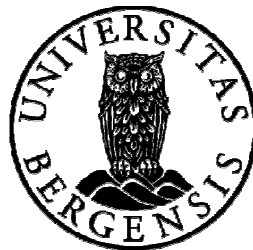


”to and fro”

Intermediale strategier i fire tekster av Samuel Beckett



Runar Bruteig Olsen
Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap
Det humanistiske fakultet, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
Mai 2008

Takk

Prosesen å skrive en mastergradsoppgave kan være tung, men du verden så mye bedre det går når man har gode mennesker rundt seg. Det er mange som fortjener en takk fra meg – mange som har gitt inspirasjon, støtte og trøst, både faglig og mellommenneskelig. Det er rett og slett litt for mange, så derfor vil jeg begrense listen som skal reflektere min takknemlighet til de som har vært mer eller mindre direkte involvert med meg, når jeg har vært i oppgavemodus. Til alle dere andre, tusen takk!

Først vil jeg takke min kjæreste Anita Bjørkli for tålmodighet, støtte og kjærighet – det har du alltid – men takk spesielt for innsputstiden. Takk også for nyttig korrekturlesing og faglige innspill, din støtte er uvurderlig. En stor takk også til Irene Brendehaug for gode kommentarer, språkvaskehjelp og aktiv interesse. Så vil jeg takke Silje Stavrum Norevik for å være min rygg-til-rygg nabo på lesesalen. God ryggstøtte.

Min mor, Karin Elisabeth Bruteig, og jeg har hatt daglige samtaler med støtte og hjelp til hver våre mastergradsoppgaver. Det var god timing, og jeg er glad for at vi har gjort det sammen. Takk også til min far, Stig Høyer Olsen, som har lært meg å beholde roen, og å se gjennom de antikreative veggene. Mine to søstre, Lisa og Sara, er alltid der når det trengs, takk!

Så vil jeg vise min takknemlighet til min veileder, Ingrid Nielsen, for et inspirerende og vitalt samarbeid. Det har vært en høyst lærerik prosess! Måten du kommuniserer intellekt og omgjengelighet på, har dessuten lært meg mye mer enn hva jeg er i stand til å formidle med denne oppgaven.

Bergen, mai 2008
Runar Bruteig Olsen

Portrettet av Beckett som er avbildet på oppgavens første og siste side er malt av gatekunstneren Alex Martinez. Forsidefoto er av Rachel Scott, gjengitt med tillatelse under Creative Commons lisens 2.0. Collagen på siste side er © W10, gjengitt med tillatelse fra fotografen.

Til Beckett: Takk for de fundamentale lydene. Det er ingen spøk.

Innholdsfortegnelse

1 Introduksjon

1.1 Oppgaven: En introduksjon	s. 6
Motivasjon og resepsjon	s. 6
Tekstvalg	s. 8
Problemstilling	s. 9
Lesemåte, framgangsmåte	s. 10
1.2 Teoretisk introduksjon. Fra intermedialitet til musiko-litteraritet	s. 13
Intermedialitet. Fra antikken til i dag	s. 13
Koblingen litteratur–musikk	s. 22
Hva forskes det på?	s. 24
1.3 Lesninger: En introduksjon	s. 27
Når musikken presser seg på i lesningen	s. 27

2 Lesninger

2.1 ”Stirrings Still”: Tre musikalsk betingede formgrep	s. 31
Innledning	s. 31
Hva skjer i ”Stirrings Still”? – sonateform	s. 33
Ledemotiv	s. 36
Kontrapunkt	s. 38
Avslutningsvis	s. 41
2.2 ”Neither”: En prosodisk lesning	s. 43
Innledning	s. 43
Frasen	s. 45
Dynamikk eller dikotomi	s. 48
Kontrast og semantikk	s. 50
Variasjon og Prosodi	s. 52
2.3 ”What Is The Word”: Syntaks, assonans og musikk	s. 55
Innledning	s. 55
Fire grunnmotiv, teknisk gjennomgang	s. 57
Mening og assonans	s. 62
Stamming og det lyriske jegets fravær – et minorisert språk	s. 65
Avslutningsvis	s. 70

2.4 "The Image" og det billedmessige	s. 71
Innledning	s. 71
Fortellingen	s. 73
Den sjangermessige hybrid	s. 75
"The Image" og dimensjonalitet	s. 77
Imaginasjon og billedmessighet	s. 78
Billedmessigheten i "The Image"	s. 83
Intermezzo	s. 85
3 Fortolkning og diskusjon	
Perspektivering	s. 86
Det eksperimentelle i Becketts tekster	s. 88
Kort om leken	s. 92
De fire tekstenes fellesskap	s. 94
Tekstlig negasjon	s. 94
Konsekvensen av et negerende språk	s. 99
Sansemessig, eksistensiell og kulturell funksjon	s. 101
4 Prosessuell konklusjon	
Negasjon og intermedialitet, to parallelle bevegelser	s. 104
Den formmessige nødvendighet	s. 106
Bibliografi	s. 109

SHE: Is it true the music goes on all the time?
HE: Yes.
SHE: Without cease?
HE: Without cease.
SHE: It's unthinkable! (*Pause.*) And the words too? All the time too?
HE: All the time.
SHE: Without cease?
HE: Yes.¹

¹ Beckett, Samuel: "Radio I" i: *Ends and Odds*, Faber and Faber, London, 1977, s. 87

1 Introduksjon

1.1 Oppgaven: En introduksjon

Motivasjon og resepsjon

Omtrent et år før jeg begynte på mastergradsstudiet i allmenn litteraturvitenskap satt jeg meg ned med den norske oversettelsen av Samuel Becketts *How It Is*² (1964), *Hvordan det er*.³ Det var en underlig leseropplevelse. Ikke først og fremst på grunn av den vage semantikken, eller mangelen på tegnsetting, eller den stilistisk poetiske avsnittsinndelingen, men fordi teksten traff meg i kroppen. Det var et underlige sansbart element som sto sterkere enn jeg noensinne hadde opplevd før i litteratur. Men jeg gjenkjente likevel opplevelsen til en viss grad. Den kroppslige, og vanskelig kategoriserbare opplevelsen lignet svært på den jeg hadde opplevd flere ganger under lytting til musikk. Kroppen lyttet til teksten.

Leseropplevelsen satt i lenge, og da jeg satte i gang med mastergradsstudiet bestemte jeg meg for å finne ut av hva denne litterære, og samtidig uforståelige opplevelsen bestod av. Jeg har siden da hatt et bevisst forhold til det jeg kaller mitt før-analytiske jeg, for å forsøke å beholde den delen av lesningen, også i det analytiske arbeidet.

Like overraskende som den sanselige leseropplevelsen var det å finne ut av den store mangelen på denne typen Beckett-resepsjon. I sin Beckett-biografi presenterer Petter Aaslestad resepsjonen på 50-, 60-, og 70-tallet slik den har blitt sammenfattet av flere: "[E]nten som en eksistensiell humanist [...] eller som en naturalistisk nihilist".⁴ Han fortsetter med å vise til nyere feministisk og postkolonial kritikk som i sitt samfunnsengasjement har

² Beckett, Samuel: *How It Is*, Grove Press Inc., New York, 1964

³ Beckett, Samuel: *Hvordan det er* (oversatt av Morten Claussen), Bokvennen Forlag, Oslo, 1999

⁴ Aaslestad, Petter: *Samuel Beckett*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 2003, s. 15-16

hatt både sosiologiske og politiske undertoner.⁵ Jeg ble imidlertid tidlig henvist til Finn Tveitos doktorgradsavhandling om rytmikk hos Beckett, *Rørsle og balanse. Ein studie i romantrilogien til Samuel Beckett* (2000). I denne har han en lignende oppsummering av Beckett-resepsjonen.⁶ Tveito framhever her det tematiske og innholdsmessige som den typiske innfallsporten til kritikk og resepsjon. Eksistensfilosofiske trekk ved Becketts litteratur har derfor vært mye vektlagt, men også psykologiske eller psykoanalytiske tolkninger, såvel som språkfilosofiske lesninger. Tveitos egen avhandling er imidlertid nærmere mitt prosjekt, i og med at han har et formmessig fokus. Han går tett inn i teksten og analyserer rytmisk (og delvis klanglig) enkelte tekstpartier fra Becketts romantrilogi. Min tilnærming er noe annerledes, blant annet fordi jeg analyserer kortere, andre typer tekster, men også fordi jeg legger flere intermediale, og spesielt musikalske, parametre under lupen enn Tveito gjør. I tillegg fokuserer han på språkets formmessighet i en retorisk forstand, mens jeg leser form som en grunnleggende del av leserens fenomenale resepsjon.

Noe av det mest framtrædende i den generelle Beckett-resepsjonen er den manglende fokus på det intermediale og det eksperimentelle, som for meg så åpenbart manifesterer seg i tekstene. Det er påfallende hvor mange ganger man kan lese Becketts litteratur omtalt som musikalsk i forhold til hvor lite reell forskning som er gjort på området. En lesning finner man i Eric Prietos *Listening In, Music, Mind, and the Modernist Narrative* (2002). Prieto konsentrerer seg om Becketts språk, og om hvordan det fungerer musikalsk, på mange måter slik jeg skal gjøre her. Men han har et fokus på det narrative i språket, og er dessuten opptatt av Becketts egen musikalske innsikt og bakgrunn. Jeg kommer ikke unna en viss forståelse av narrative aspekter hos Beckett, men jeg forholder meg i større grad til prosodisk rettede nærlesninger

⁵ *Ibid.*, s. 17

⁶ Tveito, Finn: *Rørsle og balanse. Ein studie i romantrilogien til Samuel Beckett*, Dr. art.-avhandling, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Bergen, Bergen, 2000, s. 6 Tveito lister, her i sine noter, for øvrig opp en rekke kilder som viser til de forskjellige lesningene.

og dessuten ikke til historisk-biografiske sider ved Beckett. Ellers kan man nevne antologien *Samuel Beckett and Music*⁷ (1998), som tar for seg både den historiske Beckett og hans tekster i en musikkorientert vinkling. De fleste tekstene i denne boken er om komponisters reelle arbeid med Becketts tekster i arbeidet med å lage musikk. Både litteraturvitere og komponister har sluppet til i hver sin seksjon av boka *Words* og *Music* (oppkalt etter Becketts hørespill). Men heller ikke denne tar for seg den sanselige virkningen Becketts tekster kan ha på leseren. Selvfølgelig kan vi igjen nevne Finn Tveitos avhandling, men han er altså et av unntakene i den store jungelen av Beckett-lesninger.

Det generelle intermediale feltet, vil jeg komme tilbake til i en historisk gjennomgang av intermediale grunnteorier. Der vil jeg vise til noen nøkkeltenkere gjennom den vestlige historien, som har befattet seg med kunst på tvers av uttrykkene.

Tekstvalg

Samuel Beckett (1906 – 1989) er en av det forrige århundrets mest leste og fortolkede forfattere. Hans produksjon spenner over romaner, kortprosa, lyrikk, drama og han har dessuten skrevet for radio, fjernsyn, film og til musikk. Etter lesningen av *Hvordan det er*, begynte jeg snart å lete gjennom flere Beckett-tekster, med tanke på å finne et godt studieobjekt. Jeg leste først *Hvordan det er* på engelsk, *How It Is*, og innså raskt at min umiddelbare leseropplevelse kom av tekstens formmessige rikdom. Jeg bestemte meg derfor tidlig for heller å lese flere korte tekster. Da jeg så oppdaget *As the Story Was Told* (1990), som inneholdt varierte, korte tekster som kunne kaste lys over mitt engasjement, var gleden stor. Tekstene jeg har valgt ut er alle representert i denne antologien, og de er skrevet i løpet av Becketts siste 40 år som forfatter. ”The Image” (1962) ble, ifølge Torsten Ekbom,

⁷ Bryden, Mary (red.): *Samuel Beckett and Music*, Oxford University Press, Oxford og New York, 1998

påbegynt på engelsk⁸ på 50-tallet, som et tilløp til *How It Is*. ”Neither” (1976) ble skrevet til komponisten Morton Feldman, som tonesatte den i en opera. Teksten ble etter en misforståelse ikke tatt med i *Collected Shorter Prose 1945-1980*⁹ (1984), ifølge forordet i *As the Story Was Told*.¹⁰ ”Stirrings Still” kom først ut i 1988, men ble skrevet i 1986 – samme året som Becketts ”[...] final literary utterance [...]”¹¹ ble skrevet, nemlig ”What is the Word”. Denne er trykt for første gang i *As The Story Was Told*. Disse fire tekstene: ”Stirrings Still”, ”Neither”, ”What is the word” og ”The Image” er altså oppgavens studieobjekter. De er valgt fordi de varierer i lengde, uttrykk og intermediale strategier.

De fire tekstene jeg har valgt er gitt ut i en prosa-antologi. Likevel behandler jeg to av dem som dikt, nemlig ”Neither” og ”What is the Word”. Prosa og poesi er ikke de sjangrene man hører mest om i omtale av Beckett. Som regel er det hans dramatik som omtales. Jeg mener at hans særegne språkbruk, slik den kommer fram i disse fire tekstene, fortjener en status i litteraturhistorien på linje med hans absurde teater.

Problemstilling

Mine to forutsetninger for å lage oppgavens problemstilling er for det første at jeg vil undersøke kilden til min egen sanselige, før-analytiske Beckett-lesning. For det andre er det som en reaksjon på den generelle Beckett-resepsjonen, hvor oppmerksomheten altfor sjeldent er rettet mot det intermediale, og det formmessige. Jeg har valgt å dele problemstillingen min i to. Dette kommer blant annet av at jeg tidlig i skriveprosessen innså hvilken nødvendighet det var å gå grundig teknisk-analytisk til verks. Oppgavens analytiske lesninger (kapittel 2)

⁸ Ekbom, Torsten: *Samuel Beckett* (oversatt av Tone Formo), Bokvennen Forlag, Oslo, 1995, s. 261-262

⁹ Beckett, Samuel: *Collected Shorter Prose: 1945-1980*, John Calder (Publishers) Ltd, London, 1984

¹⁰ ”Preface” i Beckett, Samuel: *As The Story Was Told*, John Calder (Publishers) Ltd og Riverrun Press, London og New York, 1990. Det er forøvrig bl.a. fra dette ”Preface” jeg henter publikasjonsinformasjonen om tekstene. I tillegg benytter jeg meg av:

http://www.4-wall.com/authors/authors_b/beckett_samuel/beckett_samuel.htm og

<http://mural.uv.es/veora/chronology.html>

¹¹ Beckett: *Ibid.*, s. 10

skal gi flere mulige svar på problemstillingens første spørsmål: *Hvordan eksperimenterer tekstene intermedialt med språkets musiske, og delvis billedmessige, sider?* Denne delen av problemstillingen krever at jeg går tett inn på tekstene og forholder meg grundig til det formmessige ved dem. Jeg anser dette som en forutsetning for å forstå tekstenes grunnleggende intermedialitet. Oppgavens lesninger skal slik gi et analytisk rammeverk som jeg så skal legge til grunn, når jeg skal svare på problemstillingens andre spørsmål: *Hvilken eksistensiell, sansemessig og kulturell funksjon har denne intermediale eksperimenteringen?* Med dette spørsmålet vil jeg ta for meg konsekvensene av Becketts språkbruk. Mulige besvarelser på dette flertydige spørsmålet kommer i oppgavens siste del (kapittel 3 og 4), hvor jeg drøfter de analytiske resultatene fra kapittel 2.

Lesemåte, framgangsmåte

Jeg etterlyser altså i større grad en teknisk, analytisk innfallsvinkel for slik å kunne komme til bunns i Becketts intermedialitet, enn hva den generelle resepsjonen gir rom for. Derfor vil jeg la blikket være rettet mot tekstens *hvordan*, mer enn mot tekstens *hva*. Jeg vil tidlig i oppgaven introdusere Susan Sontags anti-hermeneutikk, slik hun presenterer den i "Against Interpretation" (1964), for slik å la hennes tenkning klinge som en grunnakkord gjennom lesningene.

I tråd med Sontags oppfordring om å "[...] cut back content so that we can see the thing at all",¹² vil jeg starte med en intermedial, komparativ analyse av "Stirrings Still". Denne teksten blir lest i lys av noen formprinsipper som ofte benyttes i musikk. Videre leser jeg "Neither" med oppmerksomhet både på prosodiske elementer og semantikk. Jeg knytter disse sammen med hverandre, men legger prosodien til grunn, før jeg tar for meg semantikken. Den neste

¹² Sontag, Susan: "Against Interpretation" i: *Against Interpretation*, Vintage Books, London, 2001, s. 14

lesningen, "What is the Word", får samme behandling som "Neither" med henhold til prosodi og semantikk, men jeg gir den prosodiske innfallsvinkelen mer plass, og i tillegg begynner jeg, ved hjelp av Gilles Deleuze, å antyde oppgavens språkfilosofiske konsekvenser. Til slutt leser jeg "The Image" med intermedialiteten mellom litteratur og bilde som bakgrunn. Her spinner jeg videre på de filosofiske konsekvensene av det intermediale språket, og benytter meg av Atle Kittangs tenkning omkring språklig billedmessighet som et teoretisk rammeverk. I oppgavens forløp vil jeg slik bevege meg gradvis ut på "dypere vann", ved å starte med det rent formmessige og etter hvert la formanalysene få ligge til grunn for tolkninger av tekstene.

Alle analysene er nærlesninger. I og med at jeg legger opp til å forholde meg tekstnært til stoffet, er dette den mest hensiktsmessige metoden. Men tekstene nærleses fra forskjellige vinkler. Teoretiske tekster blir underveis presentert for å belyse de forskjellige vinklene, og generelt underbygge analysene. Mitt utvalg av teoretisk materiale er et resultat av en eklektisk prosess for å finne ulike teorier som understøtter min intermediale tekstforståelse. Det viser seg også at teoriene ofte har mer til felles, enn de kanskje først så ut til. I tillegg må det bemerkes at de forskjellige teoretiske innfallsportene ikke bare understøtter analysene, men også tilfører dem fortolkningsmessig bredde.

Fordelen med å ha gjennomført formfokuserte nærlesninger fra forskjellige vinkler i analysene, er at man både får et "teksttro", og samtidig bredt grunnlag for refleksjonen rundt tekstenes intermedialitet. I kapittel 3 og 4 åpnes det derfor for å diskutere hva det er som faktisk står på spill i Becketts tekster. Her vil jeg også søke etter fellestrekk ved tekstene, og åpne horisonten for en mer generell tenkning på området. Jeg benytter meg i hovedsak av teoretisk materiale som allerede er introdusert, men utvider også med noen nye tenkere.

For å gi en kontekst til intermedialitetsbegrepet, vil jeg starte med å behandle intermedialitet som teoretisk felt. I denne gjennomgangen vil jeg også legge vekt på hvordan musikolitteraritet har skilt seg ut som et eget intermedialt felt. Etterpå skal de fire tekstene ”Stirrings Still”, ”Neither”, ”What is the Word” og ”The Image”, analyseres i lys av deres intermediale strategier. Hver enkelt analyse tar altså for seg forskjellige analytiske vinklinger og nivåer, for slik å legge grunnlaget for den kommende diskusjonen, hvor det intermediale språkets funksjoner og konsekvenser blir diskutert.

1.2 Teoretisk introduksjon. Fra intermedialitet til musiko-litteraritet

Intermedialitet. Fra antikken til i dag

Krysningspunktet mellom kunstartene har alltid vært gjenstand for intens oppmerksomhet fra forskere i humaniora. Dette krysningspunktet har både vært et fascinasjonspunkt og et ubehag for dem som har brynt seg på det. Det er fascinerende å se hvordan de kunstneriske uttrykkene hviler på noe felles, men det er også en underliggende problematikk i at en kunstart lett kan komme til å få forrang over en annen når man skal behandle et slik krysningspunkt. I tillegg finnes hangen til forenklinger, da forskeren som regel bare tilhører det ene feltet. Disse problemene har gjort at skepsis har fått regjere forskningen på møter mellom kunstene, slik at selve forskningen har blitt gjenstand for diskusjon mer enn forskningens subjekter per se. Likevel har det til alle tider vært enighet om at estetikkens mangslungne uttrykk har en felles basis. Historien forteller oss at antikkens kunstformer som regel akkompagnerte hverandre (jamfør uttrykket ”søsterkunstene”). Vi vet for eksempel at Homers epos ble framført som sang lenge før de ble skrevet ned. Dette skjedde under begrepet *mousike* som omfattet poesi, sang og dans.¹³ Man kunne ikke skille poesi og epikk fra lyrespill og sang i antikken. Det ’rene’ skjønnlitteraturbegrepet er da heller ikke eldre enn 1700-tallet.

Det vi i dag anser som ulike kunstformer,¹⁴ var i antikken ofte én praksis. Den var i bunnen intermedial. Likevel har den vestlige kulturen gjennom hele historien forsøkt å skille dem fra hverandre, for å få en bedre forståelse av hva de er og hva de gjør med oss. Samtidig har kunstnere alltid jobbet med å sette dem sammen igjen i jakten på uttrykk som kan nå oss på flere nivåer. Richard Wagner representerer et klimaks i denne jakten med sin idé om

¹³ Prieto, Eric: *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln og London, 2002, s. 1

¹⁴ basert på det moderne kunstbegrepet hvor kunsten knyttes til den individuelle følelsesliv og estetikken er dens logikk. Øverenget, Einar og Mathisen, Steinar: ”Etterord” i Heidegger, Martin: *Kunstverkets opprinnelse*, Pax Forlag, Oslo, 2000, s. 140

Gesamtkunstwerk, hvor han, i operatradisjonen forsøkte å utvikle et kunstverk som sammenfattet alle kunstformer (musikk, poesi og visuelle uttrykk) til en perfekt fusjon.¹⁵

Parallelt med kunstneres aktivitet i og mellom kunstartene, har tenkerne altså forsøkt å skille kunstformene fra hverandre. Men filosofer og teoretikere har også bestrebet seg på å skille fra hverandre ulike nivåer innenfor kunstverket, og det på en måte som angår spørsmålet om kunstens intermedialitet. I *Om Diktekunsten* (ca. 335 f. Kr.) definerer Aristoteles tragediens forskjellige kvalitative deler, og lager et klart hierarki. Han sier: ”Enhver tragedie består altså nødvendigvis av seks elementer, og delene avgjør hva slags tragedie vi har med å gjøre. Disse deler er: fabel, karakter, språk, tanke, scenebillede og sangkomposisjon”.¹⁶ Han setter så disse delene i en kvalitativ rekkefølge, og her er det interessant å se, som Atle Kittang kommenterer, hvordan Aristoteles nedprioriterer scenebildet (*opsis*) og sangkomposisjon (*melopoía*): ”[E]in skulle tru at den sida ved den tragiske kunsten som direkte vender seg til den visuelle sansen (*Opsis* [...]), ville ein i første rekkje assosiere med eit omgrep om *mimesis* (framstilling).”¹⁷ For Aristoteles er *fabelen* tragediens viktigste bestanddel. Det er som om Aristoteles slik poengterer at effekten av *mimesis* finner sted i tilskuerens indre, og ikke på scenen hvor alt spilles ut. På denne måten skiller Aristoteles ut det dikteriske, altså fabelen, fra det musiske og det visuelle, og slik skaper han et skille mellom kunstartene som skal vise seg å vare lenge.

En annen av antikkens tenkere, Horats, innførte setningen *ut pictura poesis* i *Ars Poetica* (18 f. Kr.) som en beskrivelse av det intermediale forholdet mellom bilde og skrift. Denne kan

¹⁵ Randel, Don Michael (red.): *The Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts og London, 2003, s. 350

¹⁶ Aristoteles: *Om Diktekunsten* (oversatt av Sam. Ledsaak), Grøndahl og Dreyers Forlag AS, Oslo, 1997, s. 36

¹⁷ Kittang, Atle: *Ord, bilete tenking*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1998, s. 30

direkte oversettes til "[d]et er med diktverk som med malerier".¹⁸ Når Horats skal beskrive diktekunsten bruker han, ulikt Aristoteles, en simile som *sammenligner* kunstformene med hverandre. Han kan derfor regnes som en tidlig representant for en vilje til å samle kunstformene igjen.

Gotthold Ephraim Lessing argumenterte (1766) mot Horats idé om poetens og malerens felles palett. Han parafaserer Horats slik: "Når den poetiske stymparen ikkje kan kome vidare, seier Horats, så byrjar han å måle ein hage, eit altar, ein bekk som slyngjer seg gjennom yndefulle enger, ei brusande elv, ein regnboge."¹⁹ Lessings argumentasjon mot Horats "læresetning" er lagt på grunnlag av at maleri og poesi opptrer i forskjellige dimensjoner: Poesi er en temporal kunst, mens malerkunsten er en spatial kunst. Kunststartene kan bevege seg over i hverandre, men bare i skildringer av legemet, altså mennesket. Dette er ifølge Lessing fordi legemer eksisterer i rom *og* tid, og aktivt kan være årsaksgivende i handlingsforløp, i motsetning til en bekk eller en regnbue. Men bevegelsene er aldri mer enn metaforiske overganger, siden maleriet reelt ikke opererer i tid og poesien reelt ikke opererer i rom. På grunn av de forskjellige kunstformenes dimensjonale begrensninger kan aldri Horats idé om diktet som maleri fungere, ifølge Lessing. Språket og poesien er alltid temporalt, mens bildet alltid er spatialt. For Lessing er derfor musikken, som også er temporal, en mer nærliggende søskenkunst til poesien, enn Horats maleri.

Immanuel Kant fulgte i større grad opp Aristoteles da han i *Kritikk av dømmekraften* (1790) tok til orde for en ny sammenligning av kunststartene med sikte på å hierarkisere dem. Men, som hos sin antikke forgjenger viste han først til hvordan kunstene henger sammen: "Retorikk

¹⁸ Quintus, Horatius Flaccus: "Råd om diktning" (oversatt av Svein Østerud) i Eide, Eiliv m.fl (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget, Oslo, 2000, s. 70

¹⁹ Lessing, Gotthold Ephraim: "Om lover og reglar for diktinga" (oversatt av Asbjørn Tjeldflåt) i Eide, Eiliv m. fl (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget, Oslo, 2000, s. 145

kan forbindes med en malerisk fremstilling av sine subjekter og gjenstander i et *skuespill*; diktekunst kan forbindes med musikk i en *sang*, og denne igjen med malerisk (teatralsk) fremstilling i en *opera*; fornemmelsens spill i musikken kan forenes med figurenes spill i *dansen* osv.”²⁰ For kunstenes hierarki legger Kant til grunn at de i utgangspunktet driver et spill med innbilningskraften, altså lager noe kunstig. Dette spillet innebærer en kunstferdig overlistelse, noe som han anser som tilslørende og besnærende for forstanden. Slik argumenterer han for at diktekunsten har den høyeste rang: ”I diktekunsten går alt ærlig og oppriktig for seg. Den *pretenderer* kun å drive et adspredende spill med innbildningskraften”.²¹ Kant sier altså at diktekunsten ”later som” om den driver et spill med innbilningskraften, men at den i sin språklige framtoning oppriktig og åpent henvender seg til den menneskelige forstand. Den forsøker ikke å ”lure” mottakeren. For ham er derfor diktekunsten det ærligste uttrykket. Den henvender seg til fornuften og åpenbarer sin narraktighet, mens de andre kunstene forfører ved å henvende seg til hjertet og slik skjule sin kunstighet. Det diktekunsten kun *pretenderer*, spillet med innbilningskraften, skjer for alvor i de andre kunststartene. Dette innebærer blant annet at han anser musikk som den laveste kunstformen. Om den sier han: ”Den er imidlertid mer nytelse enn kultur (tankespillet som settes igang er kun virkningen av en nærmest mekanisk assosiasjon), og er fra fornuftens ståsted den minst verdifulle blant de skjønne kunster.”²² Kants kvalitetskriterier er altså basert på i hvor stor grad kunsten er cerebralt orientert: Hva behager mest i bedømmelsen, og hva behager mest i fornemmelsen?²³

Immanuel Kants motsats i kvalitativ bedømmelse av kunst er den tidlige Friedrich Nietzsche. I *Tragediens fødsel* (1870) minner han oss på antikkens to guder Apollon og Dionysos, som

²⁰ Kant, Immanuel: *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)* (oversatt av Espen Hammer), Pax Forlag, Oslo, 1995, s. 207

²¹ *Ibid.*, s. 209 (min kursiv)

²² *Ibid.*, s. 210

²³ Begrepsparet er hentet fra *ibid.*, bl.a. s. 207-208

representanter for menneskets billeddannende (rasjonelle) og dunkle (irrasjonelle) sider. Nietzsche benytter adjektivene *apollinisk* og *dionysisk* (etter F.W.J. von Schelling) for å beskrive de sidene ved mennesket og kunsten gudene representerer. Apollon står for klarhet, distinksjoner, individualisering – Dionysos for ekstase, fellesskap og depersonalisering. Uten sammenligning forøvrig kan man trekke linjer til Kants begreper om bedømmelsen, som er rasjonell og apollinisk, og fornemmelsen, som er sanselig og dionysisk. Nietzsche knytter de to gudene til kunsten på denne måten: ”Til Apollon og Dionysos, [grekernes] to guder for kunst, knytter seg vår erkjennelse av at det i den greske verden består en uhyre motsetning i opphav og mål mellom den bildende kunst – den apolliniske – og musikkens ikke-billedlige frembringelse – den som stammer fra Dinoyosos [sic].”²⁴ Men Nietzsche argumenterer for at tragedien er bærer av en likevekt av det apolliniske og det dionysiske, noe han kaller ”[...] et metafysisk mirakelgrep av den greske ’vilje’”.²⁵ Det Nietzsche her tilfører intermedialitetens historie, er et forsvar for kunstens dionysiske kvaliteter, først og fremst representert ved musikken. I tillegg til det dunkle og irrasjonelle er dionysisk kunst i utvidet forstand ”[...] emosjonell, følelsesladet og preget av det voldsomme”.²⁶ Hos Nietzsche får derfor kunstens forskjellige uttrykk større handlingsrom. Nietzsche sier at det apolliniske og det dionysiske ”[...] gjensidig stimulerer hverandre til stadig nye og sterkere frembringelser.”²⁷ Derfor bringer han inn et nytt intermedialt perspektiv, som inkluderer det sansemessige i større grad enn hans forgjengere. Slik framstår han også som en motvekt til Kants ensrettede fokus på at kunst skal kunne stimulere bedømmelsen.

Theodor W. Adorno tar et oppgjør med estetikkhistoriens gjentakende kamp mellom kunstene. Slik jeg har referert til Aristoteles og Kant, viser han til hvordan Hegel foretrekker

²⁴ Nietzsche, Friedrich: ”Det apolliniske og det dionysiske” (oversatt av Arild Haaland) i Eide, Eiliv m. fl. (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget, Oslo, 2000, s. 256

²⁵ Loc. cit.

²⁶ Lothe, Jakob m. fl. (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1999, s. 20

²⁷ Nietzsche: *Ibid.*, s. 256

diktetekunsten, mens Schopenhauer setter musikken høyest. Men, som han sier: ”Begge var utilstrekkelige. Det er åpenbart at kunstverkenes rang ikke adlyder verdiskalaen i de forskjellige kunstartenes systemer.”²⁸ Adorno forsøker her å sette den siste spikeren i kista for konflikten om hvilke kunstarter som kan rangeres høyest. Han skriver da også i en tidsalder hvor ”[kunstartenes] demarkasjonslinjer frynses opp.”²⁹ I hans tid er det altså større tendens til at kunstuttrykkene går ut over seg selv, som om de fjerner seg fra den integriteten hver enkelt kunstart hadde opparbeidet seg. Adorno kaller dette ”overgangen fra kunstene til kunsten [...]”. Og han legger til: ”Det er som om kunstartene gnager på begrepet kunst selv, idet de negerer sin fast omrissede gestalt.”³⁰ Et eksempel er filmens inntog i verden, som i løpet av Adornos levetid vokser både som kommersielt produkt og som kunst. Film tar til seg alle kjente kunstarter og setter dem sammen til ett uttrykk, uten nødvendigvis å ta hensyn til de respektive kunstenes tradisjoner og systemer. Dette fenomenet tilskriver Adorno blant annet montasjeprinsippet, som man kan finne igjen i kubismen, dadaismen og den øvrige avantgarden fra første halvdel av 1900-tallet. Slik oppstår, hvis man følger Adorno, det moderne grunnlaget for det intermediale studiet ved at kunstene selv glir inn i hverandre.

Men *intermedialitet*, slik vi benytter oss av begrepet i dag, er basert på enda nyere tendenser. Intermedialitet er ifølge Werner Wolf ”[...] the participation of more than one medium of expression in the signification of a human artefact”.³¹ Wolf viser hvordan ideen om intermedialitet i moderne forskning springer ut av tenkningen omkring *intertekstualitet*.³² Både intermedialitet og intertekstualitet kan igjen sees ut fra en bredere kontekst hvor higen etter essens og avgrensning er avsluttet til fordel for et fokus på den meningssskapende

²⁸ Adorno, Theodor W.: ”Kunsten og kunstene” (oversatt av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik) i: *Musikkfilosofi*, Pax Forlag, Oslo, 2003, s. 155

²⁹ *Ibid.*, s. 149

³⁰ *Ibid.*, s. 174, 176

³¹ Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction, A Study in the Theory and History of Intermediality*, Editions Rodopi, Amsterdam og Atlanta, 1999, s. 1

³² *Ibid.*, s. 2

prosessen, og hvordan den modernistiske kunsten i det 20. århundret søkte nye uttrykk som gikk ut over kunstformenes grenser. Skiftet fra jakten på det essensielle til at jakten i seg selv er essensiell, er i tradisjonen etter førkrigstidens avantgarde, og kulminerer i postmodernismens fragmenterte syn på linearitet, helhet og faste verdier.

Intertekstualitet er et begrep som innbefatter tekstlige relasjoner, og beskriver alle varianter av forholdene mellom dem, mens intermedialitet beskriver relasjonene mellom uttrykksformene. Slik kommer begrepene til verden, omtrent samtidig, i en tid hvor tenkning omkring kunst og uttrykk ble frigjort for å kunne se ut over hvert verk, og ut over hver form. Det var Julia Kristeva som introduserte Mikhail Baktins intertekstualitetsbegrep for den vestlige verden i 1969 (i *Semeiotiké*³³). Fem år tidligere kastet Susan Sontag en brannfakkellinn i debatten om kunstkritikerens rolle i artikkelen "Against interpretation". Sontag proklamerer at vi må ta et skritt bakover og konsentrere oss om *hva* vi har foran oss, mer enn hva det vi har foran oss betyr: "The world, our world, is depleted, impoverished enough. Away with all duplicates of it, until we again experience more immediately what we have."³⁴ Over 40 år senere ser vi en klar sammenheng mellom Kristevas intertekstualitet og Sontags anti-hermeneutikk som relaterte perspektiver. Men det strekker seg også klare linjer tilbake til kunstnere før denne tiden, som for eksempel Duchamp, Joyce, Brecht og Schönberg, som alle var kunstnere som forandret sine respektive kunstarter ved å utfordre, nettopp, deres form. Slik kulminerer modernismen med utfordring av kunstenes form, som senere skal danne grobunn for Susan Sontags innspill.³⁵

³³ Kristeva, Julia: *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969

³⁴ Sontag: *Ibid.*, s. 7

³⁵ Dette er da også et eksempel på hvordan kunstnere og kritikere følger forskjellige bevegelser i tiden. Sontags utspill kom tross alt 50 år etter at trendene i kunsten bevegde seg mot et fokus på form.

Sontags antihermeneutikk polemiserer mot skillet mellom form og innhold, mellom *hva* og *hvordan*. Dette skillet gir oss en fortolkningsbagasje som legger for stor vekt på semantikken i kunsten. Vi som fortolkere kan forandre på dette ved å kutte ned på letingen etter innhold. Som nevnt innledningsvis bør vi, ifølge Sontag: "[...] cut back content so that we can see the thing at all." Hun avslutter med en anmodning som framhever kroppen og sansningen som fortolkerens verktøy: "In place of a hermeneutics we need an erotics of art."³⁶

Spørsmålet om kunstverkenes "hva" og "hvordan" er et kjernepunkt i intermedial forskning, og vil også være det her. Satt litt på spissen har musikken, tradisjonelt sett, blitt oppfattet som et stort "hvordan", mens prosalitteraturen har ligget under "meningstyranniet" i andre enden, med sterkere fokus på "hva". Men før vi begir oss ut på det spesifikt musiko-litterære, er det en fordel å nøste opp i den moderne intermedialitetsforskningens ståsted. Av nyere forskning som tar for seg begrepet intermedialitet, kommer vi ikke unna Werner Wolfs alt nevnte studie fra 1999: *The Musicalization of Fiction, A Study in the Theory and History of Intermediality*. Han har et særlig fokus på koblingen mellom musikk og litteratur, men han vier også et helt kapittel til intermedialitet som paraplybegrep for alle krysninger av media. Wolf gjennomgår flere definisjoner av media. Han tar avstand fra Marshall McLuhans mediabegrep som innbefatter alle forlengelser av mennesket,³⁷ men tar likevel med både de tradisjonelle kunstformene og nye former for kommunikasjon som ennå ikke har tatt steget inn i kunsten.³⁸ Media innbefatter også sjangeroverskridende uttrykk som teater, film og tegneserier, som i seg selv kan behandles som intermediale. Han lander på en definisjon av intermedialitet som "[...] a particular relation (a relation that is 'intermedial' in the narrow sense) between

³⁶ Begge sitatene fra *ibid.*, s. 14

³⁷ "[...] the personal and social consequences of any medium – that is, of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology." McLuhan, Marshall: "The Medium is the Message" i Marris, Paul og Thornham, Sue (red.): *Media Studies, A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, s. 38

³⁸ Wolf: *Ibid.*, s. 35-36

conventionally distinct media of expression or communication: this relation consists in a verifiable, or at least convincingly identifiable, direct or indirect participation of two or more media in the signification of a human artefact.”³⁹ Forholdsregelen han tar ved å nevne ulike varianter, gjør at han videre kan dele opp i to typer intermedialitet: åpenbar (”overt”) og tilslørt (”covert”) intermedialitet, basert på det han kaller ”quality of intermediality”.⁴⁰ Disse skiller seg fra hverandre i spørsmålet om det er en direkte eller indirekte deltakelse av flere enn ett medium, med andre ord i hvilken grad man som fortolker må involvere seg i verket for å se det intermediale. Teater, film og tegneserier er eksempler på ”åpenbar” intermedialitet fordi de ved første øyekast inkorporerer flere uttrykk inn i sine medier. Min oppgave om Beckett dreier seg derimot om ”tilslørt” intermedialitet, i og med at vi behandler litteratur som ikke direkte involverer andre media, men som gjennom sin form kan fremkalle et annet medium i mottakeren, nemlig musikken. Jeg skal ikke gå videre inn på Wolfs grundige metodologiske typologi. Men det er nødvendig å konstatere at vi i en musiko-litterær sammenheng først og fremst forholder oss til litteratur som gjennom en formfokuset fortolkningsprosess (etter Sontag), viser oss det intermediale aspektet i disse Beckett-tekstene.

Før jeg går inn på musiko-litteraritet vil jeg kort nevne intermedialiteten som kan oppstå mellom bilde og litteratur. I problemstillingen min spør jeg hvordan tekstene eksperimenterer med språkets musiske og billedmessige sider. Den billed-litterære intermedialiteten belyser litteraturens omgang med andre medier fra et annet ståsted, enn den musiske. Dette gjør jeg for å utvide perspektivet for hvordan språket beveger seg ut av seg selv, og inn i noe annet. Ideen om det billedmessige har jeg hentet fra Atle Kittangs bok *Ord, bilete, tenking* (1998). Kittang plasserer seg i en tradisjon etter blant annet Jean-Paul Sartre som er opptatt av å gi bildet en ikke-mimetisk status, det vil si at bildet skal kunne fortolkes på grunnlag av sitt

³⁹ *Ibid.*, s. 37

⁴⁰ *Ibid.*, s. 39

fenomenale innhold, og at det ikke har referensialitet til vår virkelighet, snarere tvert imot. Denne tenkningen fører Kittang videre til at den også skal dekke språket, en språkets billedmessighet. Forholdet mellom bilde og litteratur blir nærmere presentert i lesningen av ”The Image”.

Koblingen litteratur–musikk

Walter Pater uttrykte ”[all art aspires] to the condition of music”⁴¹, og i 1948 kom boken som regnes som den første moderne behandling av forholdet mellom litteratur og musikk, såkalt *musiko-litteraritet*. Boken heter *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, og var skrevet av Calvin S. Brown. Noe av det første Brown legger til grunn, er å dele kunststartene, ”the fine arts”, inn i spatiale og temporale kunstarter. Han presenterer litteratur og musikk som de to temporale kunststartene, og legger slik et fundament for sammenhengen mellom disse to kunststartene i forhold til de andre: ”Music and literature, then, are alike in that they are arts presented through the sense of hearing, having their development in time, and hence requiring a good memory for their comprehension.”⁴² Vi ser at han i tillegg inkluderer hørsel og hukommelse som grunnleggende egenskaper for både litteratur og musikk. Dette er basert på hans idé om at litteratur har den samme sansemessige status for øret, som et partitur har. Med andre ord er symbolene på partituret likestilt med bokstavene i en tekst. Selv om vi ikke forveksler dette nivået med selve musikken og lyden, så forestiller vi oss lyden, nærmest ubevisst: ”We are so accustomed to translating printed words into sounds effortlessly and without having physically to produce those sounds that we sometimes tend to forget their existence.”⁴³ Brown skiller videre musikk og litteratur fra hverandre igjen, ved å definere litteratur som ”[...] an art employing *sounds to which external significance has been*

⁴¹ Sitert i Winn, James Anderson: *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations Between Poetry and Music*, Yale University Press, New Haven og London, 1981, s. 238

⁴² Brown, Calvin S.: *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1963, s. 11

⁴³ *Ibid.*, s. 8

arbitrarily attached.” Musikk definerer han imidlertid som ”[...] an art of sound in and for itself, of sound *qua* sound.”⁴⁴ Det grunnleggende skillet mellom de to temporale kunstene angår altså for Brown forholdet mellom innhold og uttrykk: I litteraturen kan form og innhold i noen grad skilles, mens i musikken *er* formen innholdet.

En problemstilling for musiko-litteraturen blir derfor: Hvordan kan det gi mer mening å benytte musikkens verktøy, hvor form og innhold sammenfaller, i lesning av litteratur, hvor innholdet er arbitrært? Brown mener at musikkens mening ligger i dens eget univers, at den har sin egen logikk. Det er derfor, ifølge ham, bare ved hjelp av analogier mennesket kan overføre musikkens mening til vår verden. Denne oppgaven vil prøve ut nettopp dette, og spørre: Kan musikkens innhold og logikk formidles ved hjelp av litteraturen?

Etter Brown vokste feltet fram med pionerer som Walter Bernhart, Steven Paul Scher og Werner Wolf, som blant annet startet en rekke internasjonale konferanser, med påfølgende publikasjoner. Dette fagmiljøet fikk etter hvert navnet *Word and Music Studies*. I tillegg har flere litterater, som ikke nødvendigvis forbindes med musiko-litteraritet, drevet forskning som kan føyes inn i denne tradisjonen, for eksempel Theodor W. Adorno og Northrop Frye.

Eric Prieto kritiserer hele den moderne musiko-litteraturforskningen for aldri å ha funnet sin egen kjerne. Denne kritikken bunner i at musikken er ”mangelfull” når det kommer til mening. Begrepet *musikalitet* mangler rotfeste i litteraturvitenskapen, slik at begrepsavklaringen i musiko-litteratetsforskningen, blir noe flytende. Hele feltet har strevet med å finne sin identitet. All meningsutveksling mellom musikk og litteratur er, ifølge Prieto, kun metaforisk: ”For no matter how constantly all the arts, as Pater would have it, aspire to

⁴⁴ Begge sitatene *ibid.*, s. 11

the condition of music, there can be no literal contact between music and literature short of the actual superimposition of the two, as in song, opera, and the like. [...] the only relationship that can obtain between music and literature is a metaphorical one.”⁴⁵ Her hører vi gjenklangen fra Browns utsagn om at den eneste måten man kan ha et analytisk forhold mellom litteratur og musikk er ved hjelp av analogi. Den metaforiske sammenhengen er, ifølge Prieto, en av grunnene til at forskningsfeltet har slitt med sin egen definisjon. Enten har man overfortolket ved å knytte musikalske metaforer for tett på litteraturen uten å ta hensyn til hver kunstarts spesifikke semiotikk, eller så har man gått for tett inn i metaforproblematikken slik at ingen mening har blitt produsert. Dette er en utfordring for analysene i denne oppgaven. Det gjelder å manøvrere mellom de to variantene for fortolkning av tekstene på musikkens premisser.

Hva forskes det på?

Steven Paul Scher, en av de mest framtrepende forskerne på feltet, har skjematisert musiko-litteraritet etter hva som faktisk forskes på. Han deler inn i ”litteratur *i* musikk”, som for eksempel vokal musikk, og ”musikk *i* litteratur”, som litteratur som inneholder musikalsk påvirkning. I denne oppgaven er det bare interessant å se på de forskningsobjektene som er litteratur. På litteratursiden av musiko-litteraritet deler Scher inn i ”word music” og ”verbal music”. Schers strenge skjema omtaler ”word music” som lydetterlignende litteratur, hvor på onomatopoetikon er poetens mest åpenbare verktøy.⁴⁶ Det omfatter alle lyd-fokuserte tekster, onomatopoetikon, såvel som tekst som ikke imiterer lyder. Et eksempel på lyd-fokusert, men ikke-imiterende litteratur, er dadaisten Hugo Balls dikt ”Karawane” (1916). Den andre kategorien er ”verbal music”. Dette er litteratur som imiterer musikk i sin helhet, det være seg

⁴⁵ Prieto: *Ibid.*, s. 17

⁴⁶ Scher, Steven Paul: ”Notes Towards a Theory of Verbal Music” i Bernhart, Walter og Wolf, Werner (red.): *Words and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)* by Steven Paul Scher, Rodopi, Amsterdam og New York, 2004, s. 30

virkelige eller fiksjonelle komposisjoner. Den er teknisk musikketterlignende. Et eksempel er Aldous Huxleys *Point Counter Point* (1928), som imiterer en suite av Bach.⁴⁷ Scher deler videre ”verbal music” i to, hvor den ene typen imiterer musikk som har rot i et virkelig eller i et fiksjonelt musikkstykke, som eksempelet med Huxley. Den andre typen viser til litteratur som i seg selv imiterer musikk, og slik forsøker å være – eller i det minste ligne – musikk: ”[...] poetic imagination alone, inspired by music in general”.⁴⁸ Et eksempel på dette er James Joyces ”Sirene”-kapittel i *Ulysses* (1922), som imiterer den musikalske fugen.⁴⁹ Skillet mellom ”word music” og ”verbal music” er interessant ettersom jeg i Beckett-lesningene opererer en plass imellom, ved å lese tekstene fra et lydlig til et kompositorisk nivå – fra prosodi til struktur. Scher beskriver rommet mellom ”word music” og ”verbal music” med stikkordene ”musical structures and techniques”.⁵⁰ Mellomrommet får ikke en kategori-status, slik som ”word music” og ”verbal music”, men beskriver bare løst hva som kan befinne seg imellom. I tilfellet Beckett er det nettopp imellom han opererer – i benyttelsen av musikkens strukturelle og tekniske virkemidler: både i form av lyddetterlignende ”word music,” og den teknisk musikketterlignende ”verbal music”.

Steven Paul Scher har, som vi har sett, skissert opp en typologi for hvilke forskningsobjekter som hører til hvor i musiko-litterære studier. Men: Det er fremdeles vanskelig å fastsette hvordan man praktiserer denne forskningen. Jeg forholder meg altså til en forskningstradisjon som fram til nå ikke er i stand til å finne sin egen kjerne, men også til forskere som Prieto, som pragmatisk ser bort fra denne vitenskapsteoretiske problemstillingen. Istedenfor kaller han forholdet mellom litteratur og musikk et metaforisk slektskap, som han kan benytte for å fortolke på litteraturens og musikkens premisser. Metodisk og vitenskapsteoretisk blir

⁴⁷ Scher bruker også dette eksempelet, *ibid.*, s. 26-27

⁴⁸ *Ibid.*, s. 30

⁴⁹ Det er vel å merke mye omdiskutert hvorvidt denne fugeimitasjonen er vellykket.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 28

musiko-litteraritet da en løs term, men både litteraturvitenskapen og musikkvitenskapen har terminologi og metodikk som står godt festet hver for seg, og som kan være gjensidig produktive i undersøkelsen av visse typer musikk og litteratur.

Det er et flytende felt vi opererer i, og det gjelder å være i stand til å manøvrere. Det å åpne for lesning uttrykkene imellom, er derfor i hovedsak et spørsmål om fortolkningsmessig kløkt, og dessuten et ekstra øye og øre for deler av kunsten som vi kanskje ikke alltid er like flinke til å oppdage. Susan Sontag sier: "Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. All the conditions of modern life – its material plenitude, its sheer crowdedness – conjoin to dull our sensory faculties."⁵¹ Selv om estetikken alltid har vært opptatt av kunstens sansemessige aspekter, viser Sontag her hvordan våre verktøy for sansning er svekket, og at det er en forutsetning å *kunne* sanse i møte med kunsten. Det er derfor både en generell vitenskapsteoretisk utfordring, og spesielt en hermeneutisk utfordring, å forholde seg til Becketts tekster i forhold til deres intermedialitet. Men det gjelder å ha blick for de vanskene og paradoksene som oppstår, for det er i denne problematikken både de spesifikke lesningene og en generell fortolkningspraksis kan få ny verdi.

Derfor vil jeg nå nærlese de fire utvalgte tekstene av Beckett, og de intermediale aspektene deres vil kunne fungere som hjelp for våre sanseapparat, i tekstenes ukonvensjonelle språkbruk. Analysene skal slik legge et grunnlag for en diskusjon omkring hvilke funksjoner intermedial språkbruk kan medføre.

⁵¹ Sontag: Ibid., s. 13

1.3 Lesninger: En introduksjon

Når musikken presser seg på i lesningen

I mine første møter med Samuel Becketts prosatekster kjente jeg på opplevelsen av det å nyte og samtidig mangle forståelse for det jeg nøy. Hva skjedde i disse møtene mellom tekst og leser som jeg ikke hadde opplevd før? I lesningen av *How It Is* satt jeg som trollbundet av et slags maltraktert episk diktverk hvor en skikkelse med en ”opplemmed” kropp ikke gjør stort annet enn å være til i løpet av ca. 150 sider. I sin absurde stillstand viste denne romanen seg å inneholde så mye bevegelse at jeg som leser ble sittende igjen undrende og bergtatt, som om jeg hadde blitt revet med av heftige havstrømmer under en blikkstilte overflate. Da jeg leste korttekstene ”The Image”, ”Neither” og ”What is the Word”⁵² fikk jeg mistanke om at det var en form for musikk i spill, ettersom det skjedde mye av det samme i språket her som i *How It Is*, selv om både struktur og innhold var forskjellig. I Becketts sist utgitte verk mens han levde, ”Stirrings Still”, begynte det dessuten å vise seg noen direkte koblinger til dette som jeg etterhvert var blitt fortrolig med å kalle ”musikken i litteraturen”. Vi skal straks se på noen slike elementer i analysen av ”Stirrings Still”, men det gjenstår ennå å bli fortrolig med det jeg ikke forstod. Det jeg ikke forstår.

På et semantisk nivå kan man driste seg til å kalle de nevnte tekstene fattige, men det vil ikke si at de er det. Becketts økonomisering med språket er nettopp en metode for språklig rikdom i det lange løp. Et ord spart er et ord tjent! Som om Beckett har en sparegris ved sin skrivemaskin hvor han kan putte på alle de overfløydige ordene, for så å sitte rik igjen. Men hvordan kan jeg, leseren, bli rik når det er Beckett som sitter på sparegrisen? Dette spørsmålet vil jeg svare på ved å vise til den rikdommen jeg allerede har i kraft av å være Beckett-leser. Det finnes mange kilder til rikdom hos Beckett, men min hovedkilde ligger i den musikalske

⁵² Samlet i Beckett, Samuel: *As the Story Was Told*, John Calder (Publishers) Ltd og Riverrun Press, London og New York, 1990

opplevelsen, den jeg erfarte før jeg slapp ut mitt analytiske jeg, og som jeg fremdeles erfarer. Hva er så denne språklige musikken?

En grunnleggende forskjell på de to kunstformene musikk og litteratur er deres semantiske potensial. Som nevnt i den teoretiske introduksjonen skrev *Word and Music Studies*-pioneren Calvin S. Brown *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, hvor han altså påpeker den meningsbærende forskjellen mellom kunstformene: At musikk er lyd i og for seg selv, og at litteratur er lyd med arbitrært tilført mening.⁵³ Brown sier altså at litteraturens lyd nærmest er en bivirkning, mens musikkens lyd er primær for dens eksistens. Man finner lignende tankerekker hos ulike teoretikere, men det gjør det ikke mindre spennende siden det er i denne problematikken det skjer et brudd i mine Beckett-lesninger. Hos Beckett står nemlig ikke nødvendigvis lyd og betydning i et arbitrært forhold. I hans tekster skal vi se hvordan han primært benytter seg av språklyd i litteraturen.

Theodor W. Adorno skrev som kjent mye om musikk og påpekte på sin måte det samme poenget som Brown. I ”Fragment om musikk og språk” (1956), sier han at ”[...] det sagte [språket] lar seg ikke løse fra musikken. Den danner ikke noe system av tegn.”⁵⁴ Med andre ord: Musikkens likhet med språkets logikk begrenser seg til en formell likhet, uavhengig av tegnets signifikat. Men selv om musikken ikke danner ”noe system av tegn” finner Adorno en formell likhet. Adornos teoretisering rundt både forskjeller og slektskap mellom litteratur og musikk finner vi mer av i teksten ”Om forholdet mellom filosofi og musikk i dag” (1953). Her gjør han en betraktning som angår min umiddelbare, musikalske Beckett-lesning. Som et ledd i et resonnement for interpretasjon som metode for musikkforståelse, i motsetning til kontemplasjon, argumenterer han: ”All musikk er i primær forstand i besittelse av det som

⁵³ Brown: *Ibid.*, s. 11

⁵⁴ Adorno, Theodor W.: ”Fragment om musikk og språk” (oversatt av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik) i: *Musikkfilosofi*, Pax Forlag, Oslo, 2003, s. 7

med ordene i språket først skjer gjennom distansert konsentrasjon.”⁵⁵ Han beskriver et skille mellom kunstformene som baserer seg på mottakeren: I litteraturen kreves distansert konsentrasjon, mens en tilsvarende opplevelse kan oppstå umiddelbart i musikken. I forhold til mine lesninger blir det derfor et spørsmål om denne umiddelbarheten er den jeg har omtalt som uforståelig, og at jeg derfor i lesning har ”mottatt” litteraritet og musikalitet samtidig. For hva er det som skjer i tilfellet Beckett? Det medierte, det kommuniserte, det som forflyttes mellom ”skriver” og ”leser” opererer i litterær form, men fungerer musikalsk – som om det er musikk. For leseren blir møtet med teksten samtidig litterært og musikalsk: litterært fordi jeg leser en tekst som gir rom for distansert konsentrasjon, musikalsk fordi den treffer meg umiddelbart, slik musikken gjør. Denne samtidigheten gjør at jeg oppfatter ”det primære”, som ifølge Adorno er musikkens egen kvalitet, i disse Beckett-tekstene.

Hvordan kan man så gå analytisk til verks for å nøste opp i en slik før-analytisk opplevelse av tekst? Man kan trekke linjer mellom Adornos ”musikk i primær forstand” og Susan Sontags antifortolknings-statement i ”Against Interpretation”. Som tidligere nevnt argumenterer hun for å ”[...] cut back content so that we can see the thing at all”,⁵⁶ og dette innebærer et sterkere fokus på form – et brudd med innholdshegemoniet. Med Sontag i ryggen vil jeg rette fokus på formen i Beckett-tekstene for slik å få øye på det intime forholdet mellom form og innhold. Med et fokus på tekstenes ”hvordan” vil jeg finne tilbake til det umiddelbare i tekstene, og greie ut om hvordan en slik litteratur er mulig.

Den første lesningen skal i hovedsak dreie seg om formen i Samuel Becketts ”Stirrings Still”. Hva skjer før fortolkningen? Jo, det musikalske som dukker opp i det primære møtet med teksten (”som om den er musikk”) trer fram. Dette kan nedfelle seg på mange nivåer, for

⁵⁵ Adorno, Theodor W.: ”Om forholdet mellom filosofi og musikk i dag” (oversatt av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik) i: *Musikkfilosofi*, Pax Forlag, Oslo, 2003, s. 114

⁵⁶ Sontag: *Ibid.*, s. 14

eksempel i prosodi, som motiv og i komposisjon. I denne første lesningen skal jeg se på musikalitet på flere nivåer, for å starte med et noenlunde bredt perspektiv – fra sonateformens komposisjonelle nivå, til ledemotivets prosodiske tilstedeværelse.

2 Lesninger

2.1 ”Stirrings Still”: Tre musikalsk betingede formgrep

”Start to go”

Innledning

”Stirrings Still” ble skrevet som en tjeneste for forleggeren John Calder og gitt ut i 200 eksemplarer den siste dagen i 1988.⁵⁷ Her beskrives kort fortalt en mann, i tredje person, ”he”, som befinner seg i et rom, som forflytter seg ut av det uten at han vet hvordan, og som til slutt kanskje er tilbake i det opprinnelige rommet.⁵⁸ Hvordan er ”Stirrings Still” strukturert? Gjentakelse er et viktig virkemiddel. Beskrivelsene av omgivelsene og handlingen gjentas i en slik grad at man kan si de reflekterer den forvirrede mannen: ”For could one not in his right mind be reasonably said to wonder if he was in his right mind [...]”.⁵⁹ Denne gjentakende stilen kan man kalle for en form for ”showing” i forhold til karakterens forvirrede virkelighetsopplevelse. Det er tre lydige motiv som både veileder og forvirrer ham. En klokke som slår, skrik og selve stillheten. De to stedene han opptrer på, innendørs og utendørs, har han vanskeligheter med å forholde seg til. Han vet ikke hvordan han beveger seg mellom dem, men gjør det likevel. Han gir uttrykk for å kjenne forskjellen på inne og ute, men virker forvirret når det gjelder disse omstendighetene likevel. De lydige motivene fungerer for ham som hjelp til navigering, siden det visuelle ikke kan hjelpe ham, men han blir forvirret av dem også. De kommer jeg tilbake til i lesningens ledemotiv-del.

Mannen er presentert i tredjeperson av en mer eller mindre allvitende forteller. Teksten inneholder to eller kanskje tre rom, som i tråd med den uavklarte fortellerens rolle framtrer

⁵⁷ ”Preface” i Beckett: *As the Story Was Told*, s. 9-10

⁵⁸ Jeg kommer tilbake til hvorvidt han faktisk er tilbake i analysen

⁵⁹ Beckett, Samuel: ”Stirrings Still” i: *As the Story Was Told*, John Calder (Publishers) Ltd og Riverrun Press, London og New York, 1990, s. 120-121

både som konkrete beskrivelser og som bilder manet fram av denne personen som er til stede. De romlige beskrivelsene og forflytningene kan også tilskrives protagonistens uavklarte forhold til sine omgivelser. Det er et tekstlig univers med momenter av usikkerhet når det kommer til de semantiske omstendighetene. Eksempelvis kan vi se på et parti tidlig i teksten: "Start to go. On unseen feet start to go. So slow that only change of place to show he went. As when he disappeared only to reappear later at another place."⁶⁰ Protagonisten forflytter seg på uavklart vis, mens det beskrives konkret av fortelleren. Et annet eksempel er hvordan allerede den første setningen er en utfordring av forteller/protagonist-forholdet: "One night as he sat at his table head on hands he saw himself rise and go."⁶¹ Dette sitatet beskriver mannens uklare narrative status og skal etterhvert knyttes til de forflytningene han gjør i teksten, i forbindelse med sonateformen.

Teksten viser umiddelbart en tredelt struktur gjennom kapitteloverskriftene 1, 2 og 3. I min utgave spenner den over 25 sider og er således tilsynelatende oversiktlig. Ordforrådet er begrenset, noe som altså innebærer en uunngåelig bruk av gjentakelser. Som resultat av dette framstår teksten som kryptisk, fordi dens semantikk og narrative forløp er vagt og uoversiktlig. Samtidig er det som om teksten, på et diegetisk nivå, følger sin egen logikk, en logikk som viser seg fordi å lese den gir en opplevelse av sammenheng og satte regler. Denne logikken hviler på tekstens uortodokse form, spesielt i syntaksen, men også på den kryptiske semantikken. Man kan spekulere i hvorfor teksten trer fram som "logisk", når den samtidig er kryptisk og tilsynelatende "uleselig". Hvorfor oppfatter man som leser "Stirrings Still" som sammenhengende og regelbundet, slik logikken er? Jeg vil argumentere for at denne logikken baserer seg på Becketts formbeherskelse, en behandling av språket som på poetisk vis synergerer form og innhold.

⁶⁰ Ibid., s. 115

⁶¹ Ibid., s. 113

For å kunne undersøke Becketts formbeherskelse har jeg valgt å prøve ut tre musikalsk betingede formgrep på teksten. Disse har jeg hentet fra William E. Grims artikkel ”Musical Form as a Problem in Literary Criticism”⁶² (1999). I denne artikkelen skriver han om tre vanlige musikalske formprinsipp og om hvordan de kan benyttes i lesning av litteratur. Grim oppmuntrer til å lete etter strukturelle paralleller mellom tekst og musikk, og viser i artikkelen til flere eksempler fra verdenslitteraturen hvor dette er fruktbart. Slik resonnerer han seg fram til de tre musikalske formprinsippene: ”Generally speaking, there are three levels at which music may influence the creation of a work of literature: the inspirational, the metaphorical, and the formal. [...] At this level [the formal], the work of literature utilizes or attempts to imitate musical forms and/or compositional procedures within a literary context.”⁶³ Heretter tar Grim for seg sonateform, ledemotiv og kontrapunkt som musikalske formprinsipp, i en rekke eksempler fra litteraturen: Sonateform som grunnstruktur, ledemotiv som narrativt grep og kontrapunkt som et språklig berikende virkemiddel.

Jeg vil her gjøre rede for de tre formprinsippene i Samuel Becketts ”Stirrings Still” og i tillegg antyde en diskusjon om kontrapunktets relevans som litterært virkemiddel. De umiddelbare observasjonene jeg allerede har gjort, legger til rette for både sonateformen og ledemotivet som direkte musikalsk overførbare virkemidler, mens kontrapunktet blir stående på sidelinja i påvente av en mer metaforisk bruk. Dette kommer jeg tilbake til.

Hva skjer i ”Stirrings Still”? - Sonateform

Først vil jeg se på sonateform som en mulig kompositorisk struktur for teksten. Grim definerer sonateformen slik: ”Sonata form combines a three part (or ternary) thematic plan

⁶² Grim, William E.: ”Musical Form as a Problem in Literary Criticism” i Bernhart, Walter M.fl. (red.): *Word and Music Studies. Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam og New York, 1999

⁶³ *Ibid.*, s. 237-238

with a two part (or binary) harmonic outline.”⁶⁴ Dette innebærer en tredelt tekst, som benytter seg av to grunnelementer. De to grunnelementene kan vi kalle for A og B, slik at vi skjematisk kan kalle sonateformen ABA. Denne tredelingen har også en narrativ funksjon. Grim kaller de tre delene for ”Exposition”, hvor struktur, tematikk og harmonikk presenteres; ”Development”, som skiller seg fra sin forgjenger med helt nytt materiale; og ”Recapitulation”, som vender tilbake til den første satsens struktur og tematikk.⁶⁵ I ”Stirrings Still” ser vi altså en tekst delt i tre hvor hver av delene (kapitlene) står under tallene 1, 2 og 3. Det er med andre ord ingen tvil om tekstens skjelett. I løpet av de tre kapitlene forflytter fortellingens protagonist, ”he”, seg romlig mellom inne, ute og inne igjen. Forflytningene skjer ikke skjematisk etter kapittelinnndelingen, men følger sin egen tredeling, lik en ABA-struktur, basert på tekstens diegetiske forflytninger.

Protagonistens forflytninger er bare svakt markert. Et eksempel er den allerede nevnte første setningen, som ikke konstituerer en forflytning fra A til B, men bare en liten bevegelse inne i rommet. Det semantisk ubestemmelige ved denne forflytningen er at den utfordrer forteller/protagonist-forholdet: ”One night as he sat at his table head on hands he saw himself rise and go.”⁶⁶ Fortelleren viser til hvordan protagonisten, som om han var fortelleren, ser seg selv gjøre noe. Skjer det, eller er det bare et syn? På samme måte blir det problematisk å forholde seg til om protagonistens større forflytninger egentlig skjer. Forflytningen ut skjer etter gjentatte variasjoner over syntagmet ”in his right mind”,⁶⁷ hvor protagonisten betviler sin sinnstilstand. Så trer han på uklart vis ut: ”It was therefore in the guise of a more or less reasonable being that he emerged at least he knew not how into the outer world [...]”.⁶⁸ Fortelleren sier konkret at han kom ut, ”emerged”, samtidig som protagonisten ikke vet

⁶⁴ Ibid., s. 238

⁶⁵ Ibid., s. 239

⁶⁶ Beckett: ”Stirrings Still”, s. 113

⁶⁷ Ibid., s. 120-121

⁶⁸ Ibid., s. 121

hvordan, så hvordan forflytningen skjer kan ikke bestemmes. Nå har teksten beveget seg over i sonateformens del B, ”development”. Det er uklart hvordan det har foregått, men det har også gitt oss et inntrykk av protagonistens forvirrede sinnstilstand.

Forflytningen tilbake igjen skjer under like forvirrende omstendigheter. Her er det til og med indisier som motsier at protagonisten i det hele tatt bevegde seg ut i utgangspunktet. Det kan vi blant annet se i det kommende sitatet, hvor påstandene blir ”avbrutt” av ordene ”which he had not done”. Utdraget viser uansett at han plutselig befinner seg inne igjen, men altså med noen forstyrrende motsetninger: ”For how could even such a one as he having once found himself in such a place not shudder to find himself in it again which he had not done nor having shuddered seek help in vain in the thought so-called that having somehow got out of it then he could somehow get out of it again which he had not done either.”⁶⁹ Igjen blir de konkrete beskrivelsene av protagonistens lokalisering forstyrret av hans forvirring.

Når han nå er inne igjen, har fortellingen kommet til sonateformens tredje og siste del, den andre A-delen: ”recapitulation”. Utdraget skaper forvirring om hele forflytningsprosessens realitet. Siden tekstens handlingsforløp er såpass ubestemmelig, er det vanskelig å gjøre rede for hvordan hver enkelt forflytning faktisk skjer. Samtidig er det mulig å konstatere at det er to forflytningspunkter i teksten da fortelleren konkret beskriver protagonistens lokalisering etter forflytningene har funnet sted. Det er disse to punktene som sørger for overgangene mellom sonateformens tre deler, og gir teksten en ABA-struktur. Handlingsforløpet er som sagt vanskelig å bestemme, og kan nok leses på flere måter, men i min lesning trer ”exposition,” ”development” og ”recapitulation” klart fram som en ABA-struktur, på grunnlag av de enkelte konkrete beskrivelsene av protagonistens lokalisering. Slik oppnår

⁶⁹ Ibid., s. 127

teksten en kompositorisk form som gjør at den som helhet opptrer ”som om den var musikk”. Dette strukturelle grepet er grunnleggende for hvordan denne teksten framstår som musisk.

Ledemotiv

Ledemotiv, eller *Leitmotif*, er ”[...] a recurrent musical fragment representing a character, place, object or idea.”⁷⁰ Ledemotivet er funksjonen av repetisjoner, eller anaforer, jamfør definisjonens ”recurrent”. Ifølge *The Harvard Dictionary of Music* (2003) kom ikke dette begrepet i bruk slik vi kjenner det i dag før på slutten av 1800-tallet, og ble da spesielt brukt om Wagners senere verker. Men det er en kjent sak at dette formprinsippet har vært i bruk lenge før dette. Jeg skal senere kommentere musikalsk motiv i lesningen av ”What is the Word”, men der som prosodisk funksjon. Her vil jeg diskutere ledemotiv i forhold til ”Stirrings Still”s større format, som et komposisjonelt grep. ”Stirrings Still” inneholder flere repeterte elementer som på forskjellige måter preger både stil og forløp.

Jeg vil trekke fram to varianter av tekstlig repetisjon som kan fungere på ledemotiv-vis i teksten: frasen og lydelementet. Et eksempel på en repetert frase har vi i ”One night or day” som på forskjellig vis blir repetert i løpet av hele kapittel 1. Den blir omskrevet og vridd på, og opptrer i sine forskjellige varianter i alt syv ganger. Variasjoner er ”One night or day then [...]” og “[...] blindly in the dark of night or day.”⁷¹ Disse variantene sørger for å opprettholde en problematisk tidsangivelse, som preger hele teksten. Frasen ”One night or day” er i seg selv nemlig et utsagn som problematiserer tid. Er det natt eller dag? Og, i og med at det står i ubestemt form, hvilken natt eller dag er det? Disse spørsmålene får ikke tilfredsstillende svar, slik at temporalitet, med gitte men likevel uklare tidspunkt, blir denne frasens påminningsfunksjon. Ledemotivet ”one night or day” gjentas altså syv ganger i løpet

⁷⁰ Grim: *Ibid.*, s. 242

⁷¹ Beckett: ”Stirrings Still”, eksemplene s. 115, 116-117. Alle syv, s. 113-115 og 117-118

av teksten. Definisjonen krever at ledemotivet skal representere noe, og "one night or day" representerer den uklare tidsoppfatningen.

Den andre varianten representeres ved tre lydige motiver som repeteres med høyere frekvens enn den omtalte frasen. Disse er "a clock" (og dens "strokes"), "cries" og negasjonen "the lull" eller "silence." Disse elementene gjentas i løpet av hele kapittel 1 og 2, og samspiller både med hverandre og teksten som helhet. Som repetisjon er disse elementene kvantitativt lett å gjøre rede for, men hvorfor kan de omtales som ledemotiv? Hva representer de gjentatte elementene av karakter, plass, objekt eller idé?

At det er lydige motiver som står fram som eventuelle ledemotiv er ikke tilfeldig. Dette er først og fremst fordi det for protagonisten er vanskelig å avgjøre handlingsforløpet med andre sanser, som beskrevet i avsnittet om sonateform. Derfor er lyder viktige hjelpemidler for protagonistens navigering, men de skal vise seg å være uklare, de også. Klokkeslagene, skrikene og den slående stillheten gjentas på ledemotiv-vis. I praksis fungerer de som orienteringspunkter for protagonisten for hvor han befinner seg, men han klarer ikke å dekode dem. Et eksempel på denne problematikken finner vi i tekstens kapittel 2: Han er utendørs, og han gjenkjenner klokkeslagene han tidligere bare har hørt innendørs, men reagerer på at det låter likt: "By the same clock whose strokes were those heard times without number in his confinement as it struck the hours and half hours and so in a sense at first a source of reassurance till finally one of alarm as being no clearer now than when in principle muffled by his four walls."⁷² Han forsøker altså å benytte ledemotivene som veivisere, men feiler fordi lydene låter likt for ham. Derfor kan de ikke hjelpe ham å bestemme hvorvidt han er ute eller inne.

⁷² Ibid., s. 121-122

De lydlige motivene representerer forskjellige ting for protagonist og leser. For protagonisten representerer de plass, "place", men som vi har sett, er det for ham en mislykket affære. Han får ikke til å orientere seg etter lydene slik han prøver. For leseren representerer motivene nettopp protagonistens mangel på orientering, hans hjemløshet. Lydens motiviske tilstedeværelse åpner derfor et musikalsk aspekt ved teksten for leseren, og bekrefter samtidig ubestemmeligheten i tekstens handlingsforløp.

Kontrapunkt

Kontrapunkt er "[...] the simultaneous appearance of rhythmically independent musical lines."⁷³ At Grim tar for seg kontrapunktet som et eventuelt litterært grep, er interessant fordi det i utgangspunktet er en umulighet. Litteraturens homofoniske natur utelukker et uttrykk hvor to ting skjer samtidig, med mindre man åpner for et utvidet kontrapunktbegrep. Grim viser blant annet til hvorfor James Joyces "Sirene"-kapittel i *Ulysses*, på tross av forfatterens egne kommentarer ikke er en litterær fuge, og derfor heller ikke kontrapunktisk. Her foregår det mange samtaler samtidig, men leseren kan ikke lese mer enn én linje av gangen: "The only way to read the 'sirens' episode as musical counterpoint is to hear it being performed in which some or all the characters may speak or sing simultaneously."⁷⁴ Eksempelet fra *Ulysses*, som faktisk streber etter kontrapunktet, er også beskrivende for Becketts "Stirrings Still". Men "Stirrings Still" er også, som *Ulysses*, åpen for en temporal flerstemt lesning.

Jeg har allerede såvidt vært inne på hvordan tiden og tidsavhengige elementer i teksten er forvirrende eller ustabile. Kontrapunktets funksjon er flere "hendelser" i løpet av den samme tidsaksen. Derfor kan de ustabile tidsangivelsene i teksten være nøkkelen til en kontrapunktisk

⁷³ Grim: *Ibid.*, s. 244

⁷⁴ *Ibid.*, s. 245

lesning av "Stirrings Still". Vi har allerede vært innom "night or day" som eksempel på et ledemotiv. I hele tekstens kapittel 1 gjøres lyset og derfor tiden ustabil ved ikke å stabilisere hvorvidt protagonisten oppfatter natt eller dag. Dette skjer i en slik grad at heller ikke teksten skiller entydig mellom døgnets tider. Rommet protagonisten befinner seg i, har et vindu mot utsiden som er så høyt oppe at det er vanskelig å bestemme hva slags lys som kommer inn: "Light of a kind came then from the one high window."⁷⁵ Effekten av det uklare lyset, satt sammen med et repetitivt handlingsmønster, forvrenger tidsaksen, noe som for øvrig også skjer i et ganske uklart spatialt miljø. Handlingene som forekommer kan derfor mistenkes for ikke bare å være lineære, men også samtidige. Dette kan vi også finne igjen i protagonistens uklare forhold til innendørs og utendørs. Han har blant annet problemer knyttet til hukommelse og lokalisering: "Bringing to bear on all this his remains of reason he sought help in the thought that his memory of indoors was perhaps at fault and found it of none."⁷⁶ Igjen føres tankene til hvorvidt han faktisk bevegde seg mellom ute og inne. I denne forbindelsen vil det være naturlig å spekulere i om det heller skjer samtidig. Inne-ute-bevegelsen er i så fall to forskjellige, samtidige bevegelser, som og viser likhetstrekk med det musikalske kontrapunktet.

Det er flere aspekter ved teksten som problematiserer tidsoppfatningen, og som derfor kan støtte opp under en kontrapunktisk lesning. I forbindelse med ledemotiv var jeg også innom lyd-motivene "strokes," "cries" og "lull". Disse er også med på å gjøre tidsaspektet uklart. Denne uklarheten kommer blant annet av at lyd-motivene opptrer i teksten i bolker, noe som innebærer at en lyd alltid blir fulgt opp av gjentakelser og flere lyder. En slik anaforoppsamling er med å forkludre temporaliteten. Det siste avsnittet i kapittel 1 kan tjene som eksempel på dette. Her ser vi hvordan tiden ramses opp lineært, for så å slå tilbake som

⁷⁵ Beckett: "Stirrings Still", s. 113

⁷⁶ Ibid., s. 122

en pendel – hvorpå denne bevegelsen beskrives i et raskere tempo, ved å variere syntaks og tegnsetting, før vi havner i et *tidspunkt*:

Till so many strokes and cries since he was last seen that perhaps he would not be seen again.
Then so many cries since the strokes were last heard that perhaps they would not be heard again.
Then such silence since the cries were last heard that perhaps even they would not be heard again.
Perhaps thus the end. Unless no more than a lull. Then all as before. The strokes and cries as
before and he as before now there now gone now there again now gone again. Then the lull again.
Then all as before again. So again and again. And patience till the one true end to time and grief
and self and second self his own.⁷⁷

Etter et crescendo av skrik og klokkeslag, hyppige pendlende bevegelser og til slutt et ambient vakuum, er det som om tiden opphører. Hva var det som nettopp skjedde?

De heftige temporale bevegelsene i sitatet over viser hvordan man som leser kan miste oversikten over tekstens kronologi på bare et lite avsnitt. Og det er derfor fristende å si at flere ting skjedde på en gang, at dette avsnittet er et litterært kontrapunkt. Men teksten er fremdeles en lineær bevegelse. Det samme gjelder for inne-ute-bevegelsen som kan gi inntrykk av at protagonisten er to steder samtidig. Denne måten å tenke kontrapunktisk på er altså bare en abstrahert versjon av dens musikalske storebror. Ting skjer ikke samtidig som de gjør i musikk, men: En tidsmessig oppløsning kan gi inntrykk av en polyfonisk hendelse.

I en mer generell tankegang kan man likevel diskutere hvorvidt litteraturens evne til å fortelle oss noe ”mellom linjene” kan tilsvare musikkens kontrapunktiske natur. Det musikalske kontrapunktet skjer jo nettopp mellom linjene på partituret, i møtet mellom to forskjellige og samtidige melodilinjer. Både musikk og litteratur formidler alltid noe utenom det rent formmessige, men som jeg var inne på tidligere, skiller litteratur seg fra musikk på grunn av dens semantiske nivå. Spørsmålet blir da: Kan litteraturens tolkningsrom, som semantikken både tildekker og framhever, fungere kontrapunktisk sammen med den umiddelbare teksten? I

⁷⁷ Ibid., s. 119-120

så fall kan man kalle leserens fortolkning av en tekst et kontrapunkt, da dette er et møte mellom to bevegelser som harmonerer, men som hver for seg går sin egen vei. Ideen om en dobbel ”menings”-bunn som resonnerer mot de faktiske språklige ord og setninger på papiret, er også en mulig måte å tenke kontrapunkt i litteraturen på.

Avslutningsvis

Jeg har nå behandlet tre musikalske formgrep i ”Stirrings Still”: sonateformen, ledemotivet og kontrapunktet. Vi har sett at det dreier seg om formmessige likhetstrekk mellom musikk og litteratur, og ikke om identiske grep. Men de resultatene musikalske virkemidler avstedkommer, kan likevel ligne på de resultatene de litterære avartene produserer. Komposisjonen ABA er en grunnleggende komposisjonsform i vår kultur, fra Aristoteles fiskemodell med begynnelse, midte og slutt – til enkelte bilder av Mark Rothko med tre rektangler hvor den midterste skiller seg ut. Det er et generelt balanseringsprinsipp. Ledemotivet finner man også igjen i mange sammenhenger. I tillegg til musikk og litteratur kan vi for eksempel tenke på reklamens hyppige utspill av like symboler. Kontrapunktet, derimot, er ikke like lett å finne igjen i samfunnets mange diskurser, og er nok det mest spesifikt musikalske av de tre.

Vi har sett hvordan ”Stirrings Still” med et vanskelig tilgjengelig handlingsforløp, og hyppig bruk av anafor, eksperimenterer med musikalske formprinsipp for slik å framstå som en intermedial tekst. Spesielt har dette gjort seg gjeldende i sonateformen i tekstens komposisjon, og de gjentatte ledemotivene. Det er også mulig å argumentere for tilstedeværende kontrapunkt i teksten, men siden dette er et mer komplekst musikalsk grep lar det seg vanskeligere overføre til tekst.

I den neste analysen, "Neither", vil jeg tone ned de direkte musikalske parallellene som vi har sett her, og gå dypere inn i tekstens prosodiske aspekter. Slik vil jeg skissere en videre forståelse for det intermediale ved Becketts tekster. I tillegg vil jeg ta for meg hvordan enkelte prosodiske og semantiske aspekter ved diktet henger sammen.

2.2 ”Neither”: En prosodisk lesning

”then no sound”

Innledning

”Neither” ble skrevet til komponisten Morton Feldman i 1976. Han skrev en opera til teksten som fikk sin premiere 13. mai 1977.⁷⁸ Etter Becketts anmodninger ble den ikke tatt med i *Collected Poems*⁷⁹ (1977) og har derfor fått sin plass i prosa-antologien *As the Story was Told*.⁸⁰ Slik sett kan vi både kalle teksten et dikt og et stykke prosa, men i og med at den var skrevet til en komponist som lagde en opera til den, kan den også kalles en libretto. Jeg velger her å omtale teksten som et dikt, da det er mest nærliggende som litterært uttrykk. Her er diktet gjengitt:⁸¹

NEITHER

to and fro in shadow from inner to
outershadow

from impenetrable self to impene-
trable unself by way of neither 5

as between two lit refuges whose
doors once? gently close, once turned
away from gently part again 10

beckoned back and forth and turned
away

heedless of the way, intent on the one
gleam or the other 15

unheard footfalls only sound

till at last halt for good, absent for
good from self and other 20

then no sound

then gently light unfading on that
unheeded neither 25

unspeakable home

⁷⁸ Saxer, Marion: ”Neither” i: CD-heftet til Morton Feldman: *Neither*, Col Legno, 2000, s. 10

⁷⁹ Beckett, Samuel: *Collected Poems in English and French*, John Calder (Publishers) Ltd, London, 1977

⁸⁰ ”Preface” i Beckett: *As the Story Was Told*, s. 9

⁸¹ Beckett, Samuel: ”Neither” i: *As the Story Was Told*, John Calder (Publishers) Ltd og Riverrun Press, London og New York, 1990, s. 108-109

”Neither” er et kort dikt skrevet i frie vers. Det første som slår meg, er hvordan de korte strofene på mellom ett og tre vers gjør at diktet rent visuelt står fram som om det mangler noe. Diktet er sammensatt av 27 vers inkludert mellomrommene mellom strofene. Av skrevne vers er det 18. Det er ti strofer som er mellom ett og tre vers i lengde. I utgaven trykket i *As the Story Was Told* er tittelen skrevet med majuskler, ”NEITHER”, mens selve diktet utelukkende er skrevet med minuskler. Tegnsettingen er sparsommelig: ett spørsmålstegn og tre komma. Disse visuelle og typografiske aspektene ved diktet gjør at vi som lesere sitter igjen med mye luft, både mellom linjene og i margene. Det at diktet umiddelbart gir uttrykk for en slags mangel, eller et fravær, skal vi etterhvert få se flere eksempler på.

Denne lesningen vil i hovedsak basere seg på en nærlesning av prosodiske virkemidler og semantiske kontraster. Sett i sammenheng med de andre tekstene jeg tar for meg, vil det være passende, med ”Neither”s korte omfang og kontrasterende semantikk, å gå inn på disse delene av musikalsk tekstfortolkning her. Jeg vil også gå inn på poetiske virkemidler som rim og rytme, og skal dessuten se på tomrommene i teksten ved hjelp av begrepet cesur. I tillegg vil jeg undersøke vokal klang i forbindelse med opptreden av assonans i diktet. ”Neither”s prosodiske aspekter er så enfatiske at det er en nødvendighet å se på disse i en musikalsk lesning. Underveis vil jeg benytte meg av de to begreplige motsetningsparene ”repetition”/”variation” og ”balance”/”contrast”, slik de er satt opp av Calvin S. Brown, for å kaste lys over diktets komposisjon. Slik vil jeg fordype meg i hvordan denne teksten eksperimenter intermedialt med språkets musiske side.

Frasen

I det kommende avsnittet vil jeg argumentere for at diktets primære utsagnsform er ”frasen”. Siden frie vers ikke kan leses rytmisk eller strukturerende på samme måte som metrisk bundet poesi kan, er det behov for å kunne fastsette diktets primære utsagnsform. Denne vil jeg altså kalle frasen, som i *The Harvard Dictionary of Music* defineres slik: ”By analogy with language, a unit of musical syntax, usually forming part of a larger, more complete unit sometimes termed a period.”⁸² I *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1999) blir man ved oppslagsordet ”frasering” henvist til ”prosarytme”. Her står det: ”En frase er en mindre stavelses- eller ordgruppe som vil skille seg ut ved aksent, ved såkalt binding som kan være grammatisk eller retorisk motivert (syntaktisk, semantisk og eventuelt klanglig).”⁸³ Definisjonene viser at frasen er en syntaktisk enhet, som opprettholdes ved at den skiller seg ut, og at dette kan være motivert av forskjellige grunner. Som vi skal se, er frasene i ”Neither” blant annet rytmisk og semantisk motiverte. I musikalsk notasjon er det hjelpemidler for å vise frasen. Her har vi bare det engelske språket, poesien, å forholde oss til i jakten på frasens motivasjon. Derfor vil ordvalg, ordlyd og semantikk være viktige faktorer for hvordan man kan lese, forstå, og finne frasen. Definisjonen av den musikalske frasen kan være til ekstra hjelp her, i tillegg til den prosarytmiske frasen, fordi den også innebærer et performativt aspekt. Dette henger igjen sammen med musikkens og litteraturens fellestrekk som de to temporale kunstene. Som vi husker fra Calvin S. Brown, er dette et av de mest grunnleggende fellestrekkene mellom musikk og litteratur, og vi skal se hvordan frasen, slik den strekker seg over tid, befinner seg i møtet mellom kunstene.

La oss ta for oss de to første strofene (vers 1-5): ”to and fro in shadow from inner to /
outershadow // from impenetrable self to impene- / trable unself by way of neither”. Den

⁸² Randel (red.): *Ibid.*, s. 651

⁸³ Lothe (red.): *Ibid.*, s. 205

første strofen kan deles inn i to fraser, basert på ordlyd og rytme. Beckett bruker ordet ”fro” istedenfor ”from.” ”To and fro” er et engelsk idiom hvor ”fro” er en adverbial versjon av ”from,” som jo er en preposisjon. Ved å benytte seg av dette ordet lager han en form for enderim eller kvassiassonans sammen med ”shadow.” Assonans forutsetter at stavelsene er trykksterke,⁸⁴ men her er det altså bare ”fro” som er trykksterk. Hvorfor stopper så den første frasen etter ordet ”shadow”? Et mulig svar er at utsagnet her kommer til et rytmisk hvilepunkt: Prosarytme er den rytmen vi må forholde oss til her ettersom vi ikke kan finne igjen et fast metrisk mønster. Premissene for rytmikken ligger da som regel i hver enkelt stavelse,⁸⁵ og slik setter teksten sine egne rytmiske premisser. Det rytmiske hvilepunktet kommer av strofens tilstedeværende cesur: ”To and fro in shadow [cesur] from inner to outershadown” (vers 1-2).

Hvilken funksjon har så cesuren i denne sammenhengen? Litteraturforskeren Reuven Tsur beskriver flere tradisjonelle definisjoner av cesur i litteraturen, og en av dem synes å ha relevans for lesningen av ”Neither”. Ulike former for cesur oppstår på grunnlag av ulike parametre: Bunden metrikk, talestil, poetisk valg av syntaks eller typografisk oppsett er eksempler på disse. Cesuren fungerer enten som en behjelpende pause for å gi leseren tid til å forstå det som sies, eller som et overstyrende grep som skjerper leserens blikk, og setter fokus på det språklige uttrykket. En av Tsurs beskrivelser omtaler setningens midtpunkt som en naturlig cesur,⁸⁶ slik den her kommer etter ”shadow”, midt i strofen. Dette benytter Beckett seg av, for å skjerpe leserens blikk. Han legger inn cesurer for å rette oppmerksomheten mot frasene. Den første frasen stanser derfor når cesuren inntreffer, og fraseinndelingen forsterkes

⁸⁴ *Ibid.*, s 22

⁸⁵ *Ibid.*, s 205

⁸⁶ Tsur, Reuven: *Poetic Rhythm: Structure and Performance*, Peter Lang AG, European Academic Publishers, Bern, 1998, s. 113

når andre halvdel av strofen bryter med den første, ved å bytte til ordet "from" istedenfor den første frasens "fro".

Helt konkret retter cesuren, som ligger mellom de to første strofene, blikket mot det språklige uttrykket fordi Beckett har en uortodoks ordsammentrekning. Han kunne ha skrevet "outer shadow" i slutten av strofen. Det ville ligget nærmere vanlig engelsk språkbruk, men han føyer dem sammen, til "outershadow". Når den andre halvdel av strofen får en ny rytme, "outershadow" i motsetning til det potensielle "outer shadow", og når konsentrasjonen på denne måten ligger på det språklige uttrykket, på grunn av en uortodoks sammentrekning, får cesuren tyngde. Frasene deles altså opp slik: Den første (vers 1), "to and fro in shadow", hviler på sin kvassiassonans og rytme, og den andre (vers 1-2), "from inner to outershadow", har igjen sin egen rytme. Dette forsterkes også av at "inner" ikke følges opp med en bindestrek, slik at den holdes skilt fra "shadow".

I neste strofe finner vi også et grep som er klargjørende for fraseinndelingene. Dette grepet er den semantisk baserte dualiteten som diktet bygger på, og vi finner den igjen i forholdet mellom "to"/"fro", "inner"/"outershadow", og det vi skal omtale her: "self"/"unself". Cesuren, det rytmiske oppholdet som ligger mellom "self" og "to" i andre strofe, innebærer en semantisk omfokusering. Når man skal ta for seg to sider av samme sak, er det nødvendig med et kort opphold mellom dem for å holde sidene adskilt. Dette oppholdet forekommer også i denne teksten: "from impenetrable self" (vers 4) fungerer som starten på en pendlende bevegelse som ender i "to impenetrable unself" (vers 4-5). Cesuren i midten fungerer som en symmetrisk oppstilling av motsetningene.

Så, til slutt er det enda en semantisk basert frase i den andre strofen, den femte frasen i diktet: "by way of neither" (vers 5). Den fungerer konkluderende, som et svar på dilemmaene som ble stilt i de to første strofene, og skiller seg derfor fra resten av strofen. Dette forsterkes også av den rytmiske poengteringen som ligger i ordet "unself" som, på linje med "outershadow", stopper en frase ved hjelp av ordsammensetning.

Det jeg nå har skilt ut som de fem første frasene, kan tjene som et bilde på hele diktet. Disse frasene skisserer diktets utsagn både i forbindelse med form og innhold. Det er korte, konsise strofer, som ved hjelp av cesurer deles i fraser som pendler mellom to og to begreper i motsetningspar. Vi ser i tillegg at frasene ikke baserer seg på linjedeling, som også gjelder for resten av diktet. Det kan diskuteres hvorvidt linjeskiftene legger opp til en tolkning av frasene som ligner mer på diktet, slik det ser ut på papiret. Men Beckett ser ut til å spille bevisst på frasene gjennom deres rytmikk, cesur og trykkstyrke, slik at han gir fokus til diktets lydlighet mer enn dets typografi. At diktet spiller på motsetningspar som blir beskrevet i pendlende bevegelser, har flere konsekvenser enn bare fraseinndeling og opptreden av cesurer. Videre i analysen skal vi se hvordan disse dikotomiene spiller en stor rolle for diktet og dets framdrift.

Dynamikk eller dikotomi

Jeg vil nå gjøre greie for to språklige aspekter som har relevans for lesningen av "Neither". Disse er hentet fra Calvin S. Browns bok *Music and Literature, A Comparison of the Arts*. Brown henter først begrepene "sameness" og "difference" fra en tekst av Coleridge om den menneskelige fantasien.⁸⁷ Han kobler så disse opp med hvert sitt binære motsetningspar, som vektlegger begrepene forskjellig. Disse motsetningsparene er *repetisjon* og *variasjon* som

⁸⁷ Coleridge sitert i Brown: *Ibid.*, s. 101-102

befatter seg med ”sameness”, eller likhet, og *balanse* og *kontrast* som innebærer et fokus på ”difference”, eller forskjell.

Repetisjon og variasjon som prinsipp i musikk og litteratur blir i hovedsak undersøkt på historisk vis av Brown. Hans hovedpoeng er at de fungerer likt i de to kunstformene men at repetisjon opptrer med større frekvens i musikken enn i litteraturen. Men når det kommer til poesi kan vi lese gradene av repetisjon og variasjon ved hjelp av prosodiske virkemidler som rim, alliterasjon og assonans.⁸⁸ Selv vil jeg tilføye rytme som en mulig parameter i forbindelse med en slik lesning av ”Neither”.

Brown påpeker at også balanse og kontrast er framtreddende som prinsipp i alle kunstformer, akkurat som repetisjon og variasjon. Blant annet viser han til hvordan arkitektur kanskje er den kunstformen som hviler mest på dette prinsippet.⁸⁹ Men: ”In the rhythmic structure of the temporal arts the balance and contrast between stressed and unstressed sounds is the basis of the foot and bar.”⁹⁰ Vi må følgelig se nærmere på trykksterke og trykksvake ord og stavelser i ”Neither”.

”Repetition and contrast [...] are the two twin principles of musical form.”⁹¹ For Brown utgjør disse begrepene hvert sitt motsetningspar, og legger således et strukturelt grunnlag for musikalsk form i litteraturen. Man kan tenke seg en graf med de to motsetningsparene på hver sin akse. ”Neither” vil der ligge lenger mot variasjon enn repetisjon og lenger mot kontrast enn balanse. Først vil jeg ta for meg kontrast.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 104

⁸⁹ *Ibid.*, s. 114

⁹⁰ *Loc. cit.*

⁹¹ Fra *Groves Dictionary of Music and Musicians*, sitert i *ibid.*, s. 102

Kontrast og semantikk

Det settes opp flere spenningsmotsetninger i diktet: "to"/"fro", "inner"/"outer", "self"/"unself", "close"/"part", "back"/"forth", "the one"/"the other". Disse beskrives fra og med begynnelsen til og med vers 17. De er balanserte og kortfattede, satt opp mot hverandre i pendlende bevegelser, men ender, som vi skal se, opp i et slags nullpunkt: Pendelen stopper, som om motsetningene nøytraliseres. Fra og med vers 19 og utover beskrives et tidsforløp ved hjelp av ordene "till", "then" og enda et påfølgende "then", slik at en fremadskuende tidsakse blir opprettet. Vers 27, det siste, etablerer også en plassering i rom: "unspeakable home".

Spenningen som ligger i disse motsetningene, blir undergravd to steder i diktet: For det første av diktets tittelord, som brukes i vers 5 og 25. "Neither" betyr jo som kjent "ingen av delene", og dette ordets tilstedeværelse blir som sådan en effektiv spenningsnedbryter, da det ligger som en negasjon eller en tilbakevisning av de alternativene som presenteres i motsetningsparene. For det andre opphører spenningsmotsetningene etter vers 20. De syv resterende versene står som helhet i negasjonens tegn. Det står: "then no sound" (vers 22) oppfulgt av ord som "unfading", "unheeded" og "unspeakable". Slik oppfyller diktet sin egen tittel ved å ende opp i det som ikke er verken eller.

Selve ordet "neither" er også en slik spenningsmotsetning i og med dets uttale. "Neither" er i *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (2000) oppført med to fonetiske alternativer for uttale.

Disse er /naɪðə(r)/ og /ni:ðə(r)/, altså en med diftong *ai*, og en med en lang *i*. Vi står igjen overfor et valg hvor det selvoppfyllende svaret, hvis vi følger opp ordet og diktets tone, vil bli ingen av delene, eller "neither". Slik kan vi se at ordet, tittelen og kanskje til og med hele diktet, opphører i sin selvundergravelse. Vers 22, "then no sound", kommer igjen inn i bevisstheten, men denne gang som en slags konkluderende påstand. Hvis man har valget

mellom to uttalelsmåter og ordet som skal uttales er ”ingen av delene”, er det mulig man må tie.

Jeg vil nå gå nærmere inn på diktets befatning med kontrast, med et spørsmål om hvorvidt kontrastene balanseres eller ikke. Jeg nevnte tidligere at diktet er mer kontrasterende enn balanserende. Hvorfor er det slik? I utgangspunktet virker diktet ubalansert, da kontraster kastes fram og tilbake i hver strofe slik at det gir inntrykk av ustabilitet. Men idet vi som lesere blir oppmerksom på diktets selvoppfyllende balansering, hvor hver kontrasterende motsetning blir satt i balanse av sin motpart, forandres dette. Diktet stabiliserer seg. Et eksempel er dørene som forsiktig lukkes og åpnes i vers 8 og 9: ”as between two lit refuges whose doors once? Gently close, once turned away from gently part again” Diktet oppfattes nå som balansert. Men så beveger det seg bort fra den stabile balansen fra og med vers 17, ”unheard footfalls only sound”. Herfra og ut opphører den hyppige balanserte kontrasteringen, til fordel for en ubalanse med et negativt fortegn foran teksten. Lyden forsvinner, ”then no sound” (vers 22), lyset likeså, ”then gently light unfading” (vers 24), og det ender til slutt med det kryptiske ”unspeakable home” (vers 27). Diktet settes slik i ubalanse, da negasjonene ikke lenger kontrasteres av en motpart. Ved å bryte opp diktets balanserte stil fra og med vers 17 blir det klart at diktet ikke vil plasseres i en ”skjønn”, balansert tradisjon. Snarere faller det usymmetrisk sammen. Men på tross av denne demonstrative usymmetrien, holder diktet et estetisk fokus på sin egen form. Det er bare på det semantiske nivået det virkelig faller sammen. Det estetiske fokuset kommer av at Beckett henholdsvis presenterer både balanse og ubalanse – og nærmest kontrasterer *denne* dikotomien. Slik gjør han diktet oppmerksomt på sin egen form, og gir rom for de kontrastene, eller den konflikten, som spilles ut i diktet. Denne ”overordnede” kontrasteringen kommer jeg nærmere tilbake til i kapittel 3.

Variasjon og prosodi

Til den rytmiske analysen av "Neither" vil jeg benytte tidligere nevnte Reuven Tsurs teori om en persepsjonsorientert metrikk. Denne baserer seg i bunn og grunn på leserens rytmiske kompetanse og kan derfor åpne for et utgangspunkt som mitt, hvor Becketts språk er rytmisk uavhengig av metrikk. Tsur skriver i sin bok *Poetic Rhythm, Structure and Performance* (1998): "[T]he utmost limit of rhythmicity is the reader's ability or willingness to perform the verse line rhythmically."⁹² Tsur kaller dette rytmisk kompetanse, som innebærer at leseren utøver språket gjennom det Tsur kaller "rhythmical performance". Konsekvensen av dette er at "[o]ne can only *collect rhythmicity judgements* from listeners, and *look for vocal devices* in the stretch of speech that typically count toward or against rhythmicity".⁹³ Som vi så i forbindelse med fraseinndelingen jeg gjorde av de fem første versene, gjorde jeg først en rytmisk vurdering av versene. I denne så jeg etter lydlige innretninger, som da ga meg ledetråder for en rytmikk som var basert på fraser, som igjen var adskilt av cesurer.

Jeg har analytisk gått gjennom noen av diktets rytmiske forutsetninger slik de ser ut i de fem første versene, på let etter musikalske aspekter ved diktet som kvantitativt kan gjøres rede for. Her har jeg delt inn i fraser, skilt ut cesurer og kommentert assonans. Men, som vektlagt av Brown, er det en fordel å se på trykkstyrke som basis for rytmiske verdier. Dette er spesielt aktuelt i dikt med frie vers. Når en standardisert form, for eksempel det jambiske pentameter, forteller oss om rytmen som form, vil det frie verset, og dets prosaisk-rytmiske frihet ikke gi oss annen hjelp enn hva de enkelte ordene og setningene innehar rent språklig. Den faste rytme trenger bare en oppstart for å opprettholde seg selv, den frie må hele tiden holdes ved like og på nytt aksentueres. Jeg skal nå gjøre en rytmisk skandering av de fem første frasene, basert på den analysen som er gjort med fokus på balanse og kontrast. Men nå vil

⁹² Tsur: *Ibid.*, s. 13

⁹³ *Ibid.*, s. 112 (min kursiv)

oppmerksomheten være rettet mot hvordan diktet prosodisk benytter variasjon og repetisjon som virkemiddel. Trykksterke stavelser er markert med fet skrift.

to and **fro** in **shadow** from **inner** to
outersshadow

from **impen**etrable **self** to **impene**-
trable **unself** by **way** of **neither**

En opplesning vil avsløre at prosodien synes mer variert enn repeterende. Dette er ikke overraskende, med tanke på at det frie vers nettopp bryter med repetisjon som grep (og med tanke på at repetisjon for Brown i hovedsak er musikkens teknikk). Men med nærmere ettersyn kan vi se at de kontrasterende ordene i diktet i varierende grad får trykk, slik at variasjonen i diktet likevel kan være med å bygge opp under diktets balanse. Både "to" og "fro", "inn-" og "out-", "self" og "unself" blir trykksterke, og forsterker den pendlende bevegelsen vi fant i diktets 16 første vers. Dette "skjulte" repetisjonsmønsteret er med på å bygge opp under en latent musikalitet. Det som gjør den latent, er hvordan den interpreteres, eller hvordan den kompetent bedømmes og rytmisk framføres, ifølge Tsur.

Analysen har i hovedsak vært sentrert rundt diktets motsetninger. De preger da også diktet i stor grad. Utskillelsen av frasene jeg har gjort, har vist seg å forholde seg til disse motsetningene, likeså frasenes skillepunkter: cesurene. De fem første frasenes rytmiske karakteristikk viste seg også som viktige for frasene, for oppbyggingen av hver enkelt og for hvordan det skilles mellom dem. Altså har det jeg kaller diktets primære utsagnsform, frasen, fått både prosodisk- og semantisk konstituerende verdier. Jeg har også gjennomgått diktets dikotomiske problematikk for å se om kontrastene opprettholder balanse eller skaper konflikt. Kontrastene viste seg å veie like mye, slik at de opprettholder en balanse, helt til diktet selv faller sammen, og fjerner seg fra de balanserte strofene i begynnelsen. Dette bruddet med diktets eget kontrast-skjelett, kollapsen, fungerer som et effektivt virkemiddel for å få diktet

til å holde blikket mot sin egen form. Dette fokuset, sammen med bygging av fraser i form av rytmikk og cesurer, gjør diktet i stand til å eksperimentere med språkets musiske side.

Den neste analysen, "What is the Word", vil videreføre den prosodiske innfallsvinkelen jeg har anlagt her i analysen av "Neither". Men jeg vil være enda mer tekstnær i lesningen, slik at forståelsen av hele diktets oppbygging kan komme fram. "What is the Word" er et lengre og kanskje enda mer formfokusert dikt enn "Neither", noe som medfører en grundigere formanalyse. Men også i dette diktet vil jeg vise hvordan semantiske aspekter opptrer i samsvar med prosodien. I tillegg vil jeg begynne å antyde noen språkfilosofiske konsekvenser, ved hjelp av Gilles Deleuzes teori om litterær "stamming", som også skal spille en rolle senere i oppgaven.

2.3 "What Is The Word": Syntaks, assonans og musikk

"this this here"

Innledning

"What is the word", publisert posthumt i *As the Story Was Told* er "[...] Beckett's final literary utterance".⁹⁴ Denne aller siste tekst tar Becketts språkoppløsning til et stammende ytterpunkt, og den kan sees på som et konkluderende stykke språk i henhold til Becketts forfatterskap. Den tar språket til hans siste eksperimenterende utpost før han går bort – og lar resten være igjen til oss. Teksten "retter blikket mot seg selv", slik mange av Becketts tekster gjør, ved blant annet å mangle et lyrisk jeg og heller konsentrere seg om sin egen eksperimentelle gestus. Denne teksten skiller seg likevel ut ved at den semantisk, nærmest metatekstuel, benytter seg av sitt eget språk i en pekende bevegelse – en *deiktisk gestus*. Lesningen skal derfor inneholde en redegjørelse for hvordan denne bevegelsen forekommer, hvordan den går fra "innerst" til "ytterst". Denne analysen vil inneholde en grundig teknisk gjennomgang av syntaktiske grep og variasjoner i diktet. Jeg vil så diskutere disse grepene opp mot betydningsskapelse og musikalske trekk. På veien dit skal jeg ta for meg grenselandet mellom prosodi og mening, som man kan si musikken befinner seg i, blant annet ved hjelp av filosofen Gilles Deleuze og hans teori om litterær stamming. Alle disse aspektene ved diktet kan på hvert sitt vis knyttes til språkets eksperimentering med den musiske intermedialitet, og derfor må det spørres: Hvilke språklige konsekvenser får en slik musikaliserings av språket, når prosodi kan utgjøre en så stor del av et dikts mening? Her er diktet gjengitt:⁹⁵

⁹⁴"Preface" i Beckett: *As the Story Was Told*, s. 10

⁹⁵ Beckett, Samuel: "What is the Word" i: *As the Story Was Told*, John Calder (Publishers) Ltd og Riverrun Press, London og New York, 1990, s. 131-134

WHAT IS THE WORD

folly –	
folly for to –	
for to –	
what is the word –	
folly from this –	5
all this –	
folly from all this –	
given –	
folly given all this –	10
seeing –	
folly seeing all this –	
this –	
what is the word –	
this this –	
this this here –	15
all this this here –	
folly given all this –	
seeing –	
folly seeing all this this here –	
for to –	20
what is the word –	
see –	
glimpse –	
seem to glimpse –	
need to seem to glimpse –	25
folly for to need to seem to glimpse –	
what –	
what is the word –	
and where –	
folly for to need to seem to glimpse what where –	30
where –	
what is the word –	
there –	
over there –	
away over there –	35
afar –	
afar away over there –	
afaint –	
afaint afar away over there what –	
what –	40
what is the word –	
seeing all this –	
all this this –	
all this this here –	
folly for to see what –	45
glimpse –	
seem to glimpse –	
need to seem to glimpse –	
afaint afar away over there what –	
folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –	50
what –	
what is the word –	
what is the word	

Gjennom ord og syntagmer skaper diktet mening, samtidig som prosodi og variasjoner bryter ned og skaper forvirring om meningsskapelsen. Derfor spiller mening en større rolle her enn i rene lyddikt, slik vi kjenner dem fra for eksempel dadaisten Hugo Ball. Om "What is the Word" kan man heller si at meningen er symbiotisk med prosodiske elementer, som klang og rytme, slik at de til sammen utgjør en helhet. Den generelle semantiske tendensen i diktet oppleves som et perspektiv som løftes, med beskrivelser fra det nærmeste til det fjerneste. Det er en bevisst klanglighet i de systematiske oppbyggingene av versene – og det ligger "stillhet" mellom hvert vers, manifestert gjennom tankestreker. Slik veksler diktet mellom lydlig fravær og tilstedeværelse. Fraværet av et lyrisk "jeg" fører til fokus på diktets egen stemme, semantisk så vel som prosodisk. Jeg vil begynne analysen med de komposisjonelle grep som bygger de enkelte versene, såvel som hele diktet.

Fire grunnmotiv, teknisk gjennomgang

"What is the Word" er en øvelse i syntaks. Beckett bruker i løpet av 54 verselinjer ikke mer enn 24 ord, som han fletter sammen ut fra noen syntaktiske grunnstrukturer. Disse strukturene vil jeg kalle motiver, da de opererer som musikalske motiver i diktet, gjentakende, varierende og kombinerende. I og med at Beckett frigjør seg fra tegnsetting og normalspråklig engelsk syntaks, kan han sette sammen ord som vanligvis ikke ville gitt mening utenfor en poetisk ramme. De syntaktiske grunnmotivene innføres i løpet av diktets to første tredjedeler. Den siste tredjedelen består utelukkende av forflytninger av allerede introduserte ord og setninger. De fire motivene er: Motiv 1: "what is the word", motiv 2: "folly for to", motiv 3: "need to seem to glimpse" og motiv 4: "afaint afar away over there".

Et raskt overblikk viser oss at hvert grunnmotiv får komme til sin rett hver for seg i løpet av diktet. Jeg skal raskt gjøre noen henvisninger. Motiv 1, "what is the word", skiller seg ut fordi

det gjentas i sin helhet spredt utover hele diktet, det være seg i: tittel, vers 4, 13, 21, 28, 32, 41, 52 og 54. De andre motivene har hver sine innføringspartier i diktet. Motiv 2, ”folly for to”, blir innført i de tre første versene, og blir ikke kombinert med de andre motivene før etter 20 vers. Motiv 3, ”need to seem to glimpse”, blir innført i vers 22 til 25, og får dessuten stå alene i variasjoner av seg selv i vers 46 til 48. Motiv 3 presenteres i tillegg over vers 33 til 39, og får således lengst etableringstid av de fire motivene. Motiv 4, ”afaint afar away over there”, derimot, opptrer over kortest tid, da det bygges fra og med vers 30 og ut diktet. Jeg vil nå gå gjennom forekomst og oppbygging av alle de fire grunnmotivene.

Det første motivet, ”what is the word”, er tekstens tittel og derfor også effektivt tekstens første utsagn. Diktet avsluttes også med denne setningen. Dermed får diktet et preg av helhet og fullbyrdelse. Det er verdt å merke seg at tekstlinjen har to vidt forskjellige betydninger. Den første får man ved å lese den som et *spørsmål*. Selv om det ikke etterfølges av et spørsmålsteget, kan det likevel være en plausibel tolkning med tanke på diktets generelle mangel på tegnsetting. ”[W]hat is the word[?]” Hvis setningen er et spørsmål, fordrer det et svar. I så fall kan svaret være ”what”. Da er konklusjonen den samme som i den andre setningsbetydningen. I den andre betydningen er nemlig setningen en *påstand*. Da må man gå ut ifra at det er et spesifikt ord diktet har lokalisert, nemlig ordet ”what”. Foreløpig kan man altså si at den første setningen både kan leses som et spørsmål og en påstand. Signifikanten har altså to mulige signifikater. Ved å ta utgangspunkt i at det er i tittelen spørsmålet blir stilt, gir diktet oss tilsammen 24 ord (altså 20 ord i tillegg til spørsmålet) som alle kan være et svar. Disse 24 ordene forflyttes og omarrangeres i 53 vers i en prøvende manér. Derfor kan det også være plausibelt å tolke det slik at diktet avslutter med et svar. Jeg siterer vers 51-54:

what –
what is the word –

what is the word

Med denne lese måten ender vi likevel opp med at svaret er "what." Man kan for eksempel lese det slik: Vers 51 gir svaret, "what", og vers 52 presenterer spørsmålet en gang til, "what is the word –". Vers 53 har ingen ord, det er det eneste tomme verset i diktet, noe som gir lesningen en liten pause, før vers 54 svarer bekræftende "what is the word". Dette siste verset kan oppfattes bekræftende fordi det er det eneste verset i diktet som ikke avsluttes med en tankestrek.

Det andre syntaktiske grunnmotivet i diktet er "folly for to". Denne konstruksjonen er en uortodoks syntaktisk sammensetning som i seg selv ikke gir mening. "folly" betyr et feilgrep, gjerne utført grunnet dårlig dømmekraft.⁹⁶ Vers 1 består bare av ordet "folly," og kan slik også leses som et svar på tittelinjens spørsmål "what is the word". Men at dette er svaret må anses som et feilgrep, eller en handling av dårskap, en "folly", fordi det opptrer i diktets startfase. Hvis vi leser det slik at hele diktet jobber med å få svar på spørsmålet "what is the word", vil ikke svaret komme allerede i første vers. Derfor er det mer plausibelt å si at det er en "advarsel" om å *ikke* gjøre et feilgrep. "folly for to" (vers 2) er det første syntagmet i selve diktet. Dette syntagmet brytes suksessivt opp, i diktets forløp, av andre ord og syntagmer, eksempelvis "folly from this" og "folly given all this". Det er likevel "folly for to" som blir brukt der jeg mener diktet har sine bærende passasjer, henholdsvis vers 26, 30, 45 og 50. Disse stedene er viktige fordi det er her grunnmotivene møtes og systematisk bygges sammen, noe jeg kommer tilbake til.

Syntaktisk grunnmotiv 3 er "need to seem to glimpse". Denne konstellasjonen blir ikke som de to foregående presentert umiddelbart, men blir bygget opp i løpet av fire vers. Jeg siterer vers 22-25:

⁹⁶ Weheimer, Sally (red.): *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 2000

see –
glimpse –
seem to glimpse –
need to seem to glimpse –

”Need to seem to glimpse” viderefører synsmotivet som først kom i vers 10, ”seeing –”. Her innføres noen optiske begrensninger. ”Glimpse” betyr å skimte, altså å knapt se – og ”seem to glimpse” gjør skimtingen enda mer usikker: ”å synes å skimte.” Men ”need” viser at det finnes en trang til at denne usikre skimtingen skal finne sted, og driver derfor synsmotivet fram på tross av de optiske begrensningene. Det tredje syntaktiske grunnmotivet blir allerede i neste vers kombinert med det andre, i ”folly for to need to seem to glimpse –”. På denne måten blir leseren påminnet feilgrepet, ”folly”, i forbindelse med dette motivet. I vers 30 skapes overgangen til det som skal utgjøre det fjerde syntaktiske grunnmotivet: ”folly for to need to seem to glimpse what where –”.

Til nå har vi sett at de tre syntaktiske grunnmotivene presenteres gradvis over flere vers, og med økende fortetning. Motiv 1 står allerede i tittelen, ferdig komponert. Det gjentas med høy frekvens gjennom hele diktet. Motiv 2 presenteres i løpet av vers 1 og 2. Først ved stikkordet ”folly,” og så ved hele motivet. Men det brytes ned og kommer tilbake spredt utover i diktet, i henholdsvis vers 26, 30, 45 og 50. Motiv 3 bygges opp i versene 22-25 og kombineres med motiv 2 to ganger før det fjerde syntaktiske grunnmotivet kommer inn, som altså er ”afaint afar away over there”.

Dette grunnmotivet tar utgangspunkt i et spørsmål om lokalisering, om ”hvor”. Lokaliseringen er da ”[...] away over there”. Grunnmotivet bygges opp gradvis fra vers 30 til vers 39. Men i løpet av oppbyggingen av motivet, legges i tillegg spørreordene ”what” og ”where” inn spredt, som for å rokke ved noen parametre for både forekomst og lokalisering. Spørreordene ”what” og ”where” fungerer her som spørrende ”kritiske instanser” hva angår

diktets forekomst og lokalisering. "Where" får sitt svar i selve grunnmotivet, mens "what" forblir ubesvart. Det fjerde syntaktiske grunnmotivet står uansett i sin helhet i vers 39: "afaint afar away over there". Verset avsluttes også av dette påhenget "what". Motivet er derfor, allerede i sin første hele framtrede, kombinert med et ord til. Et ord som bryter med lokaliseringstematikken som "afaint afar away over there" består av, og dessuten setter spørsmålsteget ved diktets forekomst.

Fra og med vers 39, hvor det siste motivet presenteres i sin helhet, blir det ikke tilført noen nye ord. Herfra er det variasjoner av ord og motiver vi allerede er kjent med. Den ultimate motivsammensetning i vers 50, før diktet avsluttes i vers 51-54, lyder som følger: "folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –".

La oss nå se på hvilken utvikling diktet har hatt på grunnlag av de fire grunnmotivene og deres kombinasjoner gjennom diktet. Hvis vi vil lese diktet som et partitur, kan vi legge merke til at de fire motivene blir holdt sammen, ikke bare av hverandre, men også av et litt mer utydelig element, et slags "limstoff" bestående av spredte ord. Jeg skiller ikke dette ut som et eget motiv fordi alle de ordene som fungerer som "limstoff", knytter seg språklig og innholdsmessig til de fire motivene jeg har skissert, og får dermed ikke en egen funksjon slik som de fire. Ordene jeg snakker om, er "from this", "all this", "given", "seeing", "see", "and where". "from this" og "all this" er forlengninger av "folly for to", i og med at "folly for to" i utgangspunktet ikke gir noen mening i seg selv. "given", "seeing" og "see" er alle i forbindelse med "need to seem to glimpse", både fordi de semantisk knytter seg til visualitet, og fordi de fungerer assonantisk i gjentakelsen av lydene "i" og "ee". "and where" knytter seg til motivet "afaint afar away over there" fordi det semantisk angir stedsretning. Dessuten knytter "and where" seg også til motiv 1, "what is the word", da det spørres om *hvor* så vel

som *hva*. Disse ordene som ikke hører hjemme i de syntaktiske grunnmotivene, opptrer i hovedsak i første del av diktet men kommer også igjen i en tekstbolk i vers 42-44. Ordet "see" dukker opp i vers 45 og resten av diktet består av variasjoner over elementer fra motivene.

Mening og assonans

Jeg vil nå gjøre rede for en tendens i diktet som jeg allerede har nevnt. Det skal handle om hvordan diktets vokaler parallelt med diktets semantikk spiller en avgjørende rolle for diktets musikalske betydningsdannelse. Vi skal se at dette henger sammen med den deiktiske gesten: hvordan den starter ved å peke på diktet i seg selv, for så gradvis å peke utover til en vid horisont. Vers 50 er en mulig inngangsport til dette: "folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –"

Vers 50 kan blant annet vise oss at det er en vokalmessig lydlig bevegelse i diktet. Denne bevegelsen bygges gjennom den syntaktiske utviklingen jeg allerede har beskrevet. Verset kan brytes ned til vokalrekken o-y-ee-i-a-w, hvor w lydlig sett er en vokal. Hvordan opptrer denne vokalrekken gjennom diktets suksessive konstruksjon? Her skal vi se på de stedene assonansen har en viktig funksjon og knytte dem opp mot diktet som helhet. De nevnte vokalene i vers 50 kan i hovedsak deles i to assonanser: o/w/a og y/ee/i. O/w/a er i hovedsak plassert i ordene "folly", "where", "what", "away", "afaint", "afar", "over" og "word". Det innebærer at o/w/a-assonansen benyttes i diktets første og siste ord. Dessuten gjør denne vokalgruppen seg ekstra gjeldende i vers 32-41, et parti som vi skal se speiler den andre vokalgruppen.

Ordet "folly" leder oss også direkte inn i den neste vokalgruppen, y/ee/i. Disse vokalene står spesielt sterkt i første del av diktet, vers 12-19 og 22-26. I layouten i *As the Story Was Told*

utgjør dette nesten en hel side. Den lyse, eller tynne, kvaliteten i y/ee/i-lyden får her akkompagnere en metatekstlig semantikk. Jeg siterer vers 14-16:

this this –
this this here –
all this this here –

Gjennom repetisjonene av ”this ” og ”here” synes versene å insistere på sin egen tilstedeværelse, som om de i en deiktisk gestus peker på seg selv. I forbindelse med diktets spørsmål om ”what is the word”, kan dette også leses som et ”svar”. De hyppige gjentakelsene: ”this this – / this this here – / all this this here –”, gjør at det pekes konkret på *denne* siden, i *dette* diktet, som for å insistere på svaret. Denne språkageringen problematiserer også språklig representasjon, noe jeg snart komme tilbake til. Først vil jeg påpeke at bruken av vokalfargene y/ee/i i det andre partiet jeg har påpekt, vers 22-26, virker forsterkende på den deiktiske bevegelsen da ordene de opptrer i befatter seg med visualitet, om enn med en svak grad av visualitet. Jeg siterer vers 22-25:

see –
glimpse –
seem to glimpse –
need to seem to glimpse –

Denne vokalgruppen fungerer homogent og samlende fordi den tilfører versene et lydlig fellesskap. I tillegg er den knyttet til den deiktiske insisteringen, ved at den ”tynne” y/ee/i-lyden følger opp insisteringen fra ”this this here”, samtidig som den pekende gesten beveges utover. Det som skiller dette partiet fra det forrige, er ikke insisteringen ”this this”, men bruken av verb. Verbene ”see” og ”glimpse” opptrer tilsynelatende i presens, men siden de mangler subjekt må man lese dem som imperativ. Dessuten opptrer også en infinitivsform, ”to glimpse”. For det første gjør mangelen på et lyrisk ”jeg” at utsagnet ikke har noe subjekt, noe som medfører at ingen utfører verbene ”see” og ”glimpse”. For det andre må man forutsette at imperativene har en klar mottaker. Men, overgangen fra imperativ til infinitiv gjør at en eventuell mottaker, den som ville vært setningens objekt, forsvinner. Den ekspressive

bydeformen, ”glimpse”, henvender seg derfor ikke til noen, men omgjøres til en retningsløs infinitiv, ”to glimpse”. Slik blir også dette partiet i diktet pekende på seg selv da språket ikke har noe annet perspektiv enn sitt eget. Men disse versene er, som vi skal se, medvirkende i å åpne diktets perspektiv til å kunne peke utover også.

Den delen av diktet jeg nå har omtalt, vers 12-26, er i hovedsak preget av vokalene y/ee/i. I tillegg til assonans kjennetegnes denne delen altså ved hvordan den peker på seg selv. Først insisterer den ”på seg selv” med anaforbruken i ”this this here”, så poengterer den sin subjektssløshet ved å gjøre imperativ, ”glimpse”, om til infinitiv, ”need to seem to glimpse”. Resultatet av dette er at diktet, i denne delen, er innadvendt og selvrefererende. Likevel innebærer synsmotivet, innført med ”see” og ”glimpse”, en åpning for at diktet kan peke videre ”utover”. Synsmotivet blir da starten på den perspektivåpningen den deiktiske bevegelsen trenger, for å fullføre pekingen ”helt ut”.

Det innadvendte fokuset blir så motarbeidet. Diktet skifter vokalfarge fra y/ee/i til o/w/a, og vers 32-41 er i all hovedsak preget av o/w/a. Vers 35-39, illustrerer dominansen av o/w/a:

away over there –
afar –
afar away over there –
afaint –
afaint afar away over there –

Her kan vi også se at diktet nå omtaler noe fjernt. Vi kan for ordens skyld merke oss at forflytningen fra et nærvær til et fravær hender allerede i vers 23-26, altså fremdeles i y/ee/i-partiet, men den assonantiske vridningen til fra y/ee/i til o/w/a følger snart etter og fullfører bevegelsen.

Man kan oppsummere den deiktiske gesten som en utadgående bevegelse ved å se på de tre partiene jeg har gått gjennom. I motivet med "this this here" peker diktet på sitt eget sted. Videre ser vi at "need to seem to glimpse" viser til en usikker visualitet – det er en forsiktig tilnærming til det å se, men like fullt en visuell åpning. Til slutt peker diktet langt utover: "afaint afar away over there". Hele bevegelsen gjøres av diktet selv. Fra selvpåpekingen i "this this here" via det "mysende" blikket i "need to seem to glimpse" til det utoverskuende "afaint afar away over there". At diktet selv utfører den deiktiske gesten har jeg til nå først og fremst tilskrevet at det mangler et subjekt, et lyrisk "jeg". Men det er også en annen side ved språket i denne teksten som gjør det i stand til å presentere seg selv, samtidig som det utfører et ikke-representativt språkarbeid. Jeg vil nå lese dette språkarbeidet i lys av Deleuzes teori om det stammende språket.⁹⁷

Stamming og det lyriske jegets fravær – et minorisert språk

Jeg har gjennomgått teksten på grunnlag av fire utskilte motiver, og i tillegg kommentert tekstbiter som jeg har kalt "limstoff", for blant annet å vise hvordan diktet representerer seg selv ved en pekende bevegelse. Tekstens gradvise oppbygning baserer seg, som vi har sett, på noen få syntagmer og enkeltord som flettes sammen over flere etapper. Det kan på grunnlag av dette se ut som om teksten "stammer". Denne stammingen er imidlertid ikke en logopatologisk hemning, men et stilistisk anliggende.

Deleuze omtaler selv "What is the Word" i artikkelen "Stammade han..." (1993), men han ser på den franske varianten, "Comment dire". Ifølge Deleuze vokser diktet fra midten, slik at hele blokker løsner på et eneste utpust: "Den kreativa stamningen är den som får språket att växa från mitten, som gräs, hvilket gör språket till ett rhizom istället för ett träd och försätter

⁹⁷Deleuze, Gilles: "Stammade han..." (oversatt av Jenny Högström) i Spindler, Fredrika og Holmgaard, Jan (red.): *Aiolos nr. 24 + Glänta nr. 4.03-1.04*, Göteborg, 2004

det i ständig obalans.”⁹⁸ Deleuzes begrep om ”rhizom”, bildet på at språket vokser som gress med et ikke-sentralisert rotsystem, stemmer overens med det jeg kaller det subjektsløse i diktet. Mangelen på et subjekt medfører også at språket mangler en spesifikk kilde. Diktets stamming, den sammenflettede framveksten av diktet, kommer ikke fra en bestemt kilde, men virker mer som en autogenetisk, altså selv-skapende, språkdannelse. La oss se på det i forbindelse med den pekende bevegelsen: Diktets deixis.

Jeg har vist at diktet går fra å peke på seg selv, ”this this here,” til å peke langt ut, ”afaint afar away over there”. Denne deiktiske bevegelsen viser forskjellige grader av diktets horisont, og spenner slik opp en akse fra innadvendt til utadvendt. Pekingene, den deiktiske gesten, kommer ikke fra et lyrisk ”jeg”, men oppstår, som vi har sett, ved hjelp av assonans og syntaktisk strategi. Og det er blant annet disse to språklige grepene som gjør at språket vokser som et rhizom. Konsekvensen av diktets manglende lyriske ”jeg”, dets deiktiske bevegelse og den rhizomatiske strukturen, er at språket selv får leve. Med dette mener jeg at det ikke kontrolleres utenfra. Det kan snarere bevege seg i tråd med egen musikalitet. For å utdype dette, vil jeg nå gå nærmere inn på Deleuzes teori om litterær stamming.

Deleuze begynner med å gjøre rede for bruk av stamming i litteraturen. En forfatter kan få sine karakterer til å stamme, enten ved å skrive ut stammingen i teksten, eller ved å føye til eksempelvis ”stammet han”. Men, Deleuze foreslår også at det finnes en tredje mulighet: ”Det är inte längre rollfiguren som har ett stammande uttal, utan författaren som får ett *stammande* språk. Han får språket [la langue] som sådant att stamma: ett affektivt, intensivt språkbruk [langage] och inte längre ett känsloläge hos den som talar.”⁹⁹ Her foreslår Deleuze at språkbruket får frigjøre seg fra den talendes indre, og at dette er mulig fordi språket strever

⁹⁸Ibid., s. 128

⁹⁹ Ibid., s. 126

med sin egen form, fordi det stammer. Videre spør Deleuze: ”År det möjligt att få språket att stamma utan att blanda ihop det med talet [la parole]?”¹⁰⁰ Svaret ligger i at det stammende språket er avhengig av en subjektsløs, rhizomatisk struktur. Da kan det frigjøre seg fra talen, ”la parole”.

I tilfellet ”What is the Word” stammes fire motiver fram over 54 vers. Vi har sett hvert motiv vokse sakte fram, slynge seg mellom hverandre, og ende opp i et felles utsagn i vers 50: ”folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what –”. Verset konkluderer det prosessuelle som har ligget i motivenes rhizomatiske framvekst ved å kombinere de fire motivene på en gang. Fraværet av et lyrisk ”jeg” og den stammende framtoningen skaker ved vår språkpraksis, som er autoritativ, i forstand av å være subjektbasert, og derfor også ”beordrende”. Når ingen subjekt veileder språket, er det ikke lenger er en stammende stemme, men et stammende språk.

Hvilken funksjon har det så at språket ”stammer”? Deleuze kaller det stammende språket for et minorisert språk. Det minoriserte språket er en måte å destabilisere det territoriale språket på¹⁰¹, det vil si å bryte med det logosentriske språket, slik at det ikke lenger foregir å representere noen sannhet. Deleuze viser hvordan store forfattere gjennomfører denne minoriseringen, og henviser spesifikt til Beckett fordi han delvis skrev på et annet språk enn sitt morsmål (fransk), noe Deleuze anser som en fordel i prosessen å minorisere språk. Dette er fordi han finner opp en ”[...] omyndigt bruk av det myndiga språket genom vilket de till fullo uttrycker sig: de *minoriserar* detta språk, liksom inom musiken där mollskalan betecknar

¹⁰⁰ Ibid., s. 127

¹⁰¹ Deleuze og Guattari skriver om territorialitet som begrep for en subtil ”maktform”, bl.a. i Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer, Kapitalisme og Skizofreni* (oversatt av Niels Lyngsø), Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, København, 2005

dynamiska kombinationer i ständig obalans.”¹⁰² Denne ubalansen setter språket som sannhetshevdelse ut av spill, gjennom å tømme det for mening. Deleuze sier om den minoriserende forfatteren: ”Han är en främling i sitt eget språk: han blandar inte ett annat språk med sitt, utan täljer *inifrån* sitt eget språk fram ett främmande språk som inte finns där dessförinnan.”¹⁰³ Det umyndige språket henter sitt materiale fra det myndige språket, men det gjøres fremmed, og tømmes for mening, gjennom en stammende praksis. Det kjente språket blir slik omgjort til noe ukjent og fremmedartet.

Deleuze og Guattari sier om det *umyndige*, altså det minoriserte, språket: ”Ettersom vokabularet er uttørret: Få det til å vibrere i intensitet. Opp mot all symbolsk, signifikant eller endog betegnende bruk av språket: Sette en ren og intens bruk av det.”¹⁰⁴ Det deterritorialiserte språket, med sitt uttørrete vokabular, oppnår en slik intensitet. Intensiteten er noe fremmed i noe kjent, det er en ”uordnet” språkpraksis i et kulturelt språk som er bygget på orden. Slik framstår språket som uforståelig, eller tømt for mening, i en territorial verden, og slik fungerer det også som en opposisjonsstrategi, med henhold til territoriets maktstrukturer.

Om det *myndige* språket sier Deleuze: ”Språket är föremål för en dubbel process, beslut skal fattas och ordningar etableras”.¹⁰⁵ Disse to prosessene er med å danne språkets maktgrunnlag, så hvis de blir forstyrret mister språkssystemet sin makt. Når da det myndige språkets balanse opphører, åpner språket sitt anarkistiske potensial. Deleuze sier: ”Men långt bort ifrån balansen *blir disjunktionerna inkluderade, inkluderande, och sambanden reflexiva [...]*”.¹⁰⁶

¹⁰² Deleuze: *Ibid.*, s. 127

¹⁰³ *Loc. cit.*

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Kafka – for en mindre litteratur* (oversatt av Knut-Stene Johansen), Pax Forlag, Oslo, 1994, s. 43

¹⁰⁵ Deleuze: *Ibid.*, s. 128

¹⁰⁶ *Loc. cit.*

Med andre ord kan det som skal holdes fra hverandre, ”disjunktionerna”, settes sammen og det som hører sammen, ”sambanden”, kan splittes opp. I ”What is the Word” skjer nettopp dette. Diktet plukker fra hverandre og setter sammen fire forskjellige motiver i løpet av 54 vers. Slik stammer språket, ukontrollert fra språkbrukens side, men intensivt uttrykkende etter egne impulser.

Deleuze skriver videre om hvordan det minoriserte språket tøytes i forhold til språkbrukens grenser. Det ”vellykkede”, minoriserte språket spenner språket (som mening) til bristepunktet. Men, det betyr ikke at vi havner på utsiden av språket. Deleuze skriver: ”Och liksom det nya språket inte finns utanför språket, existerar den asyntaktiska gränsen inte utanför språkbruket – den er språkbrukets *utsida*, den er inte utanför det.”¹⁰⁷ Når grensen tøytes forsvinner vi ikke utenfor språket, men grensen er språkbrukens utside. Han fortsetter: ”Det er en målning eller en musikk, men en ordens musikk, en målning med ord, en tystnad i orden, som om orden nu spydde upp sitt innehåll: grandiosa visioner eller sublimes ljud.”¹⁰⁸

Det minoriserte språket i ”What is the Word” er slik en ordets musikk. Det er frigjort for autoritativ mening, og stammer fram språklig-musisk intensitet. Diktet selv ser ut til å kommentere sin egen ”oppspenning” av språkgrensene, som et ekko av Deleuzes teori. Tekstens deiktiske bevegelse, fra det innadvendte til det utadvendte, speiler tekstens egen minorisering. Det er en prosessuell, rhizomatisk framvekst, som starter inni språket, ”this this here”, og ender opp som språkets utside: ”afaint afar away over there”.

¹⁰⁷ Ibid., s. 129

¹⁰⁸ Loc. cit.

Avslutningvis

Lesningen har vist hvordan diktet er bygd opp av fire grunnmotiver som flettes sammen i en syntaktisk, fri lek. Denne prosessen innebærer en deiktisk gestus som går fra det selvpåpekende, innadvendte, til det skuende, utadvendte. Parallelt med den deiktiske bevegelsen har vi sett et spill med vokaler, som forandrer seg etter som pekingen forflytter seg utover. Deleuzes teori om litterær stamming har dessuten gitt en forståelse for hvordan dette subjektsløse språket trer ut av språkbrukens normalpraksis, for slik å unngå det myndige språkets maktstrukturer. Det "fremmede" umyndige språket er derfor eksperimentelt idet at språket får opptre som i billedkunst eller musikk.

I oppgavens siste analyse, "The Image", vil jeg lese teksten med henhold til det intermediale forholdet mellom litteratur og bilde. Å innføre en annen intermedialitet enn den musiko-litterære, vil gi min intermediale forståelse av Beckett en litt større bredde. Jeg vil likevel gå inn på formaspekter som komposisjon og rytme, men også se på tekstens diegetiske inndeling. I tillegg vil jeg videreføre tråden som omfatter de språkfilosofiske konsekvensene, gjennom bruk av Atle Kittings teori om språkets billedmessighet. Kittangs teori skal også diskuteres senere i oppgaven, både i forhold til Deleuze, og i forhold til intermedialitet.

2.4 "The Image" og det billedmessige

"I see me"

Innledning

"The Image" ble skrevet i løpet av 50-tallet, på engelsk, men ble ikke utgitt før i 1962.¹⁰⁹ Med denne korte teksten la Beckett grunnlaget for det som senere skulle bli romanen *How It Is*. Den beskriver en situasjon der en enslig skikkelse ligger i et udefinert gjørmelandskap. Skikkelsen er en mann, som fungerer som personal forteller, og vi får innblikk i hans verden gjennom hans tankestrømmer, imaginasjoner og kommentarer. Kommentarene handler spesielt om kroppens basale funksjoner og om hans aktivitet i gjørmelandskapet. I tillegg er hans mentale aktivitet framtrødende. Denne kortprosatteksten handler i hovedsak om protagonistens imaginasjon. "The Image" tar oss inn i jegets "urposisjon", som er en stillestående, men krevende eksistens i et goldt landskap. Vi følger ham inn i hans "bilde", hvor gjørmene imaginært transformeres til gress og han får selskap av en kvinne og noen dyr. Videre leser vi hvordan bildet falmer, og han ender opp i sin utgangsposisjon, konkluderende: "I've had the image."¹¹⁰

Tiden er saktegående, og til tider nesten statisk. Små handlinger får mye plass i teksten, så også protagonistens kontemplasjon. Åpningsavsnittet kan tjene som eksempel på dette: "My tongue fills my mouth with mud a last resource takes it in and turns the mud around in the mouth question if swallowed would it nourish and opening up of vistas without having to swallow often they are not bad moments to spend everything there rosy in the mud the tongue lolls out again [...]".¹¹¹ Denne dvelende og omstendelige beskrivelsen holder tempoet nede. Dette er på tross av at teksten fullstendig mangler tegnsetting, foruten et siste punktum.

¹⁰⁹"Preface", i Beckett: *As the Story Was Told* s. 10

¹¹⁰ Beckett, Samuel: "The Image" i: *As the Story Was Told*, John Calder (Publishers) Ltd og Riverrun Press, London og New York, 1990, s. 40

¹¹¹ Ibid., s. 31

Jeg vil senere problematisere dette imaginære nivået i teksten, og stille spørsmål ved hva "bildet", "the image", egentlig er og hvordan det fungerer. For leseren kan det være vanskelig å avgjøre hvilke hendelser som er reelle og ikke reelle, eller hva som i fiksjonsuniverset er fenomenalt og hva som er imaginært for tekstens "jeg". Teksten gir oss likevel noen markører som rammer inn protagonistens imaginasjon, og slik klargjør tekstens to diegetiske nivåer. Inngangspartiet, når protagonisten trer inn i imaginasjonen, høres for eksempel slik ut: "[...] since suddenly there in the mud I see me I say me as I say I as I will say he because it amuses me I look to me about sixteen and to complete the happiness glorious weather egg-blue sky and scamper of little clouds [...]".¹¹² Senere kommer et raskt illusjonsbrudd: "[...] I have the absurd impression we are looking at me I pull in my tongue close my mouth and smile [...]".¹¹³ Og så avsluttes imaginasjonen slik: "[...] April morning in the mud it it's over it's done I've had the image the scene is empty [...]".¹¹⁴ Den vage, nesten kryptiske stilen er forvirrende, men indisiene i teksten er samtidige sterke nok til at vi kan lese dette som forflytninger. Disse partiene i teksten vil jeg naturligvis komme tilbake til.

Lesningen av "The Image" er i hovedsak intermedial i forbindelsen mellom tekst og bilde. Det musikalske er her sekundært. Her vil jeg legge vekt på hvordan det billedmessige lar språket søke seg ut av sitt eget domene, at det prøver å være noe annet enn språk, på linje med hvordan jeg har lest de andre tekstene som musikalske. Jeg vil senere benytte meg av den innsikten en slik lesning kan få, i diskusjonen omkring det musikalske som et intermedialt fenomen i disse Beckett-tekstene.

¹¹² Ibid., s. 33

¹¹³ Ibid., s. 36

¹¹⁴ Ibid., s. 39

Fortellingen

Jeg vil nå gå nærmere inn i fortellingens plott. Utgangssituasjonen er at karakteren ligger mens han forsøker å ta til seg gjørme for å spise og fortære den. Teksten begynner som nevnt slik: "My tongue fills my mouth with mud a last resource takes it in and turns the mud around in the mouth question if swallowed would it nourish [...]".¹¹⁵ Han omtaler så sine lemmers aktiviteter. Først snakker han om hendene: "[...] what the hands are at well the left as we have seen still clutches the sack and the right well the right after a moment at the end of its arm full stretch in the axis of the clavicle as it might be said or rather opening and closing in the mud opening and closing [...]".¹¹⁶ Vi ser at han snakker distansert om hendene, som om han mangler kontakt med dem. De to foregående sitatene viser oss at både selve handlingen, ordvalg og stil er bevisst mekanisk. Dette stemmer overens med det basale som beskrives: de korte, kroppslige bevegelsene som tungens vridning og hendenes åpning og lukking. Et knapt ordforråd og en påtrengende rytmikk, som oppstår som resultat av manglende tegnsetting, er med på å bygge opp under tekstens "mekaniske" preg. Han spør så etter beina på samme måte som han gjorde med hendene, men gir ikke noe klart svar: "[...] and the legs what are the legs doing oh the legs [...]".¹¹⁷ Han viser slik den samme distanserte holdningen til sine beins bevegelser som han gjorde til sine hender, som om han mangler kontakt med dem. Jeg vil komme nærmere inn på hvordan opplevelsen av en "opplemmet" kropp kan tolkes og hvordan språk, kropp og rytme henger sammen.

Protagonisten har til nå presentert og beskrevet seg selv og sin kropp. I tillegg har vi fått vite at landskapet han befinner seg i, er et gjørmelandskap. Teksten har på økonomisk vis fortalt oss nok til at protagonisten kan sette igang imaginasjonen som en motsetning til sin faktiske situasjon, som et fotografisk negativ: En blir til flere, gjørme blir til gress og grått blir til

¹¹⁵ Ibid., s. 31

¹¹⁶ Ibid., s. 31-32

¹¹⁷ Ibid., s. 32

farger. Et bilde trer fram: "[...] and the eyes what are the eyes doing closed no doubt no since suddenly there in the mud I see me I say me as I say I as I will say he because it amuses me I look to me about sixteen [...]".¹¹⁸ Vi leser at han lukker øynene og "ser" på en annen måte. Han vender blikket innover mot et imaginært billedforløp ved hjelp av en innledende forskyvning av selvreferanse. "I" blir til "he", og slik forflytter han seg også mentalt ut av gjørma og inn i et imaginært univers: "[...] and to complete the happiness glorious weather egg-blue sky and scamper of little clouds".¹¹⁹ Imaginasjonen negerer hans egentlige situasjon.

I det imaginære universet befinner jeget seg en vårdag, "April or May"¹²⁰ på en gresskledd veddeløpsbane, "racecourse", hvor han nå er en ung gutt, sammen med en jente og en hund: "[...] I turn my back and the girl too whom I hold by the hand [...] in her right the extremity of a short lease connecting her to an ash-grey terrier of fair size [...]".¹²¹ Kontrasten til jegets reelle situasjon er slående. Aktiviteten er høyere, fargene sterkere og protagonisten er ikke lenger alene. "Bildet" blir beskrevet i tid og rom, men siden det er et meget begrenset narrativt forløp, eller manglende handling, er hovedvekten på beskrivelsen av omgivelsene. Eksempelvis beskriver jeget det han ser med løftet hode slik: "[...] on the horizon four or five miles off as the crow flies the bluish bulk of a mountain of modest elevation our heads overtop the crest [...]".¹²² Både det imaginære og det fenomenale universet framstår som stillestående, og kontemplative for protagonisten. Men der hans reelle situasjon er grå og trist, framstår imaginasjonen som en frodig og levende idyll.

Imaginasjonen brytes imidlertid på et punkt og viser igjen protagonistens situasjon i gjørmelandskapet, som for å minne oss, og ham, om at den finner sted samtidig. Bildet blir

¹¹⁸ Ibid., s. 33

¹¹⁹ Loc. cit.

¹²⁰ Loc. cit.

¹²¹ Ibid., s. 33-34

¹²² Ibid., s. 35

nemlig brått brutt av i dets beskrivelse, og igjen forflytter jeget seg ved å omtale seg selv med forskjellige pronomen. Han ser seg selv fra begge ”verdener”: ”[...] I have the absurd impression we are looking at me I pull in my tongue close my mouth and smile [...]”.¹²³ Det absurde her er at “we”, han og jenta, ser på ham der han ligger og eter gjørme. Og når han ser seg selv slik, sammen med jenta, blir han pinlig berørt, og det er hans reelle ”jeg” som er i gjørmelandskapet, som reagerer – ved å lukke munnen og smile. Men dette er likevel bare en innskyttelse og han er straks tilbake i imaginasjonen.

I imaginasjonens avslutningsfase forsvinner bildet gradvis og erstattes av det reelle landskapet jeget befant seg i til å begynne med: ”[...] and there we are again dwindling again across the pastures hand in hand arms swinging heads high towards the heights smaller and smaller I no longer see the dog no longer us the scene is shut of us some animals still the sheep like granite outcrops horse I hadn’t seen standing motionless back bent head animals know blue and white of sky [...]”.¹²⁴ Partiet starter med ”We”, men går over til ”I”, åsene som former landskapet krymper bokstavelig talt, og sauene ser ut til å forsteines. Slik forsvinner imaginasjonen gradvis fra teksten og skikkelsen i gjørma, før han konstaterer: ”[...] April morning in the mud it’s over it’s done [...]”.¹²⁵ Slik slutter fortellingen der den startet.

Den sjangermessige hybrid

Jeg vil nå diskutere ”The Image” i et sjangermessig perspektiv. Vi skal se at teksten er en hybrid og at den derfor kan tillate seg et større spekter av litterære grep enn mer sjangertro tekster pleier å gjøre. Spesielt vil jeg se på hvordan prosa og lyrikk møtes i et poetisk narrativ. Fra dette skal vi gå videre til en diskusjon omkring det ”billedmessige” i teksten.

¹²³ Ibid., s. 36

¹²⁴ Ibid., s. 38-39

¹²⁵ Ibid., s. 39

Språket er, som vi ofte opplever hos Beckett, radikalt eksperimenterende i forhold til den mer tradisjonelle, og ofte mer realistiske, prosaen. Tradisjonell prosa er i stor grad bundet til en form for hverdagspråk, ikke så stilisert slik vi ser det her, og med en oversiktlig logikk og kausalitet. Dette gjelder både på et syntaktisk-stilistisk nivå og på et større kompositorisk nivå. Becketts mest iøynefallende annerledeshet i prosaen er mangel på tegnsetting og avsnittsinndeling, og hyppige gjentakelser av ord og syntagmer. Men det er også åpenbare brudd med prosatradisjonen i komposisjonelle anliggender som tidsforløp, spenningskurve, karakterutvikling og villighet til å slippe leseren inn i tekstens semantikk. Alle disse tekstlige særegenhetene er typiske nøkkelord når man snakker om forskjellen på prosa og lyrikk. Derfor kan man her, som i flere andre tilfeller hos Beckett, kalle teksten for en sjangermessig hybrid. Dette gjennomgående trekket legger noen premisser jeg baserer denne lesningen på. Hybriden kombinerer prosaens evne til narrativ bevegelse og progresjon med lyrikkens prosodiske overskudd, hovedsaklig i form av rytmiske og lydlige virkemidler. Dette semi-prosaiske språket kan undersøkes videre. Som tidligere nevnt har dette språket en flyktig karakter, samtidig som det nesten står stille. Vi husker tekstens innledningsparti: "My tongue fills my mouth with mud a last resource takes it in and turns the mud around in the mouth question if swallowed would it nourish [...]",¹²⁶ hvor kroppens bevegelser beskrives detaljert, noe som gir teksten en sakte framdrift. Men samtidig, på grunn av syntaks og mangel på tegnsetting, merker vi hvordan intensiteten holdes oppe.

Jeg vil nå se på hvordan rom og tid i forskjellig grad uttrykkes i teksten, siden dette er en stor del av "The Image"'s egenart, blant annet ved hvordan den "opplemmede", statiske, men levende kroppens rytme henger sammen med tekstens temporalitet. Forvrengningen av tid og rom ser ut til å underbygge imaginasjonens virkning i teksten. Rommet trer fram på grunn av

¹²⁶ Ibid., s. 31

tekstens stillestående, deskriptive stil. Imaginasjonen, "the image", blir slik et rom som åpner for en diskusjon omkring bildet og imaginasjonen som litterær størrelse. Dette skal jeg gå nærmere inn på, men først vil jeg se på tekstens måte å uttrykke både temporalitet og spatialitet på, og hvordan de henger sammen.

"The Image" og dimensjonalitet

Vi kan se på tekstens billedmessighet basert på rom og tid, som jo er basale dimensjoner i vår fenomenale verden. Vi forholder oss til en visuell akse, noe spatialt, men også til et narrativ, noe temporalt. I *Ord, bilete, tenking* refererer Atle Kittang til den belgiske litteraturforskeren Maurice-Jean Lefebve og hans analyser av bildets ulike ytringsformer i rom og i tid. Blant annet siterer han: "Medvitet om temporalitet kjem til meg berre saman med medvitet om det imaginære, og dette imaginære er fascinerende."¹²⁷ Av dette leser jeg at det ikke går an å tenke tid uten å forestille seg både fortid og framtid, og at denne forestillingen, det imaginære, derfor åpner et handlingsrom. At tidsaspekt skal være avhengig av det imaginære, som man gjerne knytter mer til rommet, kan være spesielt interessant i en intermedial studie som denne. Det er lett å knytte musikken til tiden og bildet til rommet, men som Lefebve framhever, er dimensjonene knyttet tettere sammen i våre sinn.

I gjennomgangen av "The Image"s fortelling har vi sett hvordan teksten søker seg mot en billedlighet ved å flate ut handlingstid og fokusere på rommene i situasjonen. Dermed blir teksten, som i "Stirrings Still", mer en form for deskriptiv "showing" enn en fremadskridende "telling". Men i tillegg antyder tekstens syntaks og fravær av tegnsetting en viss rytme, som likevel gir et fokus på temporalitet. Denne temporaliteten kjenner vi også igjen i kroppens mekaniske bevegelser, slik de utføres av protagonisten. Tekstens avslutningsparti gjenopptar

¹²⁷ Lefebve sitert i Kittang: *Ibid.*, s. 280

protagonistens repeterende, mekaniske bevegelser slik vi så i åpningspartiet: "[...] the hands opens and closes [...] my tongue comes out again lolls in the mud I stay there no more thirst the tongue goes in the mouth closes [...]".¹²⁸ Handlingstiden går, som i begynnelsen, meget sakte, samtidig drives både språket og protagonistens kropp fram av rytmisk driv. I fraværet av tegnsetting, går språket øyensynlig "i ett", uten markerte pauser. Det er som om det jager den neste betydningsbærende linjen, ved å ikke skille mellom dem, samtidig som kroppen likevel utfører sine konkrete handlinger i faste mønstre og repetisjoner.

For å oppsummere hvordan både tid og rom skaper sin plass i "The Image": De to dimensjonene tid og rom er, som vi vet, grunnleggende i alle kunstarter, om enn med en annen balanse i for eksempel billedkunst og arkitektur. Men denne teksten nekter å ta disse dimensjonene for gitt, da de skapes gjennom spesifikke litterære grep. Beckett underliggjør nemlig både tid og rom i denne teksten og gjør det derfor vanskelig å forholde seg til en slik balansert forestilling om dimensjonene. Denne underliggjøringen skjer ved hjelp av tekstlige grep som likevel ikke er åpenbare. Tiden skapes på grunn av rytmen som kommer av uortodoks syntaks og tegnsetting, og dessuten av kroppens mekaniske rutine. Rommet, på sin side, skapes blant annet av at tiden går sakte, og nesten stopper opp, slik at rommet får større plass i fortellingens beskrivelser. For leseren er det også slik at man i en semantisk vanskelig tilgjengelig fortelling "slår av farten". Man dveler – og gir, så og si, større rom for det som ikke beveger seg i tid, det spatiale.

Imaginasjon og billedmessighet

Jeg vil nå gå nærmere inn på "The Image"s framstilling av det romlige, og da spesielt hvordan bildet som et språklig konsept kan fungere som et intermedialt meningstillegg. Jeg vil derfor

¹²⁸ Beckett: "The Image", s. 39-40

utvide lesningen til å inkludere en teori om det billedmessige. Denne teorien er et fruktbart tilskudd til forståelsen av det intermediale hos Beckett, og den er hentet fra Kittangs nevnte bok. I korthet går teorien ut på at språket, som bildet, er i stand til å negere virkeligheten. Det vil si å ikke forholde seg mimetisk til virkeligheten, og som konsekvens av denne negasjonen skapes ny mening, det oppstår et *meningstillegg*.

Begrepet meningstillegg kan beskrives som den betydningsdannelsen i kunsten, som skjer *i tillegg* til den fenomenale virkelighetens meningsproduksjon. Dette kommer av at den er tett knyttet til formspråket den oppstår i. Formspråket og dets uttrykk utgjør tilsammen et språkarbeid der det oppstår en meningsproduksjon som ikke kan løses fra sin form. Dette språkarbeidet negerer den fenomenale virkeligheten og dens ordninger, og det produseres et *tillegg av mening* som ikke går opp i de kategoriene vi ordner vår verden i. Meningstillegget er derfor kunstens, i dette tilfellet den eksperimentelle intermedialitetens, eksklusive produkt. Bare det som er i stand til å negere virkeligheten kan åpne rom for annen meningsdannelse.

Hva slags romlighet er det vi har med å gjøre? Selve tittelen "The Image" gjør for det første at vi, som i billedkunsten, flytter oppmerksomheten fra det temporale til det spatiale. I teksten er det to romligheter som utfolder seg: protagonistens fenomenale rom og hans imaginære rom. Det fenomenale dannes ved at Becketts beskrivelser er tett på protagonisten og hans rom, slik at vi som lesere ikke ser mer enn han selv ser av hans begrensede utsikt. Slik begrenses det fenomenale rommet, for både protagonist og leser. Når han så trer inn i imaginasjonen er det et mentalt bilde som åpnes, og det kan derfor fritas fra de fenomenale begrensningene. Den imaginære romligheten kan oppføre seg annerledes enn den faktiske, fenomenale romligheten. Vi skal se at den imaginære romligheten kan få en meningstilleggende funksjon fordi den

frikobles fra vår virkelighet. Dette innebærer at den ikke har referanse i virkeligheten, men negerer den i kraft av å være et bilde.

Det er tekstens imaginære romlighet jeg vil diskutere i lys av Kittangs teori om en språklig billedmessighet. På den ene siden gir ”bildet”, i bestemt form entall, en direkte henvisning til det lyriske språkets mest utbredte virkemiddel: Bildet, som et underliggjørende virkemiddel for eksempel i form av metafor, simile, symbolbruk eller en annen form for parallell. Atle Kittang skriver i *Ord, bilete, tenking* at det poetiske bildet ble redusert til en slik retorisk form allerede i den russiske formalismen, med Viktor Sjklovskij i spissen. Dette kommer av en retorisk vending som innebærer at alle bilder og andre ”[...] figurative ’grep’ tener av-automatiseringa av førestillingane våre ved å *underleggjere* dei – gjennom forsterkinga av inntrykka og forlenging av persepsjonsprosessen.”¹²⁹ Kittang sammenligner den retoriske tenkningen av bildet med ikonofobi, frykten for avbilding av religiøse motiver, ikke slik vi kjenner det fra den monoteistiske religionshistorien, men slik den på nytt ble konstituert i forbindelse med den russiske formalismens retoriske vending, en ny billedskepsis.¹³⁰ Kittang etterlyser en frigjøring fra tanken om at bildet i litteraturen nødvendigvis skal være en retorisk form. Vi må slutte å underordne bildet ved å bare forholde oss til det som en retorisk fokusering på språklige grep, mener Kittang: ”Etter å ha vandra ei tid i slikt nyretorisk land, og spesielt i dekonstruksjonens varmedirrande øydemarker, må det opplevast som heilt nødvendig å vende tilbake til eit standpunkt der det på nytt kan bli meiningsfullt å tale om ein *biletmessighet også i språket*.”¹³¹ Vi skal videre se hvordan språkets billedmessighet viser seg gjeldende i ”The Image”, men først vil jeg gå nærmere inn på hva dette begrepet innebærer.

¹²⁹ Kittang: *Ibid.*, s. 20

¹³⁰ *Loc. cit.*

¹³¹ *Ibid.*, s. 40-41

Hva er så dette billedmessige? Kittang søker mot en fenomenologisk plattform for bildet og får hjelp fra blant annet Jean Paul Sartre og Maurice Blanchot. Det billedmessige har av flere blitt tenkt som mer grunnleggende enn den mimetiske eller retoriske måten å tenke bildet på. Kittang gir oss først et eksempel på en mimetisk måte å forholde seg til bildet på: ”Det er det omgrepsmessige biletet av eit tre som gjer det mogleg for oss å kjenne att eit tre kvar gong vi ser det.”¹³² Aristoteles selv viste til kunstens framstillinger og billedgjøringer ”[...] fordi dei er meir allmenne og dermed meir filosofiske enn f.eks. historieskrivingas framstillingar.”¹³³ Dette baserer seg på den grunnleggende oppfatningen av bildet som noe avspeilende. En avgjørende del av Kittangs billedmessighetsbegrep som utvider denne horisonten, er derimot bildets *negerende* effekt. Bildets unike kvalitet, en del av billedmessigheten, er at det frikobler oss fra den virkeligheten språket ordner for oss. Kittang henter dette eksempelet fra Sartre om bildet av Pierre: ”Å seie ’eg har eit bilete av Pierre’, er det same som å seie ikkje berre ’eg ser ikkje Pierre’, men også ’eg ser absolutt ingen ting’. Det intensjonelle objektet til billedmedvitet har det spesielle ved seg, at det ikkje er der og er stilt [*posé*] slik, eller også at det ikkje eksisterer og er stilt som ikkje-eksisterande, eller at det ikkje er stilt i det heile. (s. 25)”¹³⁴ Det Sartre her sier, er at det ikke finnes en Pierre bak bildet av Pierre. Tilskueren, eller leseren, som ser bildet, strekker seg derfor mot et ingenting. Det kan virke som om en slik negasjon snevrer inn virkeligheten, ved at bildet peker på et intet, men som Kittang sier kan vi også se på denne reaksjonen som et meningstillegg. Slik er det snarere en utviding av vår virkelighet, om enn ikke mimetisk.

Kittangs billedmessighet utfordrer altså den aristoteliske ideen om bildet som noe som ligner på noe. For bildet kan også framstille noe som vi i vår verden ikke kjenner til, for eksempel en enhjørning eller noe enda mer abstrakt, som i et bilde av Kandinskij. I tråd med den sveitsiske

¹³² *Ibid.*, s. 273

¹³³ *Loc. cit.*

¹³⁴ Sartre sitert i *ibid.*, s. 264

billedhermeneutikeren Gottfried Bohm understreker Kittang at "[...] det vi forventar oss frå 'verkelege bilete', ikkje er ei stadfesting av det vi alt veit (altså ikkje gjenkjenning, som Aristoteles meinte), men ein slags 'meirverdi', eit 'meningstillegg'."¹³⁵ Det er her Kittang henter begrepet "meningstillegg", som jeg anser som den viktigste konsekvensen av en språklig billedmessighet, fordi en ikke-mimetisk språklig bruk er i stand til å produsere en annen mening. Det oppstår noe i tillegg til den meningen vi allerede fortolker som vår virkelighet.

Hvis man trekker ideen om et negerende språk videre til at det skaper et meningstillegg, må man stille spørsmålet om hva som skal til for at dette kan skje. En intermedial lek i språklig form kan være et grunnlag for å åpne et slikt meningsskapende rom. Hvis vi først forutsetter at vi behandler språket som det verktøyet som ordner virkeligheten for oss, kan vi så, ved hjelp av en språklig intermedialitet, benytte oss av språket på et imaginært vis. Språket negerer når det får være intermedialt. Med andre ord: Når språket trer ut av sitt eget domene, kan det lettere tillegges en egen billedmessighet, som ikke har en referanse i virkeligheten.

Jeg har argumentert for at språket kan ha sin egen billedmessighet. Slik at det, i tråd med Sartres Pierre-eksempel, ikke speiler noe fra vår virkelighet, men heller gjør oppmerksom på hvordan dette ikke er tilfelle. Kittang sier at denne negasjonen, som viser til det som ikke er der, også er et meningstillegg. Slik blir det billedmessige i språket en fornektning av språket som mimetisk, men likevel en utvidelse av språket som et meningsbærende verktøy.

¹³⁵ *Ibid.*, s. 42

Billedmessigheten i ”The Image”

Jeg vil nå kort komme tilbake til teksten og anvende Kittangs teori om det billedmessige på den. Jeg kan da bokstavelig talt se på ”bildet”, altså protagonistens imaginasjon, som en negering av virkeligheten. Hvordan negeres protagonistens virkelighet i gjørmelandskapet? Tidligere kalte jeg ”bildet” en imaginær romlighet, og spurte hvordan den oppfører seg. Hvordan har dette noe å si for teksten og protagonisten?

Leseren må være i stand til å betrakte ”bildet” som en negasjon. For å gjøre det, må vi ha klarhet i tekstens diegetiske nivåer. Tekstens diegese er todelt. Gjørmelandskapet, hvor protagonisten oppholder seg, er det diegetiske nivået, mens imaginasjonen han trer inn i, kan vi kalle det hypodiegetiske nivået. Jeg sammenlignet tidligere imaginasjonen med et fotografisk negativ av det diegetiske nivået. Ved å gi det hypodiegetiske nivået, imaginasjonen, språklig billedmessighet, kan vi si at det negerer det diegetiske nivået. Men negativet er *ikke* som i optikken, en avspeiling av et positiv. Teksten problematiserer nemlig selv den diegetiske oppdelingen ved å være uklar i forflytningene mellom dem. Som vi har sett har protagonisten skiftet narrativ status ved å omtale seg ved forskjellige pronomen, som i starten på imaginasjonen: ”[...] since suddenly there in the mud I see me I say me as I say I as I will say he because it amuses me [...]”.¹³⁶ Ved utgangen av imaginasjonen opplevde vi en ”ut-fading” av landskap og andre elementer som var med å skille imaginasjonen fra gjørmelandskapet. Forkludringene av grensene mellom de diegetiske nivåene underbygger at språket har sin egen billedmessighet, da de også negerer en virkelighet, fordi overgangene mellom de diegetiske nivåene er fundamentale for forståelsen av fenomenal virkelighet og imaginær virkelighet. Når så disse forkludres, negeres den ”satte” dikotomien fenomenal–

¹³⁶ Beckett: ”The Image”, s. 33

imaginær. Derfor peker ikke den imaginære romlighet på den fenomenale romlighetens ”virkelighet”, men setter heller spørsmålstegn ved dette forholdet.

Det kan se ut til at protagonisten selv har en bevissthet om. Når imaginasjonen er over, er det som om han selv kommenterer at imaginasjonen var en negasjon av hans virkelighet: ”[...] it’s over it’s finished I’ve had the image.”¹³⁷ Han konkluderer distansert til det som han nettopp har gjennomlevd så nært, og anser slik ”bildet” som en imaginasjon, som ikke har referanse i hans virkelighet. Denne distansen står i et motsetningsforhold til hvordan protagonisten har uttrykt seg gjennom fortellingen. Vi kan for eksempel se tilbake på hvordan han uttrykker seg om sine kroppslige aktiviteter, repeterende og mekanisk, og se en sterk kontrast med tanke på hvilket perspektiv han har for seg selv og sin situasjon i avslutningen. Dette betyr ikke i tradisjonell forstand at karakteren nødvendigvis har hatt en utvikling, men at imaginasjonen også for ham kan gjenkjennes som en negasjon. Slik kan det imaginære virke frigjørende på protagonisten. På grunnlag av at han viser en slik distansert forståelse, kan det være fristende å sammenligne imaginasjonen med en drøm, og derfor også sammenligne billedmessigheten med menneskets forhold til det å drømme. Vi gjenkjenner drømmen som en negasjon av virkeligheten, men kan også anse den som et meningstillegg.

I lesningen av ”The Image” har jeg konsentrert meg om en intermedial lesning vendt mot bildet. Som et skritt på veien mot forståelsen av det billedmessige, har jeg fokusert på tekstens skapende ”showing” av dimensjonene tid og rom. Disse trer spesielt fram i forbindelse med at teksten er en sjangerhybrid. Jeg har også sett på hvordan tekstens protagonist opererer på to diegetiske nivåer, og hvordan overgangene mellom disse nivåene er forkludret. Både denne forkludringen, fokuset på romlighet og tekstens billedtematikk har ligget til grunn for

¹³⁷ Ibid., s. 40

lesningen av "The Image" som billedmessig språk. Dette innebærer at språket trer ut av sin rolle som verktøy for vår virkelighetsforståelse, og heller negerer virkeligheten. Denne negasjonen fører til at ny mening skapes. Videre må jeg spørre om hva denne nye meningen er. Jeg skal derfor ta ideen om et meningstillegg med inn i oppgavens diskusjonsdel, da den er grunnleggende for mine intermediale lesninger.

Intermezzo

Det å forstå språk som noe som negerer virkeligheten, og heller gir den et meningstillegg, slik vi her har sett med "The Image", har følger for hvordan vi kan benytte oss av språket. Det kan derfor være passende å følge opp med et spørsmål om hva det er som står på spill i lesningen. Hva betyr det at språket skriver seg henimot utsiden av dens sedvanlige praksis, etter Deleuze, og at det negerer virkeligheten, etter Kittang? Den innsikten som de formfokuserte, og etterhvert også språkfilosofiske, lesningene har gitt, vil jeg ta med videre til diskusjonen om hvordan de fire Beckett-tekstene jobber mot noe annet enn bare det å være språk. Jeg har sett på hvordan tekstene minner om musikk fra et kompositorisk nivå – som i sonateformen i "Stirrings Still", ned til et lydlig nivå – som i kvasiassonansen i "Neither", og på flere prosodiske, semantiske og delvis narrative mellomstjikt. Hele veien har språket vært i en bevegelse bort fra en normalspråklig bruk, negerende og samtidig intermedial. Kanskje konseptet med det billedmessige kan utvides til et konsept om noe "musikkmessig", slik at vi kan se denne bevegelsen i et generelt intermedialt lys. Men først vil jeg starte fortolknings- og diskusjonsdelen med en rask oppsummering av analysene jeg har gjort.

3 Fortolkning og diskusjon

Perspektivering

Jeg har nå analysert fire forskjellige tekster av Samuel Beckett. De er skrevet uavhengig av hverandre og står derfor i utgangspunktet ikke i større sammenheng med hverandre enn at de har samme opphavsmann. På grunnlag av de fire analysene skal vi likevel se at de har likhetstrekk. Innledningsvis stilte jeg spørsmålet: *Hvordan eksperimenterer tekstene intermedialt med språkets musiske og billedmessige sider?* Hver enkelt analyse har blitt angrepet fra forskjellige vinkler, men felles for disse har vært et blikk rettet mot hvordan tekstene er i stand til å transcendere det rent verbalt-semantiske, i retning av et intermedialt uttrykk. Jeg har i all hovedsak fokusert på hvordan man kan lese musikalitet ut av tekstene, men i tilfellet ”The Image” har analysen gitt fokus til det billedmessige. Hver analyse har belyst ulike sider ved intermedialiteten. Jeg vil nå kort og teknisk gå gjennom analyseresultatene i sin helhet.

”Stirrings Still”, som jeg begynte med, ble analysert på et kompositorisk nivå som en sonateform. Analysen viste at teksten har en klassisk ABA-struktur, en sonateform. Vi ser at den slik sett skriver seg inn i en lang tradisjon for tredelte strukturer som ordner stoffet. Men jeg så også på tekstens ledemotiver, og innledet en diskusjon om kontrapunkt. I undersøkelsen av tekstlige ledemotiver, så vi både fraser og enkeltord som går igjen og hele tiden problematiserer tidsoppfattelsen i teksten. Jeg foreslo også en lesning av kontrapunkt i ”Stirrings Still”, men kom fram til at det ikke kan være noe reelt kontrapunkt, i og med at tekst i sin natur er lineær. Derimot lanserte jeg en idé om at tekst kan være kontrapunktisk gjennom leserens kontinuerlige kognitive fortolkning.

Det mest tekstnære perspektivet anla jeg i analysen av "Neither". Her la jeg vekt på tekstens prosodi, ved å se på lyder, rytme og cesur. I denne lesningen fant jeg at diktets bruk av cesur og assonans var konstituerende for det jeg valgte å kalle diktets frase. Da jeg så nærmere på frasenes rytmiske verdier, viste det seg også at diktets semantikk hvilte på disse prosodiske aspektene. Semantisk analyserte jeg først diktet i forbindelse med hvordan dikotomiene i diktet balanseres og kontrasteres. I diktets siste tredjedel så jeg på hvordan balanseringen opphører, slik at diktet mister balansen og "kollapser".

I analysen av "What is the Word" så jeg mest på diktets komposisjon, men for at dette skulle kunne gjennomføres måtte jeg også ned på et prosodisk nivå og undersøke assonansens funksjon. Analysen viste at diktet består av fire grunnmotiver som gradvis bygges opp mens de flettes inn i hverandre. De fire motivene møtes til slutt i et klimaks før diktet avsluttes med å repetere tittellinjen. Jeg så også på hvordan assonansen i diktet hang sammen med diktets deiktiske bevegelse, en bevegelse som går fra diktets selvpåpekende "this this here" til påpekingen av det fraværende "afaint afar away over there".¹³⁸ Til slutt leste jeg diktet i lys av Deleuzes begrep om det stammende språket. Her så vi hvordan diktet realiserer sitt anarkistiske potensial ved å motsette seg en innordning i den hverdagslige språkbrukens maktstrukturer.

"The Image" ble også analysert på et kompositorisk nivå. Her rettet jeg blikket mot hvordan tid og rom framtrer i teksten. Jeg så på hvordan tekstens språklige sjangerhybrid, og protagonistens kroppslige, mekaniske rutiner, spiller en rolle for tidsoppfatningen. Men også hvordan det stillestående språket førte til oppmerksomhet til tekstens romlighet. I forbindelse med det romlige undersøkte jeg dessuten hvordan tekstens to rom, det fenomenale og det

¹³⁸ Beckett: "What is the Word", s. 132-133

imaginære, fungerer som diegetiske nivåer. Dette var nødvendig for å kunne se det billedmessige i språket. Siden denne analysen eksemplifiserte en annen form for intermedialitet enn den musiske, kunne jeg ved hjelp av billedmessighetsbegrepet, se hvordan språket er i stand til å negere det virkelige, slik at det skapes et meningstillegg. At negasjonen finner sted, kom jeg fram til ved å undersøke hvordan overgangene mellom de diegetiske nivåene er semantisk uklare. Uklarheten legger grunnlaget for språkets negasjon av virkeligheten, fordi den binære opposisjonen som de to diegetiske nivåene representerer, indre og ytre, utydeliggjøres.

Etter denne korte gjennomgangen av analysene er det på tide å stille problemstillingens andre primære spørsmål: *Hvilken eksistensiell, sansemessig og kulturell funksjon har denne intermediale eksperimenteringen?* Svaret på dette skal jeg nærme meg ved å legge vekt på det prosessuelle i Becketts tekster. Nå vil jeg se de analytiske resultatene med en videre horisont, i lys av tekstenes prosessuelle preg. For kort å antyde: Det skal handle om tekstenes lekenhet og eksperimentering.

Det eksperimentelle i Becketts tekster

Alle de fire Beckett-tekstene kan tolkes som eksperimentelle. Hva slags eksperimenter er de? Eric Prieto siterer, i *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Beckett på at språket er: “[...] a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the nothingness) behind it.”¹³⁹ Eksperimenteringen handler for Beckett altså om å rive språket i stykker for å finne ut hva som er bakom, det være seg “things” eller “nothingness”. I den analytiske prosessen har jeg funnet flere biter av svar på hva som skjuler seg bak Becketts tekstvev. Både Deleuzes ”språkbrukets utsida” og Kittangs billedmessighet kan ha samsvar med det

¹³⁹ Beckett sitert i Prieto: *Ibid.*, s. 161

Beckett kaller tekstens bakside. Med andre ord kan man si at det som skjuler seg bak teksten er meningstillegget. Deleuze ville kanskje heller kalt det ”ren intensitet”, men begge teoriene åpner for et rom for ny produksjon. Den nye betydningsdannelsen skjer fordi tekstene konfronterer det som ikke er språklig semantikk, fordi de eksperimenterer med språkets ikke-semantiske muligheter. Denne negerende innstillingen til (normal-)språket åpner slik for ”things” eller ”nothingness”, som dannes bak språket eller på språkbrukets utside. Som jeg har vært inne på tidligere, går ikke denne skapelsesformen opp i kategoriene vi har i vår virkelighet. Det kan derfor virke som en nødvendighet å skille det ut på ”baksiden”, ”utsiden” eller i ”sitt eget rom”, når man framstiller dette fenomenet verbalt. Med mindre man, som Beckett, går konkret til verks og *skaper* meningstillegget i kraft av et eksperimentelt språk. Jeg skal her gjøre rede for hvordan Becketts tekster er eksperimentelle.

I tråd med min vinkling har jeg både lett etter og funnet spor av andre media i tekstene, og disse har altså oppstått på en spesifikk måte. Tekstene søker seg bort fra den språklige representasjonen i forsøk på å uttrykke seg (i hovedsak) på *musikkens* premisser. Musikken har evnen til å først og fremst treffe mottakeren sanselig, i kroppen, men uten at det trenger å gå utover mottakerens intellektuelle virksomhet, og disse tendensene kan man finne igjen i tekstene. Det intermediale legger derfor grunnlaget for et spørsmål om hva det er som gjør disse tekstene eksperimentelle. Litterær eksperimentering er altså en skriftpraksis basert på kreative utprøvinger av språkets ikke-semantiske aspekter, og dette kan føre med seg et uvisst resultat. Å eksperimentere med språket er derfor å la det bryte med dets standardvariant, vår dagligtale. Dagligtalen kan sies å ha tre karakteristika, som jeg nå vil skissere for å veve et bakteppe for Becketts eksperimenter.

Det første karakteristikumet er at dagligtalen er referensiell. Vi forholder oss til ordene som om de re-presenterer tingene, gjør dem nær-værende. Slik fungerer språket praktisk for oss; det gir oss en oversiktlig og håndterlig virkelighet. Det andre kjennetegnet ved dagligtalen er at vi bruker språket automatisk (slik blant annet Viktor Sjklovskij i sin tid påpekte). Vi bruker språket uten å tenke over det, og har et tilvent forhold til det. Dette kommer av at vi forholder oss til språket som om det er referensielt, men er også motivert av dagligtalens tredje kjennetegn. Det tredje kjennetegnet er at dagligtalen er nytteorientert og hensiktsmessig. Det benyttes fordi vi har mindre og større målrettede prosjekter.

Hvordan bryter så Beckett med dagligtalens praksiser i sin eksperimentelle skrift? For det første er referensialiteten hos Beckett kontinuerlig under angrep. Det er påfallende hvordan den vage semantikken han benytter gjør at direkte referanser til det virkelige undergraves. Undergravningen av det referensielle språket kan også tilskrives litterære grep, som bruk av anafor, rytme eller mangel på tegnsetting.

Becketts bruk av uortodoks syntaks skiller seg også klart fra en automatisert språkbruk. Becketts syntaks er ofte frigjort fra normalspråklige normer, for slik å eksperimentere med språkets materialitet og mening. Det bør imidlertid nevnes at selv om Becketts språk kan se ut til å ligne dagligtale, blant annet når den ”stammer”, som i ”What is the Word”, er det likevel formet og kunstferdig.

Dagligtalens tredje kjennetegn, at det er nytteorientert og målrettet, er det Beckett mest åpenbart bryter med. Ved første øyekast ser tekstene nesten nonsensaktige ut, totalt uten praktisk funksjon og nytte. Som analysene har vist, og lesningene videre vil understreke, er

det nettopp ikke målet, men prosessen som er viktig i disse tekstene. Jeg skal etter hvert vise at tekstene fokuserer mer på indre, språklige bevegelser enn på endepunktet.

Becketts tekster bryter altså med dagligtalens tre grunnleggende karakteristika. Kan man på grunnlag av det si at tekstene er eksperimentelle? Man skal være forsiktig med å fastslå at defigurerert eller usedvanlig språk er eksperimentelt bare fordi det skiller seg fra dagligtalen. Adorno sier i *Estetisk teori* (1970) at "[...] det å eksperimentere betyr nå å bruke metoder, der en ikke kan forutsi sakens resultat."¹⁴⁰ Adorno påpeker her at eksperimentet kan være en moden og innarbeidet kunstnerisk metode. Becketts litterære framgangsmåte kan være gjennomført og kunstferdig, men likevel ha et åpent resultat. Derfor mener jeg at tekstene er vellykket formede kunstverk, som samtidig er prosessorienterte og i en viss forstand "uavsluttede". De bryter med dagligtalen og treffer leseren sansemessig, slik musikk gjør, og evner samtidig å skape ny mening, utenfor kategoriene i vår virkelighet. På dette grunnlaget vil jeg kalle tekstene for eksperimentelle.

Jeg vil i det følgende forsøke å knytte det eksperimentelle ved disse tekstene opp til et begrep om *lek*. Eksperimentet og leken har det til felles at de begge er prosessorienterte. De er, i motsetning til dagligtalen, verken referensielle, automatiserte eller nytteorienterte. I tillegg har de det til felles at de bryter med den etablerte orden: De iverksetter andre "regler". Sammenkoblingen av det eksperimentelle og det lekende vil jeg gjøre ved hjelp av historikeren Johan Huizingas lekebegrep. Huizingas begrep om lek omfatter egentlig bare sosial lek, men hans beskrivelse av leken er likevel helt på sin plass i undersøkelsen av Becketts språklek. Ved hjelp av lekebegrepet vil jeg vise at det prosessuelle ved Becketts

¹⁴⁰ Adorno, Theodor W.: *Estetisk teori* (Oversatt av Arild Linneberg), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1994, s. 51

språkbruk er grunnleggende for tekstenes evne til å la språket iverksette andre regler, bryte med den etablerte orden, og derfor skape ”ny” mening.

Kort om leken

Johan Huizinga skriver om lekens natur i studien *Den Lekande Människan (Homo Ludens)* (1938). For ham er det et poeng at leken ikke må betraktes som ett kulturelt fenomen blant mange, men som en grunnleggende kulturell aktivitet: ”För mig var det inte fråga om vilken plats leken intar bland de övriga kulturföreteelserna, utan i vad mån kulturen själv har lekens karaktär.”¹⁴¹ Huizinga understreker at begrepet lek må innarbeides i kulturbegrepet, fordi det er en så grunnleggende bestanddel i våre samfunn. Han vektlegger tre kjennetegn ved leken.

Det første er at all lek først og fremst er en *fritt valgt aktivitet*. Det øyeblikket en lek blir en tvunget handling, er det ikke lenger lek. Konsekvensen av dette er at lek som fenomen er til overs, den er ”over-flødig”, og dette er nødvendig for dens eksistens: ”Den är inte ålagts av fysisk nödvändighet och ännu mindre av sedlig plikt. Den är ingen uppgift.”¹⁴² Leken er derfor per definisjon paradoksal. Det er en nødvendighet at den ikke trengs, for bare da frigjøres dens frihetspotensial.

Lekens andre kjennetegn er at den opptrer i en annen ”verden” enn vår: ”Den innebär tvärtom att man flyr detta liv och träder in i en tillfälligt existerande aktivitetssfär med sin egen mening.”¹⁴³ Leken åpner sin egen verden med sine egne regler, og frigjør seg slik fra den etablerte orden. Dette innebærer et skifte fra instrumentell til prosessuell motivasjon. I dagligtalen og virkeligheten er man målrettet i sin motivasjon, handlingene skal føre til noe. I

¹⁴¹ Huizinga, J.: *Den Lekande Människan (Homo Ludens)* (oversatt av Gunnar Brandell), Bokförlaget Natur Och Kultur, Stockholm, 1945, s. 6

¹⁴² *Ibid.*, s. 17

¹⁴³ *Loc. cit.*

leken kan handlingene gjerne også føre til noe, men motivasjonen er leken i seg selv. Det er tilfredsstillelsen som ligger i selve leken som gjør at den bedrives, mer enn hva den måtte føre med seg.

Det tredje, og siste kjennetegnet Huizinga nevner, er at leken er begrenset i tid og rom. Dette kjennetegnet er en direkte konsekvens av det andre kjennetegnet, i og med at leken er isolert fra den øvrige virkeligheten. Leken er avgrenset av en begynnelse og en slutt, og heri forekommer lekens verden. I dette ligger også at leken kan repeteres. Og dette potensialet til repetisjon er en av lekens mest vesentlige egenskaper: ”I nästan alla högre lekformer bildas varp och inslag av återupprepningar, refränger, omvända ordningsföljder.”¹⁴⁴ Den spatiale begrensningen viser seg i form av alt fra en lekeplass til et filmlerret, men avgrensningene er alltid klare.

Lekens avgrensning innebærer et frihetspotensial. Dette kommer først og fremst av dens evne til å ”ignorere” den etablerte orden. Ifølge Huizinga ligger leken i prinsippet utenfor spørsmål om klokskap, sannhet eller moral. Han spør derfor: ”Leken hör alltså inte utan vidare samman med det sanna, inte heller med det goda. Hör den da till det estetiska området?”¹⁴⁵

Det estetiske feltet, kunsten, er ihvertfall en potensiell lekeplass. Jeg skal nå gå videre med å se hvordan Becketts tekster kan sies å utspille seg som en form for lek, og ikke minst, hva denne leken dreier seg om. Vi skal se at Becketts tekster framstår både som utvungne, i ”sine egne verdener”, prosessorienterte, og begrenset av dimensjonene. I lys av analysene kan man være enig med Huizinga når han karakteriserer leken som ”[...] fylld av de båda ädlaste

¹⁴⁴ *Ibid.*, s. 19

¹⁴⁵ *Ibid.*, s. 15

egenskaper hos tingen som människan förmår iakttaga och uttrycka: rytm och harmoni.”¹⁴⁶

Slik framstår også Becketts estetiske leker. Men hva er det lekene dreier seg om?

De fire tekstenes fellesskap

Selv om de fire tekstene av Beckett er svært forskjellige uttrykksmessig og sjangermessig sett, har de noe til felles. De beveger seg alle mellom to poler. Både ”Stirrings Still” og ”What is the Word” streber mellom noe indre og noe ytre. ”The Image” implementerer et nærvær og et fravær i form av to diegetiske nivåer. Og ”Neither” skriver fram en pendlende fram-og-tilbake-bevegelse, ”to and fro”, som speiles i mange motsetninger. Alle tekstene kan altså sies å operere på en akse som strekker seg mellom *inne* og *ute*. Og de beveger seg alle sammen i dette rommet. De ender likevel ikke i noen konkluderende posisjoner, verken inne eller ute: De forblir i bevegelsen. Slik utfører hver eneste tekst noe, men denne aktiviteten ser ikke umiddelbart ut til å ha noe formål. Den virker nærmest harmløs, eller meningsløs, som var den et spill, eller en lek. Men, vi skal se at denne leken mellom inne og ute også har en mening på et annet nivå, idet den motsetter seg meningen, og negerer den symbolske ordenen. Hva dreier så Becketts lek seg om, og hvorfor er de pågående negasjonene så viktige? Jeg vil nå se på de fire tekstene i lys av dette.

Tekstlig negasjon

Mens analysene begrenset seg til de tekniske sidene ved tekstene, er det nå nødvendig å gå mer i dybden på hva som egentlig står på spill for de forskjellige tekstene. Jeg vil starte med den korteste, og kanskje mest kompakte teksten, ”Neither”. I analysen av ”Neither” benyttet jeg meg av noen få fraser som kunne eksemplifisere hvordan diktet er bygget opp, men det er

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 19-20

nå nødvendig å si noe om diktet som helhet, fra dets igangsettelse av motpolene i vers 1, "to and fro [...]",¹⁴⁷ til det siste fraværet i vers 27, "unspeakable home".

Som vi husker fra analysen, viste jeg hvordan "Neither" bygger en balanse i hver frase ved å sette opp motsetninger, eller kontraster. Dette gjør at diktet oppleves balansert, men likevel omfattende, slik det strekker seg mellom poler og dikotomier, lik en pendel i et ur. Men diktets pendlende bevegelser opphører altså etter vers 15. De to siste frasene som er bygget rundt en kontrasterende balanse, er "[...] intent on the one / gleam or the other". Etter dette "kollapser" diktet ved at de balanserte motsetningene opphører, og nye negasjoner framstilles. Diktet dreier fra å vise spenn mellom motsetninger til å vise mot et ingenting, et fravær. La oss først se på vers 17: "unheard footfalls only sound". Dette kan leses som at bevegelsen som har vært i diktets spenninger, mister tilstedeværelse. Men ikke helt: Det engelske ordet "footfalls" beskriver lyden av føtter mot underlag. I dette verset er det bare en lyd, "only sound", men denne lyden, altså "footfalls", kan ikke høres. Den er "unheard". Slik blir den pågående bevegelsen som diktet har holdt i gang ved hjelp av pendling mellom motpoler, forstummet.

Kollapsen fortsetter når pendlingen stopper i neste strofe, vers 19-20: "till at least halt for good, absent for / good from self and other". Nøkkelordet her er "halt", som viser til at bevegelsen stopper opp. Ikke bare som i forrige strofe hvor bevegelsen bare ble forstummet, nå har lyd og bevegelse forsvunnet. Vers 22 understreker igjen at lyden er helt borte: "then no sound". Så til slutt forsvinner lyset i den nest siste strofen, vers 24-25: "then gently light unfading on that / unheeded neither". Diktet konkluderer med "unspeakable home", som kan være noe hjemlig kjent, men likevel uenevnelig. Her er det fristende å legge til at diktets lek

¹⁴⁷ Alle sitater fra Beckett: "Neither", s. 108-109

med noe kjent og nært, men samtidig fremmed og fjernt, er en lek med både det hjemlige og det uhjemlige.

Hva er det diktet så vil med denne bevegelsen? Det oppretter en balanse, bryter med den, for så gradvis å ta bort lyd, lys og bevegelse. Det kan virke som om diktet tømmes for innhold. Jeg mener likevel at diktet kan leses som en mer produktiv og skapende bevegelse. Hva om det fraværet som diktet peker på også viser oss hva som ligger på språkbrukens utside? "Neither" spiller først og fremst med et fraværskonsept, en idé om "ingen av delene". Hvis diktet negerer de binære opposisjonene det setter opp ved å føre ut i ingen av delene, et fravær, vil det oppstå ny skapelse. Det produktive oppstår når tekstens negasjon av dikotomiene skaper en annen mening enn den konvensjonelle. Slik åpnes "rommet for ny meningsproduksjon". Den nye skapelsen erfares av leseren som noe sanselig, men også ukategoriserbart, en uttrykksmessig intensitet som setter spørsmål ved språkets referensielle funksjon, fordi referansen verken eksisterer eller spiller noen rolle i dette uttrykket. Men diktet består jo ikke bare av de binære opposisjonene. I vers 17 opphører de balanserte dikotomiene og kollapser i framstillingen av nye ubalanserte negasjoner. Så, hvordan fungerer kollapsen negerende?

Et mulig svar på dette finnes i tittelordet "Neither". Hvis man fortolker det som at diktet negerer dikotomiene, og ordet "neither" peker på negasjonen av to størrelser, hva er da det andre som negeres? Det andre som negeres er det fraværet som skrives fram i diktets siste 10 vers, ved hjelp av negativt ladede ord som "unheard", "halt", "absent", "unfading" og "unheeded". På grunnlag av at diktet først presenterer en balanse, så en ubalanse, kan man si at det som negeres i "Neither" skjer i to prosesser. Først negeres *virkeligheten*, den symbolske orden representert ved dikotomiene. Så negeres *fraværet*, mangelen på virkelighet, som står

som en motpol til diktets balanserte førstedel. Resultatet av dette er at leseren retter sin oppmerksomhet mot diktets prosessuelle side, og at språkets aktive arbeid med å negere både virkelighet og fravær, derfor skaper et meningstillegg. "Neither" setter altså inne-ute-aksen i spill, også gjennom det fraværet som oppstår i det avvisende "neither". Når vi blir oppmerksom på den doble negasjonen, forstår vi bedre at diktet bokstavelig talt har en negasjon i tittelen.

I "The Image" er leken mellom inne og ute semantisk noe mer håndterlig. Her kan vi forholde oss til en skikkelse som skaper et imaginært rom. Hvis vi løfter blikket litt og ser "The Image" som helhet, blir det tydelig at protagonisten befinner seg i en ytre virkelighet, det jeg har kalt et gjørmelandskap. Vi følger protagonisten gjennom hans "indre reise" inn i imaginasjonen, hans opplevelse av den, og at den forsvinner. I tillegg er det altså et brudd midt i imaginasjonen, hvor han ser seg selv utenfra. Hvordan skjer leken mellom inne og ute i denne teksten? Tekstens lek med inne og ute kommer av hvordan overgangene er gjennomført. Som vi så i analysen, er overgangene gradvise og preget av et lekent forhold til språk. I inngangen til imaginasjonen lekes det med protagonistens pronomenbruk: "[...] I see me I say me as I say I as I will say he [...]".¹⁴⁸ I tillegg kommer den gradvise overgangen ut av imaginasjonen hvor det lekes med dens semantikk, som fader ut: "[...] the heights smaller and smaller [...]".¹⁴⁹ Disse stedene, som gjør det vanskelig å skille det diegetiske fra det hypodiegetiske nivået, er altså grunnlaget for leken i "The Image". Det er her språket bedriver sin negasjon og sin skapelse. Negasjonen og leken henger altså sammen her også. Leken skjer i de prosessuelle overgangene som teksten tar oss gjennom, og det er også her aksene mellom det indre og det ytre negeres.

¹⁴⁸ Beckett: "The Image", s. 33

¹⁴⁹ Ibid., s. 39

”Stirrings Still” var gjenstand for den mest konkrete musikalske analysen. Hvis vi nå ser på hvordan den helhetlig utspiller seg, ser vi en lignende lek som i de to foregående tekstene. I ”Stirrings Still” møter vi en protagonist, lik den i ”The Image”, som flytter seg mellom et indre og et ytre rom. Denne reisen bærer imidlertid ikke preg av å være en imaginær reise, men en faktisk. Likevel gjøres overgangene uklare også her, og vanskeliggjør den binære opposisjonen inne–ute. Den språklige leken i ”Stirrings Still” kretser også rundt overgangene. Disse blir vanskeliggjort av to semantiske elementer. Det ene er de lydene protagonisten hører, ”cries”, ”strokes” og ”lull”, som han forsøker å navigere etter, men som låter likt både inne og ute. Det andre er at han ikke er i stand til å fornemme tidspunktet på døgnet. Dette gjør at lyset ikke fungerer som veiviser for om han er inne eller ute. Allerede i tekstens tredje linje står det ”One night or day [...]”,¹⁵⁰ et syntagme som gjentas flere ganger. I tillegg såes det tvil om protagonistens sinnstilstand: Et annet syntagme som gjentas flere ganger er “[...] in his right mind”,¹⁵¹ som varieres i en slik grad at det blir vanskelig å stole på protagonisten selv. Når den binære motsetningen inne–ute blir gjort uklar, på samme måte som i ”The Image”, kan leken også sies å bli utydeliggjort. I begge tekstene kommer både det indre og det ytre klart fram, i semantikken, men det er alltid usikkert hvordan overgangene mellom dem er. Også her er det i skillet mellom inne og ute at negasjonen kommer fram og bryter ned dikotomien.

Den siste teksten som gjenstår er ”What is the Word”. Som i ”Neither” mangler diktet et lyrisk ”jeg”, og den er kanskje også enda mindre klar semantisk sett. Diktet beskriver flere perspektiver i en gradvis bevegelse, men i og med det subjektsløse språket må man gå ut fra at det er diktets egne perspektiver, sett i fra diktets ståsted. Diktet presenterer sine perspektiver ved å sette igang en deiktisk dialektikk. Til å begynne med peker diktet på seg selv. Det sier:

¹⁵⁰ Beckett: ”Stirrings Still”, s. 113

¹⁵¹ Ibid., f.eks. s. 120

”this this here”¹⁵² (vers 15), så åpnes det forsiktig opp med ”need to seem to glimpse” (vers 25), som med et behov for å være på nippet av å se. Mot slutten sier diktet ”afaint afar away over there [...]” (vers 49), og har slik åpnet perspektivet til fulle. Det peker *helt* ut. Leken mellom inne og ute er i denne teksten derfor en prosessuell bevegelse fra inne til ute. Men denne teksten problematiserer også inne-ute-aksen. Ordet ”folly”, feilgrep, går igjen gjennom hele diktet, gjennom motivoppbygging og perspektivutvidelse. Derfor settes hele bevegelsen fra inne til ute også på spill. Først åpner altså diktet for en lineær bevegelse, den deiktiske gestusen fra inne til ute, som et rom hvor språket utfolder seg. Så negeres denne deiktiske dialektikken gjennom ”motstand” fra ordet ”folly”. Leken er derfor basert på den bevegelsen diktet setter opp ved en deiktisk gest, men negasjonen skjer på grunnlag av at den hele tiden settes under kritikk av ordet ”folly”, og syntagmet ”folly for to”. Så selv om den gestiske retningen i diktet er klar, sår diktet selv stadig tvil om denne.

I sum er det nå mulig å si at alle de fire tekstene jeg har analysert eksperimenterer språklig rundt aksene inne–ute, samtidig som de alle forkludrer disse absolutte, dikotomiske polene i språket. Det er derfor negasjonene effektive, og derfor skapes det ny mening.

Konsekvensen av et negerende språk

Den språklige negasjonen er altså også meningsutvidende. Når inne-ute-dikotomien i tekstene negeres som en binær opposisjon, skapes det noe annet. Hva dreier denne skapelsen seg om? La oss gå kort tilbake til konseptet om den språklige billedmessigheten. Hvis språket evner å negere den funksjonen språket vanligvis har for oss, nemlig som instrumentell referanse, er det i stand til å åpne et nytt rom hvor ny mening dannes. Denne nye meningen kan skapes i kunsten. I forbindelse med billedkunsten har vi nevnt eksempler fra nonfigurativ malekunst

¹⁵² Alle sitater fra Beckett: ”What is the Word”, s. 131-134

(men også portrettet av Pierre). Skapelsen skjer også i musikken, som er den kunstformen som tradisjonelt sett har lavest mimetisk ratio. Og det skjer altså også i litteraturen, når den bryter med det referensielle språket. Hos Beckett skjer dette når språket leker eksperimentelt. Derfor kan det, på sitt mer eller mindre eksplisitte vis, negere et grunnleggende dikotomisk par (inne–ute), som autoritært er med på å ordne vår persepsjon og virkelighetsforståelse, individuelt som kulturelt. Resultatet av dette er derfor at leken opponerer mot kulturens grunnleggende innordning. Den motsetter seg et grunnleggende språklig maktverktøy, fordi den er i stand til å bryte med det.

Hvilken betydning har så den leken som det litterære eksperimentet er? Jeg nevnte at Huizingas definisjon er et paradoks, fordi lek samtidig er nødvendig og ”til overs”. Huizinga sier derfor at det er en kulturell nødvendighet å gjøre noe a-instrumentelt, altså noe som rett og slett ikke har et kalkulert og nyttig mål. Det er, for å parafrasere et gammelt slagord, en lek for lekens skyld. Det er dette som er det viktige med denne praksisen. Da forstyrres nemlig en annen praksis, den rasjonelle. Den lekende kunstens viktighet er at den i det hele tatt får lov å utspille seg. Adorno kaller den siden av kunsten som ikke har noen nytteverdi for ”[...] fjollete og klovnete [...]” og at dette er en del av etvherts kunstverks ”[...] usminkede betydning.”¹⁵³ Men, sier han: ”Likevel er kunstens dårskap også langt på vei en slags rettergang mot [...] rasjonaliteten; mot det at den er blitt et mål i seg selv i den samfunnsmessige praksis, har slått om i det irrasjonelle og gale, at midlene har blitt målet.”¹⁵⁴ Den ikke-instrumentelle leken gjør altså at den rasjonelle praksis forstyrres. Og dette er lekens, og kunstens, privilegium.

¹⁵³ Begge sitatene fra Adorno: *Estetisk teori*, s. 211

¹⁵⁴ *Ibid.*, s. 212

Sansemessig, eksistensiell og kulturell funksjon

Tekstenes eksperimentelle betydningsdannelse utspiller seg i negasjonen av den rasjonelle praksis og skaper slik en opposisjon til kulturen. Hvilke funksjoner har da dette? I oppgavens problemstilling spurte jeg særlig om en sansemessig funksjon, og en eksistensiell og kulturell funksjon. Jeg vil nå reflektere omkring disse funksjonene og foreslå noen mulige svar.

Som lesningene har pekt på, negerer både det billedmessige og det musiske språket virkeligheten. Hvilken sansemessig funksjon har så tekstene i kraft av slike lesninger? I dette tilfellet har jeg lest hvordan fire tekster av Beckett uttrykkes i et sansemessig ekspressivt språk. Dette "språket" kan sies å romme sedimenter fra den før-språklige fasen. Her kan vi benytte Julia Kristevas begreper om det semiotiske som det før-symbolske. Det semiotiske er ifølge Kristeva "[...] from a synchronic point of view, a mark of the workings of drives (appropriation/rejection, orality/analinity, love/hate, life/death) and, from a diachronic point of view, stems from the archaisms of the semiotic body."¹⁵⁵ Denne språkmodus stammer fra spedbarnets kommunikasjon med moren. Den er altså førspråklig og lystorientert, knyttet til kropp, drifter og den kroppslige kommunikasjonens direkte impulser.

Den semiotiske modus står i motsetning til den verden barnet trer inn i når dagligtalen, det symbolske, blir en del av dets liv. Det symbolske ordner en verden der barnet adskilles fra sin mor og oppfatter seg som et adskilt subjekt: "[T]he symbolic (i.e. language as nomination, sign, and syntax) constitutes itself only by breaking with this anteriority [...] Language as symbolic function constitutes itself at the cost of repressing instinctual drive and continuous relation to the mother."¹⁵⁶ Det symbolske er altså et resultat av undertrykkelsen av det

¹⁵⁵ Kristeva, Julia: "From one identity to another" (oversatt av Thomas Gora, Alice Jardine og Leon S. Roudiez) i Roudiez, Leon S. (red.): *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980, s. 136

¹⁵⁶ Loc. cit.

semiotiske. Her ordnes språket etter faste regler som arves gjennom generasjoner: "[T]he child is endowed with what is dictated by adult memory [...]".¹⁵⁷ Slik havner barnet under språkets autoritære lov. Men Kristeva sier at kroppen har rester fra den førsymbolske fasen, som slår inn i det symbolske språket og undergraver dette, gjennom nonsenselementer, taushet og annen ikke-semantisk språklighet. Språket befinner seg derfor hele tiden mellom en symbolsk og semiotisk modus. Og poesien er en språkpraksis hvor den semiotiske språkmodus får lov å stå sterkt.

Den symbolske ordenen, altså den logosentrisk bestemte absolutte virkeligheten vi lever i, kan ifølge Kristeva undermineres ved at litteratur setter i spill et språk der ikke-symbolske elementer dominerer: elementer som lyd, rytme eller nonsens. Kristeva selv viser spesielt til avantgardepoeter som Mallarmé og Lautréamont, som begge var poeter som benyttet seg av språkets semiotiske modus, i hennes doktorgradsavhandling *La Révolution du langage poétique*¹⁵⁸ (1974).

Beckett skriver fram et språk som i høyeste grad må sies å eksponere en semiotisk språkmodus. Hans tekster gir rom for det førsymbolske. De eksponerer leseren for en sansemessig effekt, før de treffer vår innarbeidede, ordnede forståelse av verden. Lesningene av dem har fokusert på intermedialitet som en måte å fokusere på sanselige (estetiske) sider ved tekstene. Et slikt fokus kan innebære en gjenkjennelse av den førsymbolske språkmodus. Det voksne, sansende mennesket kan derfor våkne fra sin symbolske dvale i lesning og fortolkning av slike tekster.

¹⁵⁷ Kristeva, Julia: "Place Names" (oversatt av Thomas Gora, Alice Jardine og Leon S. Roudiez) i Roudiez, Leon S. (red.): *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980, s. 276

¹⁵⁸ Kristeva, Julia: *La Révolution du Langage Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974

Hvilken eksistensiell og kulturell funksjon kan man si at de fire Beckett-tekstene kan ha? Spørsmålene om eksistensiell og kulturell funksjon henger nært sammen. En eksistensiell funksjon vi kan lese ut av dette, er hvordan tekstene gir rom for den lekende kroppen. I og med at de tøyser den symbolske ordenen, fungerer de som utvidelse av livene våre. De frigir et livspotensial. Dette skjer altså ikke på bekostning av livet slik det leves under den symbolske ordenen, men fungerer altså som et meningstillegg. Som jeg har vært inne på, er ikke leken ”a-kulturell”, selv om den per definisjon er uten formål. Den er snarere dypt kulturelt forankret, nettopp i sin opposisjon.

I ”Er kunsten munter?” (1974) skriver Adorno om hvordan kunsten er utenfor fornuftens og nytteverdiens rammer: ”At kunsten er *utan formål* er dens måte å slippe unna tvangen til sjølvopphald på. Den inkarnerar noko slikt som fridom midt i ufridommen.”¹⁵⁹ Prinsippet er det samme som med leken hos Huizinga: Det åpnes en egen ”verden” hvor egne regler benyttes. Verdien av dette er hovedsaklig at den er ikke-instrumentell, og at det som utspiller seg i dette rommet ikke har noen verdi i den virkelige verden. Det å gi rom for eksperimentet og leken er, hvis vi leser det i forbindelse med hvilken sansemessig funksjon lesningene har, også å gi rom for den lekende kroppen. Å tre inn i kunstens og lekens ”verden”, er som – for en stund – å tre ut av den symbolske orden. Det utvider livene våre. Adorno skriver videre at ”[d]et muntre ved kunsten er, om ein vil, det motsette av det ein lett tenkjer seg: Kunsten er ikkje munter i innhald, men ved sin måte å forholde seg på.”¹⁶⁰ At kunst er uten hensikt er det som gjør den munter. Til alle tider har mennesker utfoldet seg med lek og kunst i samfunnet, og det virker som at det er et vilkår for at vi fungerer. Derfor kan man si at lek og kunst også understøtter kulturen, samtidig som at det i disse sosiale mekanismene er en innebygget kritikk mot kulturens instrumentalitet.

¹⁵⁹ Adorno, Theodor W.: ”Er kunsten munter?” (oversatt av Per Buvik) i: *Notar til litteraturen*, Det Norske Samlaget, Oslo, 1992, s. 179

¹⁶⁰ *Ibid.*, s. 180

4 Prosessuell konklusjon

Negasjon og intermedialitet, to parallelle bevegelser

I mine intermediale lesninger av fire tekster av Samuel Beckett har flere aspekter ved språklig transcendens kommet til overflaten. Først og fremst har det vist seg at alle tekstene beveger seg på en akse mellom inne og ute, og at de alle i tillegg forstyrrer denne aksen. Forstyrrelsen er en negerende form for språk, som nekter å innordne seg i den logosentriske, autoritære kulturen. Man kan si at tekstene jobber seg *ut av språket*, at de bryter med den symbolske ordens form for språkbruk. Denne bevegelsen fant vi tidligere i forbindelse med Kittangs teori om språklig billedmessighet. Kunstens negerende kvalitet, i dette tilfellet tekstens negasjon av inne-ute-aksen, innehar også en kritikk av vår språkstyrte virkelighet. Når kunsten negerer, nekter den å godta en av logosentrismens grunnsteiner: loven om tegnet og det som betegnes. Men i mine lesninger er det viktigste poenget at meningsdannelsen likevel skjer, som et *tillegg*. Det kunstferdige evner å åpne rom for annen mening. For å igjen benytte meg av Kristevas termer, kan man si at kunstens billedmessighet er et resultat av at uttrykket i større grad er i den semiotiske modus enn den symbolske.

Vi kan knytte bevegelsen mellom inne og ute til flere av teoriene oppgaven har berørt. Gilles Deleuzes teori om litterær stamming var til hjelp i lesningen av "What is the Word". Resultatet av det stammende språket var, ifølge Deleuze, at man havner på språkbrukens utside, altså ikke utenfor språkbruken, men at språket er selve utsiden. Balanseringen mellom språkbrukens innside og utside minner om intermedialitet, ihvertfall hvis man skal tro Deleuze når han, som allerede nevnt, omtaler det stammende språket som maleri og musikk med ord: "Det er en målning eller en musikk, men en ordens musikk, en målning med ord"

[...]”.¹⁶¹ Grensetilstanden kan således ligne på Kristevas semiotiske språkmodus som er kroppslig, sanselig og direkte (som hos Beckett). Og, ikke minst, bygger det ikke opp under den symbolske ordens kategoriserende funksjoner. Deleuzes stammende språk beveger seg derfor også *ut av språket*, men ikke *utenfor*, bare til grensens utside.

Hvilke metoder kan egne seg for å framheve negasjonens kvaliteter? Her kan vi se på hvordan Becketts tekster eksperimenterer med intermediale strategier. Strategier som kompositoriske trekk, gjenkjennbare musikalske virkemidler, prosodi (rytme, lydlighet) og billedmessighet har, gjennom oppgavens lesninger, vist seg å bygge opp under tekstenes negasjon. I tillegg har det intermediale språket blitt understreket ved at vi har sett hvordan det stemmer overens med Kristevas teori om det semiotiske språket, som i stor grad lener seg på språkets sanselighet. Den tidligere nevnte intermedialitetsforskeren Werner Wolf gjør en interessant observasjon, som kan knyttes til denne typen språkbruk: ”Music is something other than, if not **the** ‘other’ of, literature, and at any rate rate, this at least partial otherness will always prevent a literary text from really becoming music.”¹⁶² Wolf omtaler altså musikk som språkets ”andre”, uten å konkretisere det. Dette ”andre” minner veldig om de kvalitetene ved språket jeg har omtalt her, som språkbrukets utside, negasjonens meningstillegg og den semiotiske språkmodus. Hvis språk er i besittelse av en latent annethet, må man kunne si at intermedial eksperimentering er en ypperlig måte å hente denne ut på. Når Wolf videre bruker annetheten (musikken i språket) som et argument for at litteratur aldri virkelig kan bli musikk, er også det en pekepinn på at språket *i seg selv* innehar det som skal til for at det skal kunne transcendere normalspråklig bruk. Eric Prieto sier også noe om en tilsvarende annethet, men han tar poenget videre til noe som kan minne om et meningstillegg: ”Musically inspired literary techniques tend, then, to be linked to the search for a kind of truth defined in quasi-scientific

¹⁶¹ Deleuze: *Ibid.*, s. 129

¹⁶² Wolf: *Ibid.*, s. 33

terms, rather than in the more familiar discursive terms of factuality and verisimilitude.”¹⁶³ Prietos sannhet stiger ut fra det intermediale språkets evne til å negere det faktiske og autentiske. Derfor kan han si at ”[...] Beckett seeks to use language in a way that will forgo the superficiality of the concept and penetrate to the ontological depth of things [...]”.¹⁶⁴ Konseptet intermedialitet, her eksemplifisert med musikalske teknikker i Becketts tekster, innebærer derfor en dybde som langt på vei kan overstige rent estetisk komparative lesninger, som i utgangspunktet kan virke som intermedialitetsfeltets hovedgeskjeft.

Den formmessige nødvendighet

På grunnlag av denne diskusjonen kan vi si at tekstlig intermedialitet er en parallell bevegelse med den språklige negasjonen av virkeligheten. De er begge på vei ut av språkets symbolske makt, for slik å kunne benytte språk som et frisatt materiale, nærmest trassig i forhold til den symbolske orden. På denne måten oppretter språket en egen uttryksmessig ”identitet”. Men for å oppnå dette kreves en formmessig oppmerksomhet.

Før analysene tok jeg opp Susan Sontags antihermeneutikk, for å understreke behovet for å vektlegge tekstenes form i denne oppgaven. Sontags perspektiv gjorde det mulig for meg å fokusere på prosodiske elementer, særlig i ”Neither” og ”What is the Word”. Her det ble en absolutt nødvendighet for meg å komme så tett på prosodiske elementer som mulig for å forstå diktenes bevegelsestendenser. Innledningsvis spilte Sontags tenkning en viktig rolle for å kunne rette fokus mot tekstenes *hvordan* i lesningene, mer enn tekstenes *hva*. Men, Sontags anti-fortolknings-statement sier oss mer enn at vi bare skal lære oss å lese formmessighet. Hun vektlegger at det er synergien mellom ”form” og ”innhold” som er kunstverket. I denne

¹⁶³ Prieto: *Ibid.*, s. 257

¹⁶⁴ *Loc. cit.*

oppgaven har det formmessige fokuset gitt oss forskjellige svar på hva som er tekstenes ”innhold”, men det er på tide å vise til tekstenes helhetlige uttrykk.

Når Adorno kaller kunst for fjollete, sier han at kunsten mangler nytteverdi, og han legger derfor indirekte vekt på at den er prosessuell. Oppgaven har vist oss det prosessuelle fokuset i tekstene, og hvordan dette fører dem inn i sin egen meningsproduserende verden. Huizingas lekebegrep og Adorno gir ”rom” for den intermediale leken, fjolletheten, midt i ufriheten. Dette rommet er dog helt og holdent avhengig av form. Det må skapes gjennom en formfokuserert litterær prosess. Prosessen, som er tekstens ”form”, viser seg derfor også å være tekstens ”innhold”: Tekstens *hvordan* er tekstens *hva*.

Likevel er det vanskelig å formulere hva dette *hva* innebærer. Når det åpnes et rom for annen skapelse som vender seg bort fra den sedvanlige virkeligheten, medfølger det usikkerhet. Jeg åpnet lesningene blant annet med å spørre hva det er med disse tekstene som jeg ikke forstår. Å svare på det spørsmålet er fremdeles, etter mange runder med tekstene, nærmest umulig. Man kan forsøke å svare ved å vise til Adornos paradoks om ”fridommen midt i ufridommen”, eller ved hjelp av Huizingas lekebegrep, hvor det er en nødvendighet at leken er til overs. Men paradokser gir sjeldent presise svar. Det uforståelige med Becketts tekster, som for meg først og fremst var en underlig musikalsk opplevelse av litteratur, viser seg å være nettopp den friheten som tekstene har ved å være ”til overs”. Fordi friheten bunner i en meningsproduksjon som er et *tillegg* til den ordinære semantikken (med påfølgende hermeneutiske fortolkningsstrategier), og som ikke kan kategoriseres i en logosentrisk kultur. Men, som med leken, er det en nødvendighet i dette. Tekstenes prosessuelle driv, negerende og intermedial, er en skapende og livsbejaende prosess og har derfor i seg selv en innholdsmessig side.

Samuel Becketts forlegger, og venn gjennom flere tiår skrev, i et minneord ti år etter Becketts død, om hvordan Beckett gjennom hele hans karriere, og etterpå har blitt misforstått. At Becketts verker, uansett hvor håpløse de måtte se ut, bærer i seg et ekstra skapelsespotensial: "[T]he paradox of Beckett's appeal: the blacker it may appear at first, the more gripping it becomes, and the more *life-enhancing*."¹⁶⁵

¹⁶⁵ Calder, John: "Sam's Happy Days" i: *The guardian.co.uk* (1999)
<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,102072,00.html> (min kursiv)

Bibliografi

- Adorno, Theodor W.: "Er kunsten munter?" (oversatt av Per Buvik) i: *Notar til litteraturen*, Det Norske Samlaget, Oslo, 1992
- Adorno, Theodor W.: *Estetisk teori* (Oversatt av Arild Linneberg), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1994
- Adorno, Theodor W.: "Fragment om musikk og språk", "Kunsten og kunstene", "Om forholdet mellom filosofi og musikk i dag" (oversatt av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik) i: *Musikkfilosofi*, Pax Forlag, Oslo, 2003
- Aristoteles: *Om Diktetkunsten* (oversatt av Sam. Ledsaak), Grøndahl og Dreyers Forlag AS, Oslo, 1997
- Beckett, Samuel: *Collected Poems in English and French*, John Calder (Publishers) Ltd, London, 1977
- Beckett, Samuel: *Collected Shorter Prose: 1945-1980*, John Calder (Publishers) Ltd, London, 1984
- Beckett, Samuel: *How It Is*, Grove Press Inc., New York, 1964
- Beckett, Samuel: *Hvordan det er* (oversatt av Morten Claussen), Bokvennen Forlag, Oslo, 1999
- Beckett, Samuel: "Neither", "Stirrings Still", "The Image", "What is the Word" i: *As the Story Was Told*, John Calder (Publishers) Ltd og Riverrun Press, London og New York, 1990
- Beckett, Samuel: "Radio I" i: *Ends And Odds*, Faber and Faber, London, 1977
- Brown, Calvin S.: *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1963
- Bryden, Mary (red.): *Samuel Beckett And Music*, Oxford University Press, Oxford og New York, 1998
- Deleuze, Gilles: "Stammade han..." (oversatt av Jenny Högström) i Spindler, Fredrika og Holmgaard, Jan (red.): *Aiolos nr. 24 + Glänta nr. 4.03-1.04*, Göteborg, 2004
- Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Kafka – for en mindre litteratur* (oversatt av Knut-Stene Johansen), Pax Forlag, Oslo, 1994
- Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer, Kapitalisme og Skizofreni* (oversatt av Niels Lyngsø), Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, København, 2005
- Ekbohm, Torsten: *Samuel Beckett* (oversatt av Tone Formo), Bokvennen Forlag, Oslo, 1995

- Grim, William E.: "Musical Form as a Problem in Literary Criticism" i Bernhart, Walter M.fl. (red.): *Word and Music Studies. Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam og New York, 1999
- Huizinga, J.: *Den Lekande Människan (Homo Ludens)* (oversatt av Gunnar Brandell), Bokförlaget Natur Och Kultur, Stockholm, 1945
- Kant, Immanuel: *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)* (oversatt av Espen Hammer), Pax Forlag, Oslo, 1995
- Kittang, Atle: *Ord, bilete tenking*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1998
- Kristeva, Julia: "From one identity to another", "Place Names" (oversatt av Thomas Gora, Alice Jardine og Leon S. Roudiez) i Roudiez, Leon S. (red.): *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980
- Kristeva, Julia: *La Révolution du Langage Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1974
- Kristeva, Julia: *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris, 1969
- Lessing, Gotthold Ephraim: "Om lover og reglar for diktinga" (oversatt av Asbjørn Tjeldflåt) i Eide, Eiliv m. fl (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget, Oslo, 2000
- Lothe, Jakob m. fl. (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1999
- McLuhan, Marshall: "The Medium is the Message" i Marris, Paul og Thornham, Sue (red.): *Media Studies, A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004
- Nietzsche, Friedrich: "Det apolliniske og det dionysiske" (oversatt av Arild Haaland) i Eide, Eiliv m. fl. (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget, Oslo, 2000
- Prieto, Eric: *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln og London, 2002
- Quintus, Horatius Flaccus: "Råd om diktning" (oversatt av Svein Østerud) i Eide, Eiliv m.fl (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget, Oslo, 2000
- Randel, Don Michael (red.): *The Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts og London, 2003
- Saxer, Marion: "Neither" i: CD-heftet til Morton Feldman: *Neither* (WWE 1CD 20081), Col Legno, 2000
- Scher, Steven Paul: "Notes Towards a Theory of Verbal Music" i Bernhart, Walter og Wolf, Werner (red.): *Words and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, Rodopi, Amsterdam og New York, 2004

- Sontag, Susan: "Against Interpretation" i: *Against Interpretation*, Vintage Books, London, 2001
- Tsur, Reuven: *Poetic Rhythm: Structure and Performance*, Peter Lang AG, European Academic Publishers, Bern, 1998
- Tveito, Finn: *Rørsle og Balanse. Ein studie i romantrilogien til Samuel Beckett*, Dr. art.-avhandling, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Bergen, Bergen, 2000
- Weheimer, Sally (red.): *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 2000
- Winn, James Anderson: *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations Between Poetry and Music*, Yale University Press, New Haven og London, 1981
- Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction, A Study in the Theory and History of Intermediality*, Editions Rodopi, Amsterdam og Atlanta, 1999
- Øverenget, Einar og Mathisen, Steinar: "Etterord" i Heidegger, Martin: *Kunstverkets opprinnelse*, Pax Forlag, Oslo, 2000
- Aaslestad, Petter: *Samuel Beckett*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 2003

Internett

- "Samuel (Barclay) Beckett"
http://www.4wall.com/authors/authors_b/beckett_samuel/beckett_samuel.htm [sist sjekket 08.05.08, ikke tilgjengelig 21.05.08]
- Adan, Veronica Ortis: "Beckett Timeline" <http://mural.uv.es/veora/chronology.html> [sist sjekket 21.05.08]
- Calder, John: "Sam's Happy Days" i: *The guardian.co.uk* (1999)
<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,102072,00.html> [Sist sjekket 21.05.08]

