre J* **60**: 23-36.
- Urban, Ken (2001): "An ethics of catastrophe. The theatre of Sarah Kane", i: *Performing Arts J* **23** (3): 36-46.
- Vetlesen, Arne Johan & Erik Stänicke (1999): *Fra Hermeneutikk til Psykoanalyse. Muligheter og Grenser i Filosofiens Møte med Psykoanalysen*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Vos, Laurens de (2010): "Sarah Kane and Antonin Artaud: Cruelty towards the subjectile", i: Vos, Laurens de & Graham Saunders (red.): *Sarah Kane in Context*. Manchester og New York: Manchester University Press.
- Waddington, Julie (2006): *The Legacy of Tragedy in Sarah Kane: Approaching Posthumanist Identities*. Doktoravhandling i engelsk. Manchester: Manchester Metropolitan University.
- Watson, Ariel (2008a): *The Anxious Triangle: Modern Metatheatres of the Playwright, Actor, and Spectator*. Doktoravhandling. New Haven, Connecticut: Yale University.
- Watson, Ariel (2008b): "Cries of fire: Psychotherapy in contemporary British and Irish drama", i: *Modern Drama* **51** (2): 188-210.
- Webb, Richard E. & Michael A. Sells (1995): "Lacan and Bion. Psychoanalysis and the mystical language of 'unsaying'", i: *Theory & Psychology* **5** (2): 195-215.
- Widlöcher, Daniel (2004): "The third in mind", i: *Psychoanal Quart* **73** (1): 197-213.
- Winnicott, Donald W. (1999 [1971]): *Playing and Reality*. London og New York: Routledge.
- Woodworth, Christine (2005): *Beyond Brutality: A Recontextualization of the Work of Sarah Kane*. Doktoravhandling. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University.

Nettmedier – e-bøker:

Milton, John & Philip Pullman (2005 [1667]): *Paradise Lost*.
<http://site.ebrary.com/lib/bergen/docDetail.action?docID=10271437>.
Lesedato: 16.08.2011.

Symington, Joan & Neville Symington (1996): *Clinical Thinking of Wilfred Bion*.
<http://site.ebrary.com/lib/bergen/docDetail.action?docID=10058047>.
Lesedato: 14.06.2010.

Nettmedier – artikler og intervjuer:

Cohn, Ruby (2001): "Sarah Kane: an architect of drama", i: *Cycnos: Le Théâtre Britannique au Tournant du Millénaire* 18 (1), 17. juli 2008:
<http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1668&format=print>.
Lesedato: 27.04.2010.

Rebellato, Dan (2009 [1998]): "Interview with Sarah Kane: 3 [sic] November 1998".
Department of Drama and Theatre: Royal Holloway University of London:
<http://www.rhul.ac.uk/dramaandtheatre/research/researchgroups/sarahkane.aspx>.
Lesedato: 08.12.2010.

Nettmedier – avis anmeldelser, kommentarer og minneord:

Billington, Michael (2000): "How do you judge a 75-minute suicide note?", i: *The Guardian* 30. juni 2000.
<http://www.guardian.co.uk/stage/2000/jun/30/theatre.artsfeatures/print>.
Lesedato: 26.04.2010.

Clapp, Susannah (2000): "Blessed are the bleak...", i: *The Observer* 2. juli 2000.
<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2000/jul/02/features.review37/print>.
Lesedato: 26.04.2010.

Hattenstone, Simon (2000a): "A sad hurrah", i: *The Guardian* 1. juli 2000.
<http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/01/stage/print>.
Lesedato: 26.04.2010.

Hattenstone, Simon (2000b): "A sad hurrah (part 2)", i: *The Guardian* 1. juli 2000.
<http://www.guardian.co.uk/books/2000/jul/01/stage1/print>.
Lesedato: 26.04.2010.

Macaulay, Alistair (2001): "Still shocking after all these years: Yet the Royal Court's commemoration confirms Alastair Macaulay's view that Sarah Kane was an interesting writer", i: *Financial Times* 17. mai 2001.
<http://proquest.umi.com/pqdweb?did=73068394&sid=12&Fmt=3&clientId=3206&RQT=309&VName=PQD>.
Lesedato: 21.04.2010.

Ravenhill, Mark (1999): "Obituary: Sarah Kane", i: *The Independent* 23. februar 1999.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-sarah-kane-1072624.html>.

Lesedato: 27.04.2010.

Sierz, Aleks (2007): "Martin Crimp: Why the British playwright is stranger in our midst", i: *The Independent* 8. mars 2007.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/martin-crimp-why-the-british-playwright-is-stranger-in-our-midst-439362.html>.

Lesedato: 21.02.2011.

Oppslagsverk – litteraturvitenskap og retorikk:

Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (1999). J. A. Cuddon (C. E. Preston (red.)). London: Penguin Books.

Litteraturvitenskapelig Leksikon (1999 [1997]). Jakob Lothe *et al.* Oslo: Universitetsforlaget.

Modern Criticism and Theory (2008 [1998]). David Lodge og Nigel Wood (red.). London: Pearson Longman.

Retorisk Leksikon (1999 [2004]). Tormod Eide. Oslo: Spartacus Forlag AS.

The Norton Anthology of Theory and Criticism (2001). Vincent B. Leitch (red.). New York og London: W.W. Norton & Company.

The Oxford Companion to Children's Literature (1984). Humphrey Carpenter og Mari Prichard. Oxford og New York: Oxford University Press.

Twentieth-Century Children's Writers (1995). Laura Standley Berger (red.). Detroit, London, Washington: St. James Press.

Verdenslitteratur. Den Vestlige Tradisjonen (2007). Jon Haarberg *et al.* Oslo: Universitetsforlaget.

Oppslagsverk – psykoanalyse, diagnose og medikamenter:

A Dictionary of Kleinian Thought (1991 [1989]). Robert D. Hinshelwood. London: Free Association Books.

Comprehensive Dictionary of Psychoanalysis (2009). Salman Akhtar. London: Karnac Books.

Felleskatalogen (2006). Oslo: Felleskatalogen AS/Fagbokforlaget.

The Dictionary of the Work of W.R. Bion (2003 [2002]). Rafael López-Corvo. Oversatt til engelsk av Lucía Morabito Gómez. London: Karnac Books.

The Language of Bion. A Dictionary of Concepts (2005). Paolo Cesar Sandler. London: Karnac Books.

The Language of Psychoanalysis (1988 [1973]). Jean Laplanche og Jean-Bertrand Pontalis. London: Karnac Books.

WHO ICD-10: Psykiske Lidelser og Adfærdsmessige Forstyrrelser 1998 [1994]. København: Munkgaard.

Oppslagsverk – generelle og etymologiske ordbøker:

Dictionnaire Historique de la Langue Française, Bind 1 A-L og Bind 2 M-Z (1995).

Alain Rey (red.). Paris: Dictionnaires Le Robert.

Dictionnaire Universel des Noms Propres (1984). Alain Rey (red.). Paris:

Dictionnaires Le Robert.

Engelsk-Norsk Stor Ordbok (2008 [2001]). Oslo: Kunnskapsforlaget.

Etymologisk Ordbok. Ordbog over det Norske og det Danske Sprog (1991). Hjalmar Falk og Alf Torp. Oslo: Bjørn Ringstrøms Antikvariat.

Fransk Blå Ordbok. Fransk-Norsk/Norsk-Fransk (2005 [2002]). Anne Elligers og Tove Jacobsen (red.). Oslo: Kunnskapsforlaget.

Tysk Blå Ordbok. Tysk-Norsk/Norsk-Tysk (2005 [2003]). Gerd Paulsen. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Oppslagsverk – nettmedierte generelle, etymologiske og retoriske ordbøker:

Online Etymology Dictionary: <http://www.etymonline.com>

Ordnett: <http://www.ordnett.no>: *Fransk-Norsk Ordbok*

Engelsk-Norsk Stor Ordbok

Silva Rhetoricæ: <http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>.

Ved førsteamanuensis Gideon Burton ved Brigham Young University, USA.

Oppslagsverk – nettmedierte filosofiske og generelle leksika:

Encyclopædia Britannica Online, oppslagsord:

“Eubulides of Miletus (Greek philosopher)”

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/194764/Eubulides-of-Miletus>.

Lesedato: 07.10.2010.

“Psychodrama”

<http://search.eb.com/eb/article-9061718>.

Lesedato: 26.10.2008.

“Socrates”

<http://search.eb.com/eb/article-9109554>.

Lesedato: 21.03.2010.

Internet Encyclopedia of Philosophy, oppslagsord:

“Liar paradox”, forfatter Bradley Dowden.

<http://www.iep.utm.edu/par-liar/>.

Lesedato: 27.09.2010.

Stanford Encyclopedia of Philosophy, oppslagsord:

“The correspondence theory of truth”, forfatter Marian David (2009).

<http://plato.stanford.edu/entries/truth-correspondence/#1>.

Lesedato: 10.12.2009.

“Truth”, forfatter Michael Glanzberg (2006).

<http://plato.stanford.edu/entries/truth>.

Lesedato: 08.12.2009.

Wikipedia:

<http://en.wikipedia.org/wiki>

<http://no.wikipedia.org/wiki>

Andre nettmedierte oppslag:

@lalettre.com. Le site littéraire:

<http://www.alalettre.com/sarraute.bio.htm>.

Lesedato: 03.01.2008.

Barne- og ungdomsfilosofene ANS, Norsk senter for filosofering med barn og ungdom: <http://www.buf.no/les/boker/index.php?page=spa-utdrag>.

Lesedato: 16.03.2010.

Biblos:

biblos.com.

<http://bible.cc/>. New International Version (1984).

<http://niv.scripturetext.com>. New International Version (1984).

<http://erv.scripturetext.com>. English Revised Version.

<http://nasb.scripturetext.com/genesis/1.htm>. New American Standard Bible (1995).

Easton's Bible Dictionary Online:

<http://www.biblestudytools.com/dictionaries/eastons-bible-dictionary/anathema.html>.

Lesedato: 23.12.2010.

Gotquestions?org:

http://www.gotquestions.org/Narnia_Silver-Chair.html.

Lesedato: 23.08.2011.

Legemiddelsiden.no:

<http://www.legemiddelsiden.no/default.aspx?RepID=0&pageid=179&IOID=5255>.

Lesedato: 25.07.2011.

Les Éditions de Minuit:

http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1449.

Lesedato: 03.01.2008.

Linternaute Encyclopédie:

<http://www.linternaute.com/proverbe/222/les-meilleures-choses-ont-une-fin/>.

Lesedato: 18.02.2010.

Psykoanalytiker Judy Gammelgaard, lektor, dr. phil.:

<http://www.judygammelgaard.dk/forskning.html>.

Lesedato: 05.11.2010.

World Health Organization:

<http://www.who.int/classifications/icd/en/>.

Lesedato: 15.05.2010.