

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 22.03.19

Dette dokumentets nettsadresse (URL) er:

https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/absurd_litteratur.pdf

Absurd litteratur

(_kunstretning) Litteratur som gjengir opplevelsen av en verden uten faste holdepunkter og menneskeliv preget av håpløshet, tomhet og meningsløshet. Menneskene har en følelse av å være fremmed i et absurd kosmos (Fitch 1979 s. 36). I den absurde litteraturen er virkeligheten uten fornuft, tilgivelse eller håp (Hinchcliffe 1969 s. 6). Menneskets eksistens er i denne litteraturen full av tvil, rådvillhet og fortvilelse. På grunn av døden – menneskets uunngåelige død – viser meningsløsheten seg som en “struktur i universet” (Borne 1992 s. 29). Personene i litteraturen har en følelse av forlatthet, og ofte av et tap, et fravær av noe som engang ga meningsfylde. Lidelsen fyller en verden uten mål og mening. “Det som er mest grusomt og uutholdelig ved lidelsen, er at den kan være uten mening” (Evdokimov 1978 s. 51). Hva er poenget med livet på jorda hvis ikke en høyere makt har en hensikt med å plassere oss her?

“I et univers uten håp om det hinsidige, der døden setter en definitiv stopper for all “fremtid”, blir et liv summen av enkeltstilte episoder. Dette vil naturlig påvirke det absurde menneskes oppfatning av tiden: han oppfatter den ikke som [den franske filosofen Henri] Bergsons organiserte hele, men som en sum av sidestilte, ukommuniserbare øyeblikk.” (Holter 1969 s. 29)

Verkene utgjør et slags litterært nullpunkt, svært løsrevet fra tradisjoner (primært den aristoteliske tradisjonen i Vesten). Handlingen i tekstene er ofte ulogisk og komisk-banal. Beckett foretar drastiske reduksjonsprosesser. Han gjør handlingen langsam i stykkene sine, med “pause-dramaturgi” (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 18-19). Også scenen er relativt tom, og personene hans beveger seg lite. Personene hans lever på landeveien (*Waiting for Godot*), i søppelkasser (*Endgame*) og i begravelles-urner (*Play*). Denne stillstanden har riktignok en realistisk dimensjon. Det å vanligvis være alene i et rom dag etter dag, og år etter år, er ikke uvanlig. Millioner av mennesker lever på den måten. Et sentralt tema hos Beckett er avgrunnen mellom individet og omverdenen (Knapp og Knapp 1991 s. 16). Hans personer er ofte levende døde.

Forfatterne er opptatt av det “alogiske, moralfrie, forvridde, isolerte og språkløse” (Daus 1977 s. 36). Personene i tekstene lever liv uten mulighet for transcendens: Tilværelsen er uten mening, uten Gud, uten evige sannheter (Daus 1977 s. 29). Svært mye i menneskets bevissthet endres når troen på sjelens udødelighet forsvinner. Det oppstår en “absurd livsfølelse”. Vi klarer likevel å leve videre. “[T]he dignity of man lies in his ability to face *reality* in all its senselessness; to accept it freely, without fear, without illusions – and laugh at it.” (Martin Esslin sitert fra Hinchcliffe 1969 s. 12-13)

Den franske 1600-tallsfilosofen Blaise Pascal var kristen, og skrev om mennesket uten gudstro som et vesen som har gått seg vill i kosmos og er helt ute av proporsjoner med resten av naturen, i en mellomposisjon av ingenting og alt (Genet 1973 s. 33). Mennesket er et forvirrende vesen, “et uforståelig misfoster” skriver Pascal (sitert fra Genet 1973 s. 33). Hver person er dødelig og ensom, og utsatt for tilværelsens tilfeldigheter og uforståeligheter (Genet 1973 s. 71).

Ifølge den tyske filosofen Hans Blumenberg opplever det moderne menneske etter “Guds død” at alt er forgjeves, overflødig og uten rettferdiggjøring (Wetz 1993 s. 173). Nietzsche, Blumenberg og andre filosofer har beskrevet denne eksistensen som “grunn-, verdi- og meningsløs” (Wetz 1993 s. 175). Mennesket er “en midtpunktløs vev av overbevisninger og ønsker” (Blumenberg sitert fra Wetz 1993 s. 186) som må mestre livet etter beste evne uten en religiøs eller metafysisk himmel over seg. Det er en stor avstand mellom menneskene og vi misforstår hverandre kontinuerlig. Vi vet ikke noe som helst. Absurde tekster kan handle om mennesker som ikke skjønner hvem de selv er i en fremmed verden.

Ondskapen i verden truer med å ribbe menneskets eksistens for mening (Borne 1992 s. 10). Den tyske opplysningsfilosofen Immanuel Kant mente at ondskapen, altså det onde, ikke skyldes naturen eller noe naturgitt. Menneskets fornuft er ansvarlig for det onde i verden, hevdet Kant (Schulte 1991 s. 112). Dermed blir menneskets ansvar enormt. For Kant er mennesket i stand til “radikal ondskap”, dvs. villet og fri ondskap. Den tyske filosofen Franz von Baader hadde en oppfatning av det onde som en demonisk kraft som kan styrte et menneske inn i en tilstand av uro, forvirring og angst (Schulte 1991 s. 190). Det onde er ikke noe aktivt prinsipp og har ikke noe bestemt vesen. Det er “anti-vesentlig”, men dermed også ustabil og uberegnelig (Colpe og Schmidt-Biggemann 1993 s. 8). “En beregnbar ondskap ville være en *contradictio in adiecto*.” (Colpe og Schmidt-Biggemann 1993 s. 12)

Universet er døvt overfor menneskenes lidelser, håp og forbrytelser (Belloc, Nègre og Brahimi-Chapuis 1977 s. 70). For Friedrich Nietzsche er lidelsen en del av det å være menneske, og denne lidelsen er meningsløs og kan ikke gis mening av religiøse eller filosofiske tolkninger (Schulte 1991 s. 318; i motsetning til f.eks. slik Fjodor Dostojevskij oppfatter lidelsen). Verden er fryktelig ifølge Nietzsche, en verden av tilfeldigheter (Schulte 1991 s. 319). Alt forsvinner hvert øyeblikk, men

kanskje finnes det en stor tidssirkel med en evig gjenkomst av det samme på nytt og på nytt. Noen forfattere inntar en stoisk holdning til det de opplever som livets tomhet. For Dostojevskij kan lidelse ha mening, men han skrev i et brev til sin forlegger at romanen *Brødrene Karamasov* (1880) blant annet tematiserer “barns absurde lidelser” (siteret fra Dunwoodie 1996 s. 92).

Absurdistiske dramatekster er anti-aristotelisk teater. De har ikke tydelig strukturert begynnelse, midte og slutt. Og de har ikke noe tradisjonelt plot. Det er like vanskelig å finne meningen med teksten som det er å finne meningen med livet. Verkene har vært kalt “entropisk drama” (Iehl 1997 s. 108). “While Einstein, Planck and Bohr destroyed the comfortable notions of causation, drama ignored events.” (Hinchcliffe 1969 s. 88) Den absurde litteraturen oppstår når tragedie-sjangeren forsvinner (Söring 1982 s. 33). Noen av tendensene innen denne litteraturen er: det alogisk-lekende, det overdrevent banale, det amoralsk-poetiske og det musikalsk-pantomimiske (Daus 1977 s. 11). Sjangerbetegnelsen farse har blitt brukt på noen av dramaene innen absurd litteratur – f.eks. i Rosette C. Lamonts artikkel “The Metaphysical Farce: Beckett and Ionesco” (1958). Uansett hvilken sjanger de minner om, tematiserer ikke de absurde tekstene nødvendigvis noe enkelt gjenkjennbart. Faren for overfortolkning av absurde tekster er stor.

“Beckett was aware of a saying in post-war literary French circles that if an Englishman were to write a book on a camel he would call it ‘The Camel’ while a Frenchman would call it ‘The Camel and Love’. A German, on the other hand, would call it ‘The Absolute Camel’.” (<http://www.spikemagazine.com/1296beck.html>; lesedato 17.05.99)

Noen tekster fra 1800-tallet oppfattes som forløpere til den absurde litteraturen på 1900-tallet. Det gjelder blant annet Herman Melvilles novelle “Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street” (1853) og verk av franskmannen Alfred Jarry. Bartlebys standardsvar “I would prefer not to” krysser over i en “sone av ubestemthet” som lager et tomrom i språket (Gilles Deleuze gjengitt fra Mullen 2013 s. 39). Jarrys skuespill *Kong Ubu* (1896) kan oppfattes som en burlesk parodi på Shakespeares *Macbeth* (Howarth 1978 s. 120). Ubu kaster en død bjørn på sin kone mens hun spiller erkeengelen Gabriel. Han opptrer rart og inkonsistent som skikkelse, hinsides vanlige normer. Ved premieren i 1896 ble det et kvarters høylytt bråk fra publikum allerede etter det første ordet i skuespillet, “Dritt!” (eller “Faen heller!, på fransk “Merdre!” (Daus 1977 s. 9) Slik høres det uttalt, men Jarry lager et nytt ord: “Merde!”, som altså skrives litt forskjellig. Jarry angrep i sine dramaer eksisterende moralske og estetiske verdier. Han ga også ut en *Illustrert almanakk for Far Ubu*, en kalender for år 1901 (Daus 1977 s. 7).

“[T]he decor of *King Ubu* consisted of a painted backdrop evoking diverse landscapes and contradictory climates. Arthur Symons described the premiere scenery as representing, “by a child’s convention,” both indoors and outdoors, and the tropical, temperate, and arctic zones all at once. In the dislocated theaterscapes

of *King Ubu*, snow fell near palm trees and doors opened on the sky. At the same time, the public was disconcerted by the heterogenous nature of costumes which were as “unchronological and as lacking in local color as possible.” Pere Ubu’s costume progressively accretes disparate and irreconcilable elements. Mère Ubu begins with a “concierge’s outfit” but then becomes an ambulatory monument to social mobility, with each stage in her progress leaving traces on her costume. The revenge-hero Bougrelas is dressed as a “baby in a little skirt and bonnet.” Bordure, despite his English accent, sports a Hungarian musician’s costume.” (Stam 1992 s. 173)

“Even the music originally programmed for *Ubu Roi* had this absurdly synthetic character, consisting of the rarest instruments with the most recondite names – flageolets, blutwurst, sackbuts – and producing the most horrible sounds. Like the decor, the music evokes an impossible summa of times and places. [...] Ubu is full of comic dismemberments and distanced outrages, of “beheading and twisting legs,” of “twisting of the nose and teeth and extraction of the tongue” but it is all, ultimately, “pour rire.” [= “til å le av”] Even the protagonist’s imagined death is merely a pretext for comedy: “Aaaah! I’m frightened. Lord God, I’m dead! No, no, I’m not.” And later: “Ah! Oh! I’m wounded. I’m shot full of holes, I’m perforated, I’m done for, I’m buried. And now I’ve got you!” At the same time, *Ubu Roi* reveals in caricatural form the actual mechanisms of society.” (Stam 1992 s. 173) Han skrev om dukketeaterstykker han som barn hadde sett i Luxembourg-parken i Paris: “Det var det egentlige verdensteatret, uvanlig, usannsynlig og likevel sannere enn det sanne, i en uendelig forenklet og karikert form” (siteret fra Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 17).

Jarry var dessuten “oppfinner” av den såkalte patafysikken, “vitenskapen” om fantasifulle løsninger, enkelttilfeller og rare unntak. Ordet “patafysikk” ble antakelig valgt for å suggerere “épataphysique”, dvs. “sjokkerende fysikk”. Denne “vitenskapen” ble beskrevet i et verk av Jarry fra 1898, og skulle ifølge forfatteren omfatte alt spesielt og perifert. Femti år seinere, og lenge etter Jarrys død, ble et fransk Collège de Pataphysique grunnlagt. Det patafysiske samfunnet fungerte som en slags parodi på et universitetskollegium, og dagsordenen under samlingene gjaldt vidløftige meningsløsheter, obskure vitenskaper (f.eks. hypnose) og poetisk nonsens. En vitenskap om imaginære løsninger gjaldt det jo å forsyne med imaginære problemer ... Møtene foregikk innen en hemmelighetsfull, nesten okkult ramme og stod den surrealistiske kunstretningen nær. Det var noe fandenivoldsk over patafysikerne, en vilje til å balansere galskap og lærdom, og å søke etter mening helt inn i det meningsløse.

I den ukrainsk-russiske forfatteren Nikolaj Gogols “most famous nasal tale, the totally absurd “The Nose,” [1836] a man wakes up to discover that he has somehow lost his nose, pimple and all, and now has nothing but an empty space “as flat as a pancake” in its place. Hunting for his nose, he discovers that it has somehow grown to full size and become a government official who outranks him. He catches up

with the nose in the Kazan Cathedral, where he finds the nose “piously praying” and genuflecting, and timidly asks his member if it “knows his place”; but the nose, who speaks the only sensible words in the story, tells the hero he can’t understand what he is talking about. Attempts to impose an interpretive grid on the story – religious, political, and, inevitably, Freudian – seem to be parodied in advance by a story designed to resist all interpretation. “Absolute nonsense happens in the world,” the narrator says, and it is plain that for Gogol all attempts to explain the world must fail because the world is fundamentally inexplicable.” (Gary S. Morson i <https://www.newcriterion.com/articles.cfm/-ldquo-Absolute-nonsense-rdquo-mdash-Gogol-s-1983>; lesedato 18.07.16)

Den polske “proto-absurdist [Stanislaw Ignacy] Witkiewicz stuck some odd labels on his plays. Of the two visions of collapsing civilization he wrote in 1921, one, *Gyubal Wazahar or Along the Cliffs of the Absurd*, was called ‘A Non-Euclidean Drama in Four Acts’ ” (Howarth 1978 s. 170).

Franz Kafka regnes av noen som en forfatter innen absurdismen, eller i det meste som en inspirator. Hos Kafka er mennesket et maktesløst vitne til det som skjer, og uopprettelig rotløst (Zéraffa 1972 s. 405 og 409). Livet er en labyrint uten inngang eller utgang, men med fall-lemmer ned i dødens mørke. Over labyrinten er det en himmel, men ingen vet hva den rommer. “Hele den såkalte absurdistiske litteraturen, i roman og drama, er preget av Kafkas livsfølelse og stil” (Asbjørn Aarnes i Binder m.fl. 1985 s. 104). I Kafkas verden oppleves det meste som misforståelser, med en grunnstemning av angst (men Kafka skal ha ledd høyt når han leste sine egne tekster høyt for andre). Kafka manifesterer det absurde også i strukturen i sine romaner (Zéraffa 1972 s. 407).

Den franske forfatteren Albert Camus’ drama *Caligula* (skrevet i 1938, bearbeidet på nytt i 1945 og 1958) kan regnes til den absurde litteraturen. Den romerske keiseren Caligula mister sitt eksistensielle fotfeste etter at søsteren og elskerinnen Drusilla dør. Døden blir den store nivelleringsinstansen av godt og ondt, sant og falskt. “The inescapable nature of death renders all things unimportant” (Hinchcliffe 1969 s. 41). Caligula oppfører seg som sinnssyk etter at Drusilla dør. “Vi husker at for Caligula [...] var det ikke Drusillas død som var verst å bære, men det å oppdage at selv sorgen forsvant, at heller ikke lidelsen hadde noen mening.” (Holter 1969 s. 98) For Camus er angsten et resultat av bevisstheten om det absurde (Fitch 1979 s. 176). Døden blir hos forfattere som Kafka og Camus et bilde på den avgrunnen som skiller menneskene fra hverandre (Fitch 1979 s. 126). Camus’ sterkeste anliggende var hvordan mennesket bør leve og handle når det verken tror på Gud eller på fornuften (Couty 2000 s. 835).

Camus skrev: “Det er alltid der viljen er svakest hvor troen er mest ettertraktet, mest nødvendig [...] Fanatismen er den eneste viljeskraften man kan gi de svake og usikre.” (sitert fra Fitch 1979 s. 86) Og: “I drømmen om livet er det mennesket finner sine sannheter og mister dem igjen, på dødens jord, for å nå fram gjennom

krigene, skrikene, rettferdighetens og kjærlighetens galskap, og til slutt sorgen, til dette fredelige fedreland hvor selv døden er en stille lykke.” (sitert fra Fitch 1979 s. 92)

Flere av Camus' romanpersoner, blant dem Meursault og hans kjæreste Marie i *Den fremmede* (1942; på norsk 1946), er preget av en påfallende taushet og stillhet (Rey 1970 s. 56). Navnet “Meursault” er ifølge Camus satt sammen av de franske lydene i ordene for hav og sol (gjengitt fra Rey 1970b s. 12). Det er som om ord og annen vanlig kommunikasjon for dem ikke kan bære fram deres virkelighet. Hovedpersonen Meursault, en ung, algirsk mann, i *Den fremmede* dreper en araber uten selv å vite hvorfor, og situasjonen der drapet skjer, skyldes en lang rekke tilfeldigheter. Mordet på araberens på den solstekende stranden, der Meursault dreper “fordi” han blir blendet av solen, skyldes at Meursault er en fremmed både overfor seg selv og i samfunnet. En litteraturforsker har hevdet at Meursault skyter mot sola, og at kula rikosjetterer og treffer araberens. Det er i så fall ikke et mord, men en ulykke (Brochier 2001 s. 89).

Meursault har en “absurd” bevissthet om sitt liv og tilværelsen (Dunwoodie 1996 s. 16). Han mister i løpet av romanen alle menneskelige og guddommelige bånd til livet. Retten dømmer Meursault til døden, og han erkjenner at dommen er både urettferdig og rettferdig. Det som står igjen er frihetens lykke og stoltheten over ikke å lyve. Romanens slutt har dermed ikke den dysterhet som preger mye av den absurde litteraturen. I forordet til en amerikansk utgave av romanen i 1955 skrev Camus at Meursault tar på seg dødsstraffen for sannhetens skyld og at Meursault er den eneste Kristus menneskene fortjener (gjengitt fra Neis 1992 s. 17). Både Jesus og Meursault kan tilgi fordi de andre “ikke vet hva de gjør” (Neis 1992 s. 33). Meursault er også en slags Adam som har nok med å leve, og derfor ikke stiller spørsmål. Han går lykkelig døden i møte. Camus' “svar” på livets gåte var at “man må elske livet før man elsker dets mening” (sitert fra Dubois 1995 s. 307).

For Meursault sammenfaller etter hvert hans nye erkjennelse og den forbrytelsen han begikk. Han har tilintetgjort og blir tilintetgjort, og det finnes ingen forklaring på disse tilintetgjørelsene, ingen unnskyldning eller soning (Neis 1992 s. 22-23). Verden er uten forståelse overfor hans liv og død, men dette gjør det bare lettere å tåle å bli henrettet av den samme uforstående verdens myndigheter. Meursault kan oppfattes som et hus uten dører, så selvtilstrekkelig at han finner ro i tanken på sin egen død (Neis 1992 s. 25). Andre mennesker gjør derimot sitt beste for å skjule tilværelsens uutgrunnelighet, og har derfor funnet på konvensjonelle spilleregler som gjør det lettere å balansere på kanten av intetheten, uten å spørre om livets mening. På slutten av *Den fremmede* aksepterer ikke lenger Meursault disse spillereglene. Temaet i *Den fremmede* har blitt karakterisert som “menneskets ydmykelse overfor det Absurde” (Boisdeffre 1967 s. 36). Det at *Den fremmede* ble utgitt under krigen, ble av noen oppfattet og kritisert som et bidrag til å demoralisere franskmennene under den tyske okkupasjonen (Rey 1970b s. 13).

Meursault nekter å spille “språkets komedie” (Rey 1970b s. 39), dvs. å si det som forventes og anvende de gjengse frasene. Han forklarer at han “drepte på grunn av solen”, og er ikke i stand til å analysere sitt eget sjeleliv (Rey 1970b s. 40). I rettssalen klarer han ikke å unngå å se på advokatene som om de var bak en glassrute som gjør dem til skuespillere i en pantomime, og alle deres ritualer og gester blir absurde (Rey 1970b s. 52). Hans opprør skyldes at de andre (fellesskapet) vil inkludere han i pantomimen.

Etter en rettssak der Meursault har følt seg som en fremmed, uten evne til å kommunisere med advokaten eller dommerne, ønsker han at mange skal være til stede ved henrettelsen. Henrettelsesstedet gir mulighet for en omvendt kommunikasjon, med hans eget hatske skrik som tegn på det omsnudde og fremmede. I mangel av en positiv kommunikasjon, ønsker han en negativ (Brochier 2001 s. 87-88).

“Vi ser her at det i første rekke er Meursaults bevissthet om sin egen og alle menneskers dødelighet som skaper følelsen av det absurde, og gjør enhver verdiskala likegyldig, alle forsøk på å bygge sitt liv opp om mer eller mindre høyverdige prinsipper, fullstendig meningsløse.” (Holter 1969 s. 76) “De siste begivenheter har ikke fått Meursault til for første gang å “forstå” tilværelsens absurditet og sin egen likegyldighet. De er bare et siste og avgjørende bevis på at han hele tiden “*hadde hatt rett*” i de standpunkter han har hevdet, at hans livsinnstilling har vært den eneste “sanne”. Derfor føler han det også nå som om han lenge har *ventet* på å bli *rettferdiggjort*, selv om rettferdiggjørelsen i hans tilfelle manifesterer seg gjennom en dødsdom.” (Holter 1969 s. 129)

I Camus’ roman *Det første mennesket* (utgitt posthumt i 1994) opplever hovedpersonen Jacques Cormery “sin forbannelse, et arbeid så idiotisk at det var til å gråte av og som med sin uendelige monotoni gjorde dagene for lange og samtidig livet for kort” (Dubois 1995 s. 185). Også Meursault er ute av stand til å legge et ekte engasjement i sitt arbeid. Det er et av livets nødvendigheter, men bidrar ikke til å gi livet mening. Menneskelivet er grunnleggende sett preget av urørlighet, venting og resignasjon (Knapp og Knapp 1991 s. 17). “There is no exit, only an agonizing “presentness.” ” (Brater 1987 s. 8) Livet er et Sisyfos-ritual av venting og utholdenhet (Knapp og Knapp 1991 s. 42).

Camus avviste flere ganger at *Den fremmede* var en “tese-roman” som skulle eksemplifisere bestemte filosofiske poenger. Han ønsket ikke at hans egen filosofiske sakprosa skulle bidra til skjematisk og forenklet forståelsen av romanen (Rey 1970b s. 17).

I forordet den amerikanske oversettelsen av *Den fremmede* skrev Camus at Meursault blir dømt til døden fordi “he refuses to lie. To lie is not only to say what isn’t true. It is also and above all, to say more than is true, and, as far as the human heart is concerned, to express more than one feels. This is what we all do, every

day, to simplify life. He says what he is, he refuses to hide his feelings, and immediately society feels threatened. He is asked, for example, to say that he regrets his crime, in the approved manner. He replies that what he feels is annoyance rather than real regret. And this shade of meaning condemns him. For me, therefore, Meursault is not a piece of social wreckage, but a poor and naked man enamored of a sun that leaves no shadows. Far from being bereft of all feeling, he is animated by a passion that is deep because it is stubborn, a passion for the absolute and for truth. This truth is still a negative one, the truth of what we are and what we feel, but without it no conquest of ourselves or of the world will ever be possible. One would therefore not be much mistaken to read *The Stranger* as the story of a man who, without any heroics, agrees to die for the truth. I also happen to say, again paradoxically, that I had tried to draw in my character the only Christ we deserve. It will be understood, after my explanations, that I said this with no blasphemous intent, and only with the slightly ironic affection an artist has the right to feel for the characters he has created.”

Jean-Paul Sartre skrev at Camus' bok *Sisyfos-myten* (1942) ga leserne *begrepet* det absurde, mens romanen *Den fremmede ga følelsen* av det absurde (gjengitt fra Rey 1970b s. 48). Camus' forklaringer om Sisyfos-myten har blitt oppfattet som en nøkkel eller “bruksanvisning” til forståelsen av *Den fremmede* (Brochier 2001 s. 92). Camus mente at det absurde i tilværelsen skyldtes menneskets ønske om klarhet og fornuft, et ønske vi har dypt i oss; det absurde skyldes snarere mennesket enn verden (Rey 1970b s. 48). “Jeg vil at alt skal bli forklart for meg, eller ingenting” har Camus uttalt (sitert fra Dunwoodie 1996 s. 12).

Camus ble kritisert for å bagatellisere sosiale undertrykkelsesmekanismer. Han tenderte til å la et elsket barns død bli en absurd hendelse, mens barnets far i mange tilfeller snarere ga mennesker skylda – særlig hvis familien var fattig og ikke hadde råd til skikkelig legehjelp (Jean-Paul Sartre gjengitt fra Brochier 2001 s. 142).

I Jean-Paul Sartres roman *Kvalmen* (1938) er språket og verden fullstendig skilt fra hverandre (Hinchcliffe 1969 s. 28). Når mennesket oppdager dette, oppstår “kvalmen”. Hovedpersonen Roquentin lever et normalt liv, men plutselig mister ordene sin mening og tingene i verden lar seg ikke se i sammenheng som en helhet lenger. Hovedpersonen Meursault i Camus' *Den fremmede* befinner seg permanent i den tilstanden som plutselig gir Roquentin kvalme (Rey 1970b s. 49). Meursaults utvikling er motsatt av Roquentins, fordi Meursault begynner en utvikling i retning revolt mot meningsløsheten. Ifølge Sartre var Camus' roman skrevet “om det absurde mot det absurde” (sitert fra Rey 1970b s. 61).

Albert Camus har en lignende forståelse av en eksistensiell kvalme: “A sense of being left in an alien world. Camus suggests that a world which can be explained even with bad reasons is a familiar world. But in a world from which illusions and insights have been suddenly removed man feels himself a stranger. At its most intense this sense of alienation is carried to the point of nausea, when familiar

objects normally ‘domesticated’ by names – such as stone or tree – are also robbed of their familiarity” (Hinchcliffe 1969 s. 36). Camus og Sartre oppfattet virkeligheten som absurd, men hadde en grunnleggende tiltro til språket som ikke deles av f.eks. Eugène Ionesco (Hubert 1990 s. 62). Ionesco har sagt om Camus: “Camus ville gi betydning, jeg er bestemt på å bestride mening” (sitert fra Daus 1977 s. 63).

Sartres filosofiske hovedverk *Væren og intet* (1943), publisert fem år etter *Kvalmen*, kan oppfattes som en teoretisk tilnærming til det samme som romanen behandler som fiksjon (Couty 2000 s. 1213). Sartre framstiller i begge verkene mennesket som alene, stengt inne i en ikke-autentisk eksistens, i utmattende forsøk på reell kommunikasjon med andre. Menneskene er vekselvis hverandres ofre og bødler (s. 1213).

I det lange filosofiske essayet *Det opprørske mennesket* (1951) skriver Camus: “Følelsen av det absurde, når man først prøver å utlede en handlingsregel fra den, gjør mord i det minste likegyldig og dermed mulig. Hvis man ikke tror på noe, hvis ingenting har mening og vi ikke besitter en eneste verdi, er alt mulig og ingenting har betydning.” (Camus 1951 s. 15) “I opplevelsen av det absurde er lidelsen individuell [...] [Et menneske] må erkjenne at det deler denne fremmedheten med alle andre og at menneskets virkelighet, i sin totalitet, lider under denne avstanden mellom selvet og verden.” (1951 s. 36) Opprøret mot meningsløsheten bringer individet ut av sin ensomhet, mener Camus. “Jeg gjør opprør, altså er vi.” (1951 s. 36) Tilværelsen rommer “bittesmå øyer av mening i et verdensrom uten mening” (Safranski 1999 s. 250).

De fire ledende absurde dramatikerne på 1900-tallet var Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov og Jean Genet, og alle disse fire var påvirket av folkelige drama- og litteraturformer som “the circus, mimes, clowning, verbal nonsense, and the literature of dream and fantasy which often has a strong allegorical component” (Martin Esslin gjengitt fra Hinchcliffe 1969 s. 10). Franskmennene Jean Tardieu og Romain Weingarten skapte dramaer som ligger nært opp til den absurde verdenen som f.eks. Ionesco skaper i sine verk, med språket som uegnet instrument for å skape kommunikasjon (Hubert 1990 s. 71). En annen franskmann som ofte knyttes til absurd litteratur, er Robert Pinget. Til retningen har også blitt regnet den algeriske forfatteren Kateb Yacine (*Det innsirklete kadaveret*, 1959) og Armand Gatti fra Monaco (*Padde-bøffelen*, 1959) (Boisdeffre 1967 s. 117).

“Beckett consistently questions the power of language to signify, demonstrating a keen scepticism about the possibility that words can sustain a concept of reality for any length of time.” (Lyons 1983 s. 3) Adamov viser at språket bidrar til menneskets ensomhet (Hubert 1990 s. 71). I Adamovs verk blir utsagn splittet på en slik måte at det mente og det viste er “dys-synkront” (Daus 1977 s. 39). Martin Esslin oppfatter personene i Becketts skuespill som utspaltninger av jeg’et, sett fra ulike vinkler, men dypest sett et jeg som taler med seg selv.

Franskmannen Boris Vians skuespill *Imperiebyggerne eller Schmürzen* (1959) handler om det “som bare eksisterer i seg selv, som i denne verden er ‘uforklarlig’ ” (Daus 1977 s. 112). Spanjolen Fernando Arrabal framstiller i dramaet *Guernica* (1961) hendelsene som rammet den baskiske byen i 1938 da den ble bombet av tyskerne under den spanske borgerkrigen. Et gammelt ektepar i byen er for opptatt med sin sedvanlige krangling til å komme seg i sikkerhet. De to gamles babling står i sterk kontrast til de eksploderende bombene.

I mange skuespill framhever dramatikerer “[t]he theme of perplexity and terror before the surrounding world, which is seen as a kingdom of chaos and absurdity” (Ivasheva 1978 s. 46). Den britiske forfatteren Harold Pinters skuespill “written from 1957 to 1961 (*The Room, The Birthday Party, The Caretaker, and A Slight Ache*) show man as an outsider in an alien, hostile Universe. The world’s chaos is presented in a correspondingly “absurd” form. ... The usual human relations and motivations were also tossed up in the air in Norman Simpson’s early plays, *One-Way Pendulum* and *Resounding Tinkle*. His hero Groomkirby murders people in order to wear mourning clothes, is tried by a crown court in his own flat and acquitted ... because he is found guilty. Groomkirby’s wife makes lunch and pays a woman to eat it. ... Pinter’s play, *The Room*, has a particularly obvious existentialist undercurrent. More than any other play, *The Room* develops the theme of people’s estrangement and solitude, their lack of a common language, and the unbridgeable gulf in understanding that divides even people who are close to one another. The world is represented as fearful, ready to attack man from all sides and devour him; man has nothing to defend him against this world.” (Ivasheva 1978 s. 47)

Noen av skuespillene kombinerer tragedie, farse, moralitet og slapstick. Det forferdelige, tomhet og lidelse kombineres med det humoristiske. Personene er klovner i et dypt eksistensielt mørke. I begynnelsen var irritasjon en vanlig tilskuerreaksjon på slike skuespill (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 15).

Noen av forfatterne prøver å lage sitt eget nullpunkt som de kan begynne å arbeide fra i retning det uhørte og usette (Daus 1977 s. 11). De ville finne opp kunst på nytt, slik hjulet en gang ble funnet opp som parallell til menneskets bein, men uten å ligne på bein.

Becketts uttalelser om sin egen diktning var svært sjeldne, men han har sagt at det følgende er et viktig tema i kunst, en uttalelse som synes også å omfatte hans egne verk: “The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.” (siteret fra Hinchcliffe 1969 s. 67) I absurde skuespill forekommer det ofte en spesiell dialogform: Et spørsmål må gjentas så ofte før det blir besvart at den som spurte har glemt hva situasjonen dreide seg om (Knapp og Knapp 1991 s. 26).

“Adorno nevner i sitt essay om [Becketts drama] *Sluttspill* hvordan dette fravær av meningssammenheng innebærer en kritikk av eksistensialismen og dens forsøk på å si noe allment om det meningsløse. Ifølge Adorno avslutter Beckett den uendelige intensjonalitet som hevder at meningsløsheten er meningsfull, som prøver å sette på begrep det meningsløse, for derved å la det innhentes av mening, av en rasjonalitet som tilpasser det absurde til det begrepsmessige. [...] [hos Beckett:] Ingenting er sikkert, ingen betydning blir satt som endelig, stykkene balanserer mellom betydninger, i logiske motsetninger. I dialogen blir en mening satt, for like etterpå å benektes. Brokker av temaer antydes, berøres såvidt, ikke for å utvikles, men for å negeres. Slik sprenges de i stykker, blir udugelige, umulige. Temaene er der ødelagte og fordreide, og står ved siden av hverandre uten å gå opp i en større syntese; de balanserer i et “kan være”.” (Ragnhild E. Reinton i Gundersen, Henriksen og Reinton 1982 s. 86-87) Om sine dramaer sa Beckett: “Nøkkelordet i mine skuespill er ‘Kanskje’ ” (her oversatt fra fransk sitat i Gundersen, Henriksen og Reinton 1982 s. 87). Kunst er ifølge Adorno “mimesis av det forherdede og fremmedgjorte”.

“Akkurat som det i *Sluttspill* ikke forekommer noe egentlig bakenfor rollen, så fins det heller ikke spor av at et annet språk er mulig. Det gis ikke et annet, mer sannferdig språk enn det løgnaktige. Løgneren har ikke sannhet som sin motpol: sannhet fins ikke, bare løgn er mulig. Språket kan ikke gi uttrykk for et jeg, det kan ikke være redskap for et jeg, for det er selv makt som fanger inn i masken og løgneren, i ikke-jeg’et. I dette ligger språkets tragedie, som hos Beckett altså viser seg som menneskenes lidelse og deres tragedie.” (Ragnhild E. Reinton i Gundersen, Henriksen og Reinton 1982 s. 102) Ionesco har sagt om Beckett: “Beckett er i sin essens tragisk fordi det hos han er totaliteten i det å være menneske som står på spill, og ikke mennesket i et bestemt samfunn eller mennesket sett gjennom og fremmedgjort av en bestemt ideologi” (sitert fra Gundersen, Henriksen og Reinton 1982 s. 82).

Beckett var flere ganger i Tyskland, blant annet i Stuttgart. Under et besøk i Stuttgart hevdet han at det tyske språket er bildekraftigere enn det engelske. Som eksempel ga han det tyske ordet “Zweifel” (på engelsk “doubt”, på norsk “tvil”). Beckett spredte ut en pekefinger fra en langfinger og forklarte at “Zweifel” inneholder tallet to (“zwei” på tysk): Hvor det er to, er det allerede tvil (gjengitt fra Gauger 1995 s. 76).

Hvorfor begikk ikke Beckett selvmord? Hvorfor begår ikke de dramatiske personene hans selvmord? Kanskje fordi også det å ta livet sitt oppleves som absurd. Selvmord er ikke noen løsning i en absurd verden, fordi det i seg selv er absurd og derfor ikke representerer noen overvinnelse av meningsløsheten (Daus 1977 s. 30). Døden er like banal og meningsløs som livet (Knapp og Knapp 1991 s. 16). Kanskje fordi de ikke tilhører den romantisk-individualistiske kulturtradisjonen. Kanskje fordi de er ulykkelige, men ikke ulykkelige *nok*. Selvmord som hevn på livet er ikke et aktuelt prosjekt for dem. Personene har justert ned sine

ambisjoner så mye at de ikke kan bli tvers igjennom skuffet, og de har meldt seg så mye ut av samfunnet at de ikke kan bli grunnleggende undertrykt av andre. Personene lever i det helt konkrete, her og nå i dramasisituasjonen, om enn med stor angst og sjeelig lidelse. Men det går an å spore noen “didaktiske” innslag til og med hos Beckett. Selv om han oppfattes som totalt negativ finnes det setninger i hans verk som tross alt peker i en annen retning, som dette: “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.” (fra *Worstward Ho*, 1983).

“Molloy, the first of the three masterpieces which constitute Samuel Beckett’s famous trilogy, appeared in French in 1951, followed seven months later by *Malone Dies* (*Malone meurt*) and two years later by *The Unnamable* (*L’Innommable*). Few works of contemporary literature have been so universally acclaimed as central to their time and to our understanding of the human experience.” (<http://www.goodreads.com/book/show/446542.Molloy>; lesedato 31.10.14) “Beckett’s *Molloy*, a stylized modernist novel, employing with extreme rigor the modernist conventions of limited point of view” (McHale 1987 s. 14).

“All of the wretches who give their names to Beckett’s novels – Watt, Molloy, Malone (of *Malone Dies*) – as well as those who never reach the glory of a title, are reductions of mankind – tramps, outcasts, poverty-stricken old men. They wear rags, they are diseased, they smell, they are rejected by us, thrown out of doss-houses, told to get off the bus. They are not only disgusting, they are absurd. And yet they are human beings like ourselves, humiliated by charity, demanding something better than condescension or contempt. The point about them is that they manage to survive, finding the odd hole in the ground to sleep in, the odd crust to gnaw. Ultimately they are stoical, expecting nothing from God, aware that the stars they sleep under are indifferent, insentient matter. Indeed, neither religion nor philosophy can offer any comfort. Beckett does not believe in God, though he seems to imply that God has committed an unforgivable sin by not existing. All that stripped, poverty-eaten, diseased, stinking humanity possesses is the ability to do better than God – namely, to exist; also, it has a voice, though the outer world cannot hear it: ‘... within, motionless, I can live, and utter me, for no ears but my own ...’ ” (Burgess 1971 s. 77).

Den spanske filosofen Miguel de Unamuno skrev i 1913 i boka *Om den tragiske livsfølelse* at den som begår selvmord, gjør det for ikke å vente på å dø (Unamuno 1937 s. 272). Mennesket kan oppleve at “den evige angsten” (1937 s. 241) kan bli uutholdelig.

Døden er ifølge den rumenske forfatteren E. M. Cioran det store mysterium, men også et stengsel mot selvmord: “Visste jeg nøyaktig hva som hindrer meg i det [dvs. å begå selvmord], så trengte jeg ikke å stille meg noen ytterligere spørsmål, for da hadde jeg besvart alle.” (Cioran sitert fra Reschika 1995 s. 98) For å overleve hjelper det også å være i bevegelse: “Hemmeligheten bak min tilpassing til livet? – Jeg har veksler mine fortvilelser som mine skjorter.” (Cioran sitert fra Reschika

1995 s. 65) Cioran og Beckett var personlige venner, men Beckett mistet sympatien på grunn av Ciorans ekstreme pessimisme.

Cioran er kjent for sine bitre essayistisk-aforistiske tekster, og har skrevet det følgende om muligheten for at verden har en mening: “Hvis verden hadde hatt en mening, så ville den vært tydelig, og vi hadde forlengst erfart den. Hvordan skal jeg da forestille meg at denne meningen skal åpenbare seg i framtiden, når den *måtte* ha vist seg allerede? Verden har på ingen måte noen mening, ikke bare fordi den er skjult i sitt vesen, men fordi den i tillegg er uendelig. *Meningen* er bare tenkelig i en endelig verden, hvor noe kan *oppnås*, hvor det finnes grenser [...]” (sitert fra Reschika 1995 s. 35). Cioran hevder at Gud eksisterer for menneskene fordi alle menneskets lidelser ellers ville vært så meningsløse at tanken ikke ville kunne utholde det (1949 s. 197). Vårt eneste mulig svar på intetheten er å opprette en illusjon. Vi er slaver av våre håp (s. 214). En Gud er død når det ikke drepes i hans navn (Cioran 1949 s. 240). Virkeligheten er ikke styrt av andre krefter enn de naturlige, av mennesker, dyr og elementer som vær og vind. Cioran framstiller mennesket som et dyr som har desertert fra biologien, en inkonsistent skapning med en lavaflod av forvirrende tanker i seg (1949 s. 220 og 237). Men for det enkelte menneske har livet verdi. Universet både begynner og slutter med hvert individ (Cioran 1949 s. 208).

Mennesket bør ifølge Cioran reagere på meningsløsheten med ensomhet, kontemplasjon, likegyldighet og latter (Reschika 1995 s. 61). Cioran gjør sin egen søvnløshet til en metafor for alle menneskers tragiske lidelser og “den menneskelige bevissthets terror” (Reschika 1995 s. 22). Ciorans mor sa en gang til sønnen at hun ville ha tatt abort om hun hadde ant at han skulle få så store eksistensielle kvaler (Cioran i intervju med *Der Zeit* 4. august 1986, her referert fra Reschika 1995 s. 23). Cioran led av ekstrem søvnløshet, og måtte drive med hard fysisk utfoldelse (sykling) for å klare å sove.

Cioran peker på nattehimmelens svarte intethet bak kulturens fyrverkeri. Han oppfatter filosofiske systemer (som dem hos Aristoteles, Aquinas og Hegel) som gigantiske illusjoner, falskhet satt i system, en type imperialistisk tenkning som leder til despotisme.

Den spanske forfatteren Ramón Gómez de la Serna har tydelige innslag av det absurde i sin diktning. Den sveitsiske forfatteren Valère Novarinas tekster minner om absurd litteratur, i skuespill skrevet på 1970-tallet og senere.

Kongoleseren Sony Labou Tansi har blitt oppfattet som en forfatter som skriver om det absurde (Kesteloot 2001 s. 271). Hans skuespill *Blodets parentes* (1981) har blitt sammenlignet med Ionescos *Stolene*. I *Blodets parentes* er det mennesker som er så torturerte at de ikke vet om de er levende eller døde, og de framstår som en slags zombier som representerer eksistensiell tomhet. Og både Ionesco og Tansi skaper en “forlatthetens estetikk” (J.-J. R. Tandia Mouafou i <http://grupoinveshum>

733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos2/logosphre-n2/tandia-m/!; lesedato 14.10.15).

“Der finnes et slektskap mellom Jon Fosse og Samuel Beckett, og dette slektskapet er svært synlig i Randolph Walderhaugs regi av “Namnet”. Forestillingen kan beskrives som en sammensmeltning av urolig stagnasjon og stridig humor, utålmodig bitterhet og skjør forventning på vei over i resignasjon.” (*Dagbladet* 23. september 2016 s. 40)

Den svenske regissøren Roy Anderssons filmer, f.eks. *Sånger från andra våningen* (2000) og *Du levande* (2007) inneholder dystre og ironisk-humoristiske scener som har mange likhetstrekk med skuespill av Beckett og kanskje særlig Ionesco. *Du levande* er både visuelt og tematisk en nedslående film. Fargeskalaen er stort sett sjatteringer av grått og brunt, og temaet er eksistensiell tomhet, lede, tristesse, med bare noen små glimt av håp. Gustenheten og det lave handlingstempoet får individene i det store persongalleriet til å minne om zombier. Menneskene lever et liv i nesten urørlighet, i venting og resignasjon. Filmtittelen framstår som dypt ironisk. Personene snakker ikke bare med hverandre, men høyt til seg selv og direkte henvendt til publikum.

I en av scenene i *Du levande* drømmer en håndverker at han deltar på et slektstreff der alle er ekstremt fremmedgjorte for hverandre. De hører sammen, men er ukjente. Håndverkeren knuser et stort servise, inklusiv en 200 år gammel serveringsskål, i et forsøk på å muntre opp folk med et trekke-vekk-duken-trikset. Senere drikker dommerne øl mens de gir han dødsstraff. Under henrettelsen i den elektriske stol spiser noen av tilskuerne popcorn. “Prøv å slappe av, Benny” sier hans advokat når de spenner han fast i stolen.

Anderssons film *En duva satt på en gren och funderade på tillvaron* (2014) er preget av det grå, brune og slitne. “Det finnes vel knapt ett nedslitt, sykehusgult rom igjen i Sverige der Roy Andersson ikke har vært med kameraet sitt. Det er her, på de trøstesløse institusjonene og de blekbrune kafeene, der ingen har orket å gjøre noe med interiøret på førti år, han stiller opp sine utstuderte tablåer av slukkørede svensker, med tjafsete hår og bulende mager. Det er her han forteller sine små, surrealistiske historier om fåfengt strev, som på sin egen måte er både gripende og grimt galgenhumoristiske. [...] Sam (Nils Westblom) og Jonathan (Holger Andersson), to omreisende selgere som gjør matte forsøk på å selge morosakene de har i kofferten, vampyrtenner og gummimasker, og som uten antydning til smil sier at de “bare vil at folk skal ha det morsomt”. [...] Det er som om parhestene har luntet ut fra et Beckett-skuespill: De trækker rundt i sine runder, prøver å selge varer de ikke ser poenget med å selge til uinteresserte kjøpere, og leter etter en leketøysbutikk som ikke finnes. Til sist blir absurditeten for mye for den ene av dem. Spørsmålet om hvorfor i all verden man gjør det man gjør, og hvorfor man skal fortsette, ligger under som en mollstemt mumling. Noen gjør tafatte forsøk på

å strekke seg ut mot andre, skape et eller annet bånd. Andre har visst prøvd og feilet i det samme, og endt opp med å sitte og hyle ut sin egen ensomhet over halvliteren mens servitøren så vidt skotter opp. [...] I en kort, kvalmeframkallende imperialistisk fantasi stenges en gruppe afrikanere inn i en merksnodig kombinasjon av musikk- og torturinstrument, til forlystelse for en gruppe uttrykksløse gamlinger i selskapsklær. Andersson trekker en linje fra det ensomme via det selvsentrerte til det sadistiske, uten at spennet blir for stort. Og gjett hva? Tristessen føles aldri tung. Det er det rare med Andersson. Usentimentaliteten er dypt humanistisk. Det nedslitte har en skjønnhet som minner om gamle malerier, det meningsløse gir mening, det uttrykksløse blir inderlig, nettopp fordi det dekker over en ulmende hjelpeløshet.” (Inger Merete Hobbeldstad i *Dagbladet* 20. november 2014 s. 32)

“Her går handlingslammede mennesker rundt i et grått, stillestående univers, hvor dyreforsøk, død og mislykket gründervirksomhet gestaltes med samme galgenhumoristiske usentimentalitet. [...] I en av de sterkeste scenene i “*En due...*”, tvinges afrikanske slaver inn i en kobbersylinder, hvor de stekes levende framfor øynene på den hvite adelen. - Den scenen er en metafor. Ikke bare for historisk tid, men også nåtid. Svenske bedrifter tjener milliarder på å betale usle lønner til asiatiske fabrikkarbeidere, og det gjør man uten å skjemmes. Det er også en type kolonialisme, sier Andersson.” (*Klassekampen* 22. november 2014 s. 50)

“Der han med *Sanger fra andre etasje* la vekt på betydningen av å stå til ansvar for sine handlinger, og i *Du levende* skildret de mangfoldige lengslene som binder mennesker sammen, tar regissøren i *En due* ett skritt tilbake, eller rettere sagt et steg opp, og betrakter den poetiske banaliteten ved det å være menneske: de mange selvsagthetene, vanene og rutinene vi vanskelig kommer oss ut av, den skjøre grensen mellom komedie og tragedie, mellom trivialitet og absurditet, mellom håp og håpløshet [...] Ofte ser Andersson det komiske i det råtne. Som i *Sanger fra andre etasje* der en delegasjon svenske høytstående offiserer ærbødig skal feire en 100 år gammel general, bare for å bli møtt av en senil krøpling som sitter på et bekket og roper “Hils Göring”. Eller som i *En due* der en ape får jevnlig elektrosjokk på et laboratorium, mens forskeren snakker om været i telefonen.” (*Morgenbladet* 21. – 27. november 2014 s. 31)

“*Red Vs. Blue*, a popular machinima show which ran 100 episodes and five seasons, uses absurdist humor to explore the lives of two groups of cynical soldiers engaged in a war without meaning or purpose. The characters pontificate in the appropriated style of Samuel Beckett about the pathos of their task and the triviality of their existence as soldiers.” (Horwatt 2008)

Litteraturviteren Johan Dragvoll har skrevet en hovedfagsoppgave om Per Kristian Liland-saken, blant annet som absurd drama: *Litteratur og rett i Liland-saken* (2001). Liland sonet en morddom før han ble frifunnet i 1994.

Etterkrigstiden var preget av redselen for en kommende atomkrig, en 3. verdenskrig der atomvåpen ville utslettet hele menneskeheten. “Trusselen om global armageddon ble aldri ble realisert i fysisk form, slik sett kan en av de viktigste historiske begivenhetene de siste 60 årene oppsummeres som en *ikke-hendelse*.” (*Morgenbladet* 6. – 12. mars 2009 s. 24)

Vibeke Tandbergs roman *Beijing Duck* (2012) “inviterer oss raust innenfor et absurd univers. [...] Fiskens hode, kropp og hale blir som oftest brukt som eksempel på den logiske sammenhengen i Aristoteles’ plotskjema, og i starten av romanen møter vi Madeleine på havet med en fiskestang. Men start og start: Det er mer som om leseren setter seg på en karusell som hakker fram og tilbake og snurrer endeløst rundt og rundt. Madeleine fanger en fisk i dypet, og etter det setter en stadig forvandling i gang. Hun sluker den døde fiskens bankende hjerte, og pådrar seg en lammelse som fører til amputasjon av begge hender. [...] De går gjennom et vell av besynderlige situasjoner med en forunderlig evne til normalisering. Deres verden er gjennomført absurd og beskrives med effektiv, sort humor; begynnelse og slutt, død og liv, og alle livsformer looper og morfer konstant, for eksempel beskrives deres husdyr Dragan dels som en hund, en fugl, et marsvin og et barn. Madeleine har ikke noe imot å få påsydd mannshender, til og med hender som har myrdet, noe legene i stillhet undrer seg over, men Madeleine er mer pragmatisk enn kosmetisk innstilt, og går gjennom endringene med blank bevissthet.” (*Klassekampens* bokmagasin 15. september 2012 s. 9)

“Det finnes 1200-1300 millioner mennesker som er fullstendig unyttige i det globale økonomiske systemet. De overlever, så vidt, i utkantene av de store byene, eller på den mest avsidesliggende landsbygda. Dette er et hull i systemet, naturligvis, for hvis du er en fabrikkier og ser at en stor del av maskinparken ikke virker, får du sparken. Mer enn en milliard mennesker produserer ingen ting. De er ubrukelige. Den mest fornuftige økonomiske reaksjonen på dette ville være å drepe dem. Det kan man jo ikke, fordi det vil ta seg dårlig ut på tv.” (Martín Caparrós i *Morgenbladet* 26. februar – 3. mars 2016 s. 60)

Waiting for Godot

Det skuespillet av Beckett som på engelsk fikk tittelen *Waiting for Godot*, ble opprinnelig skrevet på fransk i 1948-49, publisert som tekst i 1952 og urframført i 1953. *Waiting for Godot* regnes som et kroneksempel på absurd litteratur. Lawrence Graver hevder at *Waiting for Godot* ikke er ment å romme noen dypere “ideer” i tradisjonell forstand eller et filosofisk system – dramaet “resists not only systems but abstract ideas as well” (Graver 1989 s. 23). Beckett ønsket ikke dype symbolske tolkninger av sine verk. Han ville framstille tomhet, ikke fylde forkledd som tomhet (Daus 1977 s. 82). Tomheten og fortvilelsen er i utgangspunktet ikke-patetisk, som en slags negativ tragiskhet (Knapp og Knapp 1991 s. 11). Stykket dreier seg om “modern anxiety about uncertainty and barrenness in a material world without transcendent purpose” (Graver 1989 s. 109). Mennesket blir ifølge

Beckett født over en åpen grav, og vi må leve med en “vision of the ultimate void in all its grotesque derision and despair” (Esslin 1983 s. 91).

Å betegne stykket med en bestemt sjanger er vanskelig. “The waiting of Estragon and Vladimir is comic or tragic according to viewpoint or, more properly, to viewing distance. The nearsighted view of their attempts to kill time with chitchat, the odd nibble and clownish business with hats and boots is (for lack of a better word) comic. The panoramic view of their endless wait, twice and perhaps eternally frustrated, verges (in a sense) on the tragic.” (Howarth 1978 s. 170-171) Personene ytrer monologer til seg selv og hverandre, snarere enn å samtale (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 19-20). Estragon og Vladimir står på avstand til det “ekte” livet. Det er som om de “spiller at de spiller” sine egne liv (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 19). Når ordet “plateau” brukes om det stedet Vladimir og Estragon befinner seg, kan det oppfattes både som et geografisk platå og en teaterscene (Knapp og Knapp 1991 s. 22).

Beckett skal ha sagt at én akt var for lite og tre akter for mye (gjengitt fra Knapp og Knapp 1991 s. 23); de to aktene og deres symmetri er en enkel gjentakelse som best får fram den evige gjentagbarheten. Beckett får fram både det parallelle, rituelle og sykliske ved hendelsene. Hvis det stemte at handlingen i andre akt var dagen etter første akt, kunne ikke treet ha fått blader; landstrykernes tidsbegrep er “anti-empirisk” (Knapp og Knapp 1991 s. 33).

Beckett er opptatt av outsider-posisjoner (Daus 1977 s. 78). De to landstrykerne Vladimir og Estragon er arbeidsløse vandrere og outsiders. De venter og venter på Godot, men han kommer aldri. “Like the plays, the argument for waiting is circular: we are, therefore we wait, therefore we wait *for* something, therefore we are” (Hinchcliffe 1969 s. 71). Ifølge en tolkning av Enoch Brater er det “in the nature of Godot never to arrive.” (Brater 1987 s. 22) Estragon foreslår at de skal gi opp ventingen, men Vladimir sier at Godot da vil straffe dem. Dette har blitt tolket som at straffen ville bestå i å miste grunnen til å vente – som også har blitt grunnen til å tenke, snakke, leve (Knapp og Knapp 1991 s. 75). Mange har koblet navnet “Godot” til “God”, gud. Den franske nyroman-forfatteren Alain Robbe-Grillet hevdet at Godot i stykket er Gud (Robbe-Grillet 1961 s. 98). “Nothing is certain” sier Estragon, en formulering om at han og Vladimir mangler enhver sikkerhet. Den samme usikkerheten sitter de fleste tilskuere til stykket igjen med.

“In crisis, Vladimir proposes that they ‘Wait for Godot.’ Vladimir assigns Godot a function that is [...] an invented obscurity.” (Lyons 1983 s. 30) “Estragon’s dependence upon Vladimir leads him to join his partner in creating a rhetoric of waiting. To give up their discussion of Godot, however limited it is, would be to give up their sense of being specifically located within space and time.” (Lyons 1983 s. 28)

“The radical reduction of context in *Waiting for Godot* focuses the attention of the spectator on the following human problems: the failure of critical bodily processes, painful and difficult urination and defecation; the perception of the body as a familiar but undependable machine; the experience of being unable to identify the site in which one exists with a personal memory or sense of connection, seeing the self as an alien object in the space it inhabits; the experience of being unable to locate oneself within a coherent and comprehensible chronology, realising that any sense of the past may be, in itself, a fiction; the experience of a complex disorientation that comes from recognising that any activity engaged in must be supplied by one’s own invention; the recognition of one’s dependency upon another human being and the simultaneous realisation that this dependence is a trap that binds the self in habitual patterns of behaviour from which it is impossible to grow free.” (Lyons 1983 s. 48)

Et av virkemidlene for at leseren skal oppleve tomheten i *Waiting for Godot*, er å blande og likestille det “overflatiske” og det “dype”: ”Common talk about boots and hats, of eating, of peeing or buttoning one’s fly, of feeling pain, goes on simultaneously with dialogue about the nature of existence: of solitude and desire, disappointment and grief, of hope deferred and fulfillment (perhaps even salvation) longed for. The increasing incongruity that marks this yoking of the physical and the spiritual, the low and the high, the comic and the serious intensifies the strangeness” (Graver 1989 s. 25). Selv sa Beckett en gang at han med *Waiting for Godot* ønsket “to give confusion a shape” (gjengitt fra Graver 1989 s. 36). Ifølge Beckett var et av målene med stykket å “give artistic expression to something hitherto almost ignored – the irrational state of unknowingness where we exist, this mental weightlessness which is beyond reason” (siteret fra Graver 1989 s. 19).

“[T] the rich subtext of Beckett’s work for the stage has had from the start the full potential for political allegory. What a contemporary audience might take for an ontological void in the set of *Waiting for Godot*, for example, can be appreciated as a more immediate stage metaphor once we consider the defoliated landscape of post-Holocaust Europe. “Nature has forgotten us,” Hamm will complain in *Endgame*. “There’s no more nature,” Cloy responds with desperate finality. “No more nature!” Hamm retorts. “You exaggerate.” Perhaps this is not hyperbole after all. Estragon’s name in the early pages of the notebook for *Godot* is Levy, the wandering Jew whose journey ends in Auschwitz, Dachau, and Mauthausen, where Beckett’s close friend from Trinity College days, Alfred Péron, was detained following deportation from Paris.” (Brater 1987 s. 142-143)

Absurd litteratur inneholder ofte svært åpne eller foranderlige symboler. Treet som står midt på scenen i *Waiting for Godot* (1953) har blitt oppfattet som et dynamisk symbol under endring i løpet av skuespillet: “At different moments, depending on the action of the four men, the tree stands for the Tree of Knowledge of Good and Evil, the Tree of Life, the Cross, and (when hanging is considered) the Judas Tree” (Graver 1989 s. 15). Treet i *Mens vi venter på Godot* kan oppfattes som paradiset

tre etter syndefallet, et Judas-tre, et slags kors, eller kanskje et tre fra skyttergravene (i stumfilmen *Soldier Arms* (1918) er soldaten Chaplin er ute på spionoppdrag forkledd som bombet tre). “Various critics have noticed that “Godot” sounds suspiciously like “Charlot,” the French nickname for Charlie Chaplin.” (Brater 1987 s. 77)

Landstrykerne kan sammenlignes med sirkusklovner. Klovner i manesjen mister ofte gjenstander, de oppfører seg merkelig og alle små prosjekter de vil gjennomføre går galt (Knapp og Knapp 1991 s. 47). “What we are tempted to call the poetic in *Godot*, however, is placed within the broader context of a play which borrows so many of its other elements from burlesque, commedia dell’arte, silent film, and even the music hall.” (Brater 1987 s. 6)

Da Beckett regisserte *Waiting for Godot* i Berlin, vurderte han å ha en svak skygge av sprinklene i en fengselscelle på scenegulvet, men forkastet ideen fordi den var for overtydelig (Graver 1989 s. 27). Det overordnete symbolet i stykket, Godot, får ikke en fastlagt mening. Beckett ble spurt av den amerikanske regissøren Alan Schneider, som satte opp *Waiting for Godot* i USA, hvem Godot er, og svarte: “If I knew, I would have said so in the play.” (her sitert fra Knapp og Knapp 1991 s. 51) For tilskuerne kan Godot bli et symbol for en fraværende meningsfullhet: Godot er “an idea of promise and expectation – of that for which people aware of the absence of coherent meaning in their lives wait in the hope that it will restore significance to their existence.” (Graver 1989 s. 43)

“Beckett’s unequivocal refusal to discuss his plays, clarify intentions or comment upon the meaning of his work must derive from his own awareness that the significance of his dramas depends upon their exercise of indeterminacies, not from their representation of experience that can be translated into interpretations of human behaviour.” (Lyons 1983 s. 73) “Beckett once asserted: ‘I produce an object. What people make of it is not my concern [...] I’d be quite incapable of writing a critical introduction to my own works.’ Furthermore, whenever directors and critics asked for explanations of Godot, he both side-stepped their questions and revealed his distrust of any kind of exegesis. Two examples will suffice here. To Alan Schneider’s question ‘Who or what does Godot mean?’, he replied, ‘If I knew, I would have said so in the play’; when Colin Duckworth suggested that the characters existed in a modern version of Dante’s Purgatory, he responded to the ‘proofs’ offered to him with a dismissive, if generous ‘Quite alien to me, but you’re welcome.’ As is now clearly established, allusions to Dante are present throughout his novels and plays, but Beckett’s position remained resolute; he wanted no part in the decoding process that haunts critical work, preferring to cling to his belief that: ‘The key word in my plays is “perhaps” ’.” (Michael Worton i http://www.samuel-beckett.net/Godot_Endgame_Worton.html; lesedato 15.12.11) Beckett sa en gang til regissøren Alan Schneider: “There is a wonderful sentence in Augustine, I wish I could remember the Latin. It is even finer in Latin than in English. ‘Do not despair;

one of the thieves was saved. Do not presume: one of the thieves was damned.’ ”
(gjengitt fra Knapp og Knapp 1991 s. 51)

Navnet “Godot” har blitt knyttet til

- den franske diminutiven “ot” sammen med det engelske ordet “God” (jamfør at “Charlot” er det franske navnet på Charlie Chaplin)
- det slang-aktige irske ordet “Godo” for “God” (Gud)
- det franske ordet “godailleur” = feste, spise og drikke mye
- det franske ordet “godenot” = en ondskapsfull, liten mann
- det franske ordet “godichon” = dum og pøbellignende oppførsel
- de franske ordene “godasse” og “godillot” for “sko” og “støvel”
- romanpersonen Godeau i Balzacs komedie *Mercadet* (1848), en mann som de andre alltid må vente på
- en profesjonell syklist ved navn Godeau

(Knapp og Knapp 1991 s. 19) Beckett har også sagt at Godot er navnet på en familie i Sør-Frankrike som han en gang bodde hos (Knapp og Knapp 1991 s. 69).

“Some saw the letters of Godot as the diminutive of God, and others noted that the name transposes the sounds of Didi and Gogo, the names the tramps use for each other.” (Lyons 1983 s. 14-15)

I den absurde litteraturen virker det som *ikke* er til stede, det menneskene *ikke* har, det de *ikke* opplever langt mer meningsfullt enn det som faktisk fyller deres liv. Og det som ikke sies er viktigere enn det som sies. Taushet og stillhet “takes on an eerie significance. ‘Silence’, Beckett once said, ‘pours into this play [*Waiting for Godot*] like water into a sinking ship.’ ” (Graver 1989 s. 25) Men det brukes mange ord likevel ... Beckett bruker en “misforståelsesteknikk”: “Personene misoppfatter stadig hverandres replikker, slik at de dreier samtaleemnet. Dette forekommer særlig i *Godot*. Allerede de første replikkene gir en slik misforståelse.” (Ragnhild E. Reinton i Gundersen, Henriksen og Reinton 1982 s. 87)

De to landstrykerne som holder sin dialog langsomt gående gjennom all ventingen, “are inexplicably obliged to speak on in pursuit of some finality, some promised end that seems permanently beyond them. In the perception that nothing is sufficient, not even death, there is terror but also a characteristically Beckettian consolation.” (Graver 1989 s. 62) Vladimir og Estragon snakker et så upåklagelig engelsk at Beckett en gang fikk innvendingen at det hørtes ut som om begge har en Ph.D. “How do you know they hadn’t?” svarte Beckett (gjengitt fra Graver 1989 s. 82). Deres dialog er – som i mange andre absurde teaterstykker – dysfunksjonell og repeterende, med en nesten ugjennomtrengelig svart humor. I Becketts drama forekommer det ofte bitter ironi (Lyons 1983 s. 85), og Beckett bruker det groteske som virkemiddel til å si noe om den fremmede, ubegripelige verdenen vi lever i (Knapp og Knapp 1991 s. 16).

Som en slags motvekt til det depressive ved stykket, bruker Beckett humoristiske innslag. I *Waiting for Godot* jager den ene gag'en den andre (Knapp og Knapp 1991 s. 65). En gag er en komisk kommentar eller hendelse, en humoristisk effekt. Beckett var inspirert av mange kunstarter og sjangrer: "To dramatize perceptions about meaninglessness and asserted signification, Beckett creates a fine-grained philosophical variety show [in *Waiting for Godot*], using techniques more commonly associated with music, dance, and such popular forms as vaudeville, cabaret, pantomime and the circus than with those of traditional theatre." (Graver 1989 s. 27) Meningen ligger ofte i gestene snarere enn i språket (Knapp og Knapp 1991 s. 20). Det har blitt hevdet at stykket tilhører en spesiell ny dramasjanger: " 'the closed play', in which the audience is deprived of an understanding of the meaning of an action that exists entirely outside a demonstrable historical, social, psychological or moral context" (referert fra John Peters *Vladimir's Carrot: Modern Drama and the Modern Imagination* (1987), her gjengitt fra Graver 1989 s. 109).

Pozzo sier han må forlate dem for ikke å komme for sent. Dette kan tolkes som at Pozzo faktisk er Godot, og at han vet at noen venter på han (Knapp og Knapp 1991 s. 21). Men Pozzo og Luckys roller har blitt til tomme skall som de trenger for å kunne leve videre (Knapp og Knapp 1991 s. 43).

Luckys lange nonsense-tale inneholder mange sitater, og parodier på filosofiske og teologiske formuleringer: Talen er "a mocking version of a theological proof ('Given the existence of a personal God ... therefore ...')" iblandet blant annet "allusions to Shakespeare's *The Tempest*, to lyrics by Verlaine and Hölderlin, to Samuel Johnson (in the early British edition) and Bishop Berkeley (in the American)", i en monolog som er en "torrent of fragments" og som uttrykker "an advanced stage in man's mechanical thinking about the collapse of Western civilization" (Graver 1989 s. 49). Talen er delt i tre: "an apathetic divinity, dwindling man, and indifferent nature" (Graver 1989 s. 50). Beckett forklarte selv at Luckys lange monolog har som tema "to shrink on an impossible earth under an indifferent heaven" (gjengitt fra Graver 1989 s. 50). Lucky har blitt tolket som den av menneskene avsatte Gud (Knapp og Knapp 1991 s. 61). " "I suppose he is called Lucky," Beckett once said in response to a query about this character's name, "to have no more expectations." " (Brater 1987 s. 143)

Luckys monolog er den lengste i *Waiting for Godot*. Ellers er stikomymi (én-linje-replikker) vanlig i stykket (Knapp og Knapp 1991 s. 63).

Det er alltid en fare for at publikum overtolker Becketts skuespill, at detaljer får fantasirike tolkninger (Daus 1977 s. 82). Noen tilskuere og forskere har prøvd seg med stort anlagte tolkningsforsøk (Daus 1977 s. 125). Biografiske tolkninger forekommer også. Beckett lager ofte en klaustrofobisk stemning, som kan minne om Becketts opplevelser i en fransk motstandsgruppe under 2. verdenskrig: Tiden bestod av kjedsomhet, fortvilelse, skrekk, forvirring, galgenhumor og dødsangst.

Da *Mens vi venter på Godot* “hadde urpremiere i januar 1953, var både form og innhold så nytt og fremmed at oppsetningen ble en skandale. De første ukene forlot halvparten av tilskuerne salen før pause, andre ble sittende bare for å pipe ut skuespillerne. Andre igjen var begeistret for det de opplevde som annerledes og innovativ scenekunst. Motsetningene mellom tilhengere og motstandere utviklet seg en kveld til en skikkelig slåsskamp som førte til at forestillingen måtte avbrytes i begynnelsen av annen akt. [...] en nær og varm fabel om det meningsløse og grusomme livet, og en slags hyllest til menneskets urokkelige og fornuftsstridige tro på at i morgen blir det nok bedre” (*Klassekampen* 5. oktober 2013 s. 45).

I 1975 regisserte Beckett selv en oppsetning av *Waiting for Godot* ved Schiller-Theater i Berlin (Knapp og Knapp 1991 s. 71). I de to årene fram til 1977 så over 100.000 personer denne oppsetningen.

Fanger i det amerikanske fengselet San Quentin fikk en gang på 1960-tallet se *Waiting for Godot*, og var “enstemmig begeistret” (Ruby Cohn gjengitt fra Knapp og Knapp 1991 s. 58). *Waiting for Godot* har også blitt framført av fanger i fengsler i flere land. Beckett sa en gang at “the true *Godot* was the one produced in a German prison, with the convicts as actors. They [and the audience] understood that ‘Godot’ is hope, ‘Godot’ is life – aimless, but always with an element of hope” (Beckett sitert fra et intervju i 1969, i Graver 1989 s. 88-89). Den amerikanske forfatteren og filosofen Susan Sontags reiste til Sarajevo under krigen på Balkan og beleiringen av byen i første halvdel av 1990-tallet, og satte opp *Waiting for Godot* på en scene der. I 1993 satte Erik Stubø opp *Mens vi venter på Godot* på Torshov-teatret med to kvinner i rollene som de to landstrykerne.

“Det er første gangen jeg opplever *Vente på Godot* spilt av to så pass gamle skuespillere [Toralv Maurstad (Vladimir) og Espen Skjønberg (Estragon) i 2005], og nettopp deres alder gir skildringen av forholdet mellom de to en ekstra dimensjon. I mangt og meget kan de minne om et gammelt ektepar der de småkrangler og irriterer seg over hverandres svakheter, samtidig som de er en selvfølgelig og uunnværlig del av hverandres liv. Kanskje de egentlig burde skille lag, gå fra hverandre, mener Estragon. Men vi vet, og de vet, at en felles fortid, og opplevelser gjennom mange år knytter dem uløselig sammen. De er forskjellige, og slik utfyller de hverandre. Estragon er blitt glemsk med årene, og han trenger Vladimirs hjelp til å løse livets praktiske problemer. Det er Vladimir som skaffer ham gulrøtter og reddiker, det er Vladimir som stadig husker avtalen med den gåtefulle Godot som aldri kommer. Men Vladimir trenger også Estragon: Vladimir er den “intellektuelle” av de to, og han trenger en tilhører å legge fram sine mange teorier for. Og begge trenger de hverandre som vern mot alderdommens fortærende ensomhet. For begge representerer den andre tryggheten.” (IdaLou Larsen på nettsida <http://www2.scenekunst.no/>; lesedato 18.05.11)

“Her er det, alt det vi forbinder med Beckett. Den beske humoren. De filosofiske betraktningene. Surrealismen i feilet kommunikasjon. Tristessen. Parodien på de rutiner vi kaller hverdag. Regissør Winge (som også hadde ansvaret for “Mens vi venter på Godot” med Maurstad og Espen Skjønberg) har valgt å la de fine detaljene tale. I et blikk, i en fingerbevegelse ligger antydninger som gir allerede nyanserte tekster flere lag.” (*Dagbladet* 18. november 2007 s. 48)

Den norsk-danske samtidskunstduoen Michael Elmgreen og Ingar Dragset sin “pastisj over Samuel Beckett, da særlig *Mens vi venter på Godot* [ble framført under festspillene i Bergen i mai 2012]. To skarpt dresskledde herrer våkner opp i hver sin køyeseng i et udefinerbart limboland. Hvor er de, hvem er de, hva er meningen med livene deres, og hvordan skal Dragset klare seg uten designerskoene (det kan jo være glass fra knuste Iphoner på gulvet)? [...] Mens duoen venter slår de hverandre i hodet med blasert *white-cube*-visdom av typen “demokrati er for tenårings-bloggere” og “Gud er googlet mer enn Nietzsche”. De tragikomiske klovnekarakterene er gjenkjennelige for de fleste som på en eller annen måte har slitt med frykten for å bli utdatert, akterutseilt, eller for å egentlig bare være en altfor liten hagegnom i en altfor stor skulpturpark.” (Sigurd Ziegler i *Morgenbladet* 1. – 7. juni 2012 s. 35)

“Critics frequently note the absence of narrative in Beckett’s plays, describing them as expanded moments or dramatisations of a single image.” (Lyons 1983 s. 91) ##

“Some people claim that Beckett’s plays have grown more and more untheatrical. I believe the opposite is true: that Beckett’s theatrical strategy is one of refining and distilling. He gradually eliminates everything from the text that is not absolutely required to communicate the image he desires to create. His plays become more and more theatrical in that they demonstrate his growing reliance on the intensified theatrical image in combination with an abbreviated text.” (Lyons 1983 s. 13) Et kjennetegn ved forfatterskapet er “the progressive sparseness of Beckett’s use of words. A study of his manuscripts reveals his painstaking processes of reduction, intensification and simplification.” (Lyons 1983 s. 3)

Becketts *Film* (1964), som faktisk er en film, “tells its graphic story through a “literature of the un-word,” a phrase Beckett used as far back as 1937 in a letter to his German friend Axel Kaun. “Grammar and Style!” he complained, “They appear to me to have become just as obsolete as a Biedermeier bathing suit or the imperturbability of a gentleman. A mask.” In the same letter he speculates on how a new literary genre might be able to nurture the “tonal surface” of the “large black pauses” in Beethoven’s Seventh Symphony, “connecting unfathomable abysses of silence.” To Lawrence E. Harvey he confided that “[James] Joyce believed in words. All you had to do was rearrange them and they would express what you wanted. ... If you really get down to the disaster, the slightest eloquence becomes unbearable. Whatever is said is so far from experience. ... (There is a danger of rising up into rhetoric. Speak it even and pride comes. Words are a form of

complacency.)” Beckett’s attraction to film therefore lies in the medium’s ability to evoke the “said” by the “unsaid,” quite the opposite of the “extraordinary evocation of the unsaid by the said” he admired so much in Denis Devlin’s poetry of the thirties. The manipulation of cinematic spatiality and temporality might be able to accomplish what words sometimes fail to do. “Comic and unreal,” *Film* allows Beckett the opportunity to explore the presence of words by the disturbing dynamism of their conspicuous absence. To make an almost silent film in 1964 is, then, to do something more than pay homage to the past: it is to make the cinema “unreel,” to make us listen carefully to the manufactured stillness of an articially rich “literature of the un-word.” ” (Brater 1987 s. 83-84)

Becketts korte skuespill *A Piece of Monologue* (1979) “dramatises a brief moment of reflection in an old man’s life, but Beckett’s skilful manipulation of reference builds the sense of an extended implied narrative – not necessarily an accurate history of this figure, but a series of painful images that inhabit his consciousness. Within the first few lines Speaker establishes the notion of his life as a sequence of units, two-and-a-half billion seconds, and a succession of 30,000 nights. Within one voiced image, Speaker evokes a sense of tedium analogous to that suffered by Vladimir and Estragon as they wait through their sequence of afternoons or by Winnie in her interminable progression of days.” (Lyons 1983 s. 173)

Den engelske skuespilleren Billie Whitelaw har “expressed the difficulty of performing in *Not I* [1971]. Beckett advised her that she should “just say it”; he wanted it “flat, no emotion, no color.” “What happened to me,” she told Mel Gussow, “was a terrible inner scream, like falling backwards into hell.” She did two demanding seasons of *Not I* at the Royal Court and then taped the play for television. “I will never do the play again,” she said. “If I did, I think I would lose my sanity.” ” (Brater 1987 s. 31)

“[A]s he progresses as a playwright, Beckett limits the physical activity of his characters, working toward the concentration upon mind and text that the immobility of his characters enforces.” (Lyons 1983 s. 187) “Ever since *Godot* he has been asking his players to do more and more with less and less.” (Brater 1987 s. 129)

“Beckett aims “to cast words and music on the same footing.” In this sense he draws on a notion of music which resonates with the classical Greek model, the primary informant of the operatic tradition, despite the fact that, in practice, the literary content of operatic libretti is commonly subordinate to their melodic representation. As Zilliacus asserts, “Words and Music” is “the closest thing there is in the Beckett canon to opera.” The initial attempts of Words to impress Croak with the meaningful verbal elaboration of the latter’s feelings and existential situation, are brought into conflict with Music, which responds to Words programmatically, at first matching then exceeding through its immediacy that which in verbal representation is only approximate. For Ackerley and Gontarski,

Croak is a mediator. However, he is also a poet, whose orchestration of an alternation between words and music is a deliberate experiment in interruption, a gesture of self-limitation, a self-imposed lacuna. At the command of Croak – “Together. [*Pause. Thump.*] Together! [*Pause. Violent thump.*] Together, dogs!” – Words and Music begin an awkward interplay, “[t]wice culminating in near-operatic sequences.” Finally, we are left with a strong sense of the “shaping power of music in poetic composition,” and that the lyrical endeavours of Words alone fail to live up to the immediacy of Music. The vision here is not of linguistic impotence, per se, but of a lacuna inhabiting the modern lyrical project which, defeated by its own sophistication, misses its radically productive potential.” (Botha 2011 s. 331)

“Initially entitled *Calando*, the musical term for fading away, Beckett’s “*Cascando*,” is a near “mirror image” of “Words and Music.” Opener performs a function structurally identical to that of Croak, coordinating the discontinuous narrative of Voice – whose “[l]ow, panting” speech, fragmented by ellipses and irregular modular repetition, tries to relate the story of an ill-formed character, Woburn – with the unspecified melodies of Music. Attempting to discover a functional medium for the translation of reality, Opener self-consciously manipulates the aperture of *poietic* activity: “I open and close,” he tells us. Yet the ideal *poietic* medium proves evasive, since the greatest gap of all is not between the Real and the art which represents it, but in the void which art demands of us – the sheer vacuity of subjective knowledge, and the existential vertigo which accompanies the self-awareness which the artist necessarily courts, all of which are recurrent concerns of Beckett’s *oeuvre*. Opener’s resignation to self-doubt is exemplary in this respect:

What do I open?

They say, He opens nothing, he has nothing to open, it’s in his head...

I don’t protest any more, I don’t say any more,

There is nothing in my head.

I don’t answer any more.

I open and close.

Opener attempts to overcome the increasing dissolution of subjective stability by repeating, with a stubborn futility, his attempts to prescribe the ideal interaction between language and music within which the work might take place. At first presented separately, language and music subsequently sound in unison, but even when he “open[s] both” the synthesis they find is, at best, uncomfortable – a forced simultaneism, perhaps. “*Cascando*” instantiates several of minimalism’s most characteristic aesthetic techniques. Through the significant reduction of sound effects, it presents an order of sonic containment which demands of language and music a radically reciprocal generativity. Simultaneously, it is possible to recognize, in the dotted lines through which Beckett represents Music’s contribution to “*Cascando*,” the reduction of textual and sonic presentation to a

series of repeated blank marks. In the very indiscernibility of the referent of this transcription, it is possible to recognize an implicit transumption – the *poietic* displacement of sound into a minimal script of identical, minimal and essentially contentless marks, charged, in turn, by the prospective reformulation of these marks in terms of sound. Properly *poietic*, yet in no sense containing the *poietic* substance of the work, the atopianism of such transumption reveals, at the heart of its sonic object, an existential intensity which we might provisionally term *voidal proximity* – a closeness between two or more aesthetic points of contact with the void.” (Botha 2011 s. 332-333)

“Beckett said that in the thirties he attended a lecture in London in which the psychologist Jung spoke about a young patient he was unable to help even after fifteen years of therapy. She existed, but she did not actually live. “But, of course,” Jung expostulated, “she was never born,” a conclusion Beckett paraphrases in the “never been properly born” of *Watt*.” (Brater 1987 s. 64)

En venn av Beckett har fortalt at “ever since his birth he had retained a terrible memory of life in his mother’s womb. He was constantly suffering from this and had awful crises, when he felt he was suffocating. [...] The terrible situation of the embryo in the womb, which Beckett himself describes as one of nameless dread, all the more horrible because it is wholly inexpressible, concerned with a situation utterly beyond the grasp of the sufferer, a fear for which there can be no alleviation because the terrified self knows neither its own identity nor can ever know of even the possibility of help and eventual salvation – this, the most basic of all anxieties, is one of the underlying, ever-recurring motifs of Beckett’s works. If Beckett were not an artist of supreme power, however, this ante-natal memory would remain a mere psychological curiosity. It is his achievement that he has transmuted it into an image of universal significance – a summing-up of the entire human condition. For, once born into our world, man ultimately remains as unable to grasp the why and wherefore of his situation, the nature of his own identity, as the fetus in the womb; and like the fetus he is utterly incapable of even trying to form a conception of the unknown dimension on the threshold of which he is perpetually balanced: death. The image of death as the unknown into which man is about to be expelled, suddenly and violently, from the warm squalor of his present state is one of the dominant themes of Beckett’s novels. The helpless, mutilated, moribund old men who populate them are in fact also helpless fetuses in nameless dread of the cataclysm of such a second birth.” (Esslin 1983 s. 95-96)

Beckett, “like many writers and visual artists of his generation, has reached a position of doubt, of agnosticism about the external world itself, which, reflected as it must be within the existential experience of the individual, has lost its reassuringly positive and generally accepted outlines. That is why in the last resort there is *nothing* to express together with the obligation to express; the only certain evidence of being is the individual’s experience of his own consciousness, which in turn is constantly in flux and ever changing and, therefore, negative rather than

positive, the empty space through which the fleeting images pass. The existential experience is thus felt as a succession of attempts to give shape to the void; when nothing can lay claim to final, definitive reality, we enter a world of games, of arbitrary actions structured to give the illusion of reality. So Vladimir and Estragon think up their ways to pass the time; Murphy finds illumination in a game of chess; Hamm and Cloy are pieces in such a game; Molloy painstakingly constructs a system of sucking stones; Watt works out his strings of permutations of the series of dogs, the series of men, the series of pictures, his system of the Krak!, Krek!, and Krik! of frogs. There is an infinite number of possibilities for such games and series, such patterns of experience. While none of them can lay claim to *meaning* anything beyond itself, they nevertheless are worth our attention: they may not express reality in terms of something outside itself, but they *are* reality, they *are* the world to the consciousness that has produced them and that, in turn, *is* what it experiences. And if the artist feels the obligation to *express* his experience of being, he is, necessarily, engaged in a twofold enterprise, however heavy the odds against success may appear: he is engaged in a *cognitive process*, an exploration of the possible modes of existential experience. For games, however arbitrarily their rules are drawn up, are by no means devoid of value in a cognitive process. The parallel here is with mathematics, which, dealing as it does with mere patterns of the mind, without any direct reference to observable reality, could itself be regarded as a form of intellectual game, and while attaching, itself, considerable importance to the theory of games, yet serves to provide a key to reality, actual and potential, theoretical and practical.” (Esslin 1983 s. 85)

“From the real Dublin of the Belacqua stories and the real London of *Murphy*, Beckett’s own progressive retreat from external reality led him into a world of myth and allegory: the world of *Watt* (written 1943-1945). Mr. Knott’s farmhouse where Watt, the pathetic, ageless tramp, mysteriously finds work as a servant – only to lose it again as mysteriously when the allotted time is up – lies in a Kafka-country with an admixture of Irish colors and Irish humor. Mr. Knott is mysterious and unpredictable: his world is ruled according to iron laws that are as inexorable as they are absurd; it is a delicate mechanism each part of which is intricately geared to all others, but at its center there is complete arbitrariness and absurdity. Two dogs are kept especially to eat Mr. Knott’s surplus food, for example, but sometimes there is no surplus food from Mr. Knott’s table for long periods and the dogs die. Sometimes there is too much: then the dogs die from overeating. So there is a complicated and intricately organized machinery for the replacement and care of these dogs: a whole family devoted to this service. The endless permutations of Mr. Knott’s systems are echoed in the permutations of Watt’s own thought, always deeply preoccupied with reasoning out the changing possibilities of intricate situations. This preoccupation with permutations, of which Molloy’s sucking stones are perhaps the best-known example, is a recurring feature of Beckett’s mind. Molloy had sixteen stones distributed in four pockets:

“Taking a stone from the right pocket of my greatcoat, and putting it in my mouth, I replaced it in the right pocket of my greatcoat by a stone from the right pocket of my trousers, which I replaced by a stone from the left pocket of my trousers, which I replaced by a stone from the left pocket of my greatcoat, which I replaced by the stone which was in my mouth, as soon as I had finished sucking it. Thus there were still four stones in each of the four pockets, but not quite the same stones.” (*Molloy*, in *Three Novels*, p. 69).

Such permutations (and the example quoted is only the beginning of a long and involved calculation of probabilities) are a symbol of reality in flux, at the same time being a form of compulsion neurosis and a sheet anchor of the mind. In *Watt* the universe keeps its stability through a number of such series, “the series of dogs, the series of men, the series of pictures.” It is the stability of permanence through flux. “Watt had more and more the impression, as time passed, that nothing could be added to Mr. Knott’s establishment, and from it nothing taken away, but that as it was now so it had been in the beginning, and so it would remain to the end. ... Yes, nothing changed in Mr. Knott’s establishment, because nothing remained, and nothing came or went, because all was a coming and a going” (*Watt*, pp. 144-145).” (Esslin 1983 s. 98-99)

Becketts roman *Comment c’est* (1961; tittelen betyr *Hvordan det er på fransk*) er “[w]ritten without a single punctuation mark and in strophic paragraphs of varied length [...] the story of, an old man who painfully makes his way, crawling on all fours, through a sea of mud [...]. The little old man, who does not know how or why he got into his prostrate position, drags with him a little sack filled with tins of fish from which he derives his sustenance – thanks to his possession of a tin opener which he is in constant dread of losing. Visions from a world of light sometimes penetrate the darkness. And then, so the voice goes on, in intervals of incessant panting which pervade the whole book the wayfarer in the mud (or is it a vast sea of excrement?) suddenly touches another human figure. Is it alive? Or dead? When poked with the tin opener, it screams – or sings? – so it is alive. Another little old man, face downwards, crawling through the mud. His name is Pim. For a brief span the two prostrate figures lie alongside each other. The narrator learns that he can make Pim talk by hurting him with the tin opener, and can make him shut up by pushing his face into the mud. Having thus learned how to manipulate his partner, he makes him tell him what he remembers of his life in the world of light, memories of his wife, Pam Prim, and their loves. ... The narrator loves Pim, who is his victim and whom he torments. He is happy, “c’était de bons moments.” But then the inexorable laws of nature assert themselves. [...] the narrator is compelled to crawl on, pursuing a preordained course. Pim is left behind. In the third part the narrator, or the voice who speaks through the panting, speculates on the laws that govern their world. Perhaps there are hundreds of thousands crawling through the mud along a preordained route and meeting, at regular intervals, others crawling in the opposite direction. Perhaps each is destined to be executioner and victim in turn in an endless chain of fleeting relationships, between those who stick tin openers

into their victims and those who are thus made to sing. ... And that perhaps is how it is, *comment c'est...*” (Esslin 1983 s. 108-109)

“Beckett’s work is entirely *sui generis*, unclassifiable, disturbing, funny, cruel, and inspiring. It defies all attempts at interpretation – like the world of atomic particles where the introduction of an observer itself changes that which is to be observed. Like Michelangelo, who chipped away the rock to reveal the delicate beauty that had always been imprisoned within it, Beckett works by discarding layer upon layer of conventional narrative material: description, character, psychology, incident, plot, to lay bare the secret workings of the human mind. But here too he can only work as it were, by measuring out the limits of the sayable so that the unsayable may be guessed, hidden behind the last, impenetrable barrier. Beckett’s novels and plays are not easily accessible. They must be approached with due humility, read more than once, wrestled with and fought for. [...] What he had to say was difficult, obscure, repellent” (Esslin 1983 s. 109).

“Beckett’s *syntax of weakness* [...] inarticulacy as a philosophical accomplishment. For Beckett, this results from a progressive conviction that language is a concrete phenomenon, the marker of an existential persistence. Its failure to fix the externality to which it refers exposes a delicate aperture to the *poietic* force which we wontedly name the imagination. Here the brutality of material finitude – of the body in space – comes up against the infinity of thought. Beckett tirelessly searches for the medium which might convey this impasse, or narrate this lacuna. The condensed intensities of his early prose and poetry give way to an austere drama of repetitive action and absurd dialogue. Finally, at its most minimal, Beckett’s work discovers an intermedium. Textual technologies – writing, typescript and the page – expand by their imbrication with action, movement and performance, and subsequently radio, film and television. Every medium which expresses itself in terms of agency, is symmetrically negated by its intermediary participation, so that these are marked instead by what they fail fully to signify – a growing voicelessness; sometimes mute, but at others the primal sounds of linguistic disintegration. At the heart of the intermedium, therefore, is the recognition of a gap – the void – which no conceptualization or practice of nothingness can dissolve or resolve. In Beckett’s *oeuvre* the void is often marked by self-conscious, even exaggerated, rhetorical gaps: verbal and structural ellipses, interruptions and disjunctions; repetitions which both cover and draw attention to narrative disunities and sudden shifts of perspective; physical movements, sometimes rapid and predetermined, at other times painfully tentative and slight, which mark invisible fields of containment and impassable empty spaces. As Abbot adjudges the situation: “[t]o speak of nothing as the place of generation (language, the unconscious) or, conversely, as a purity of emptiness (vacancy without end) is to put something there in the place of nothing and to that degree to anchor it.” ” (Botha 2011 s. 329)

Ionesco

Den rumensk-franske forfatteren Eugène Ionesco sa om sitt livssyn: “I have no other images of the world, aside from those which express evanescence and hardness, vanity and anger, nothingness or hideous and useless hate. Existence has continued to appear to me in this way. Everything has only confirmed what I have seen, what I have understood in my childhood: vain and sordid furors, cries suddenly stifled by silence, shadows swallowed up forever in night” (sitert fra Hinchcliffe 1969 s. 55-56). Ionesco framstiller en metafysisk tomhet som det er et sjokk for menneskets fornuft å ta inn over seg (Solveig E. Magnusson i Gundersen, Henriksen og Reinton 1982 s. 75). I *Notater og kontra-notater* skriver Ionesco: “Det hender jeg føler at formene plutselig tømmes for sitt innhold; virkeligheten er irreell, ordene er bare bråk uten mening, disse husene, denne himmelen er bare fasader for ingenting, menneskene synes for meg å bevege seg automatisk, uten grunn; alt synes å forflyktiges, alt er truet – inkludert meg selv – av en nærstående sammenstyrting, stille, ned i jeg vet ikke hvilken av grunn, hinsides dagen og natten.” (sitert fra Hubert 1990 s. 22) For Ionesco er verden en gåte som motstår alle forsøk på forklaring (Hubert 1990 s. 104).

Hos Beckett og Ionesco har livet blitt til en oppgave om å fordrive tiden, fordi det ikke lenger finnes noe annet å gjøre (Knapp og Knapp 1991 s. 11). De driver med en slags “ritualisert ikke-handling” (Knapp og Knapp 1991 s. 15).

Ionesco har fortalt om sin barndom at moren en gang etter en voldsom krangel med faren prøvde å begå selvmord foran øynene på sønnen (Hubert 1990 s. 16). I den selvbiografiske teksten *Notater og kontra-notater* skriver han: “Jeg har alltid vært besatt av døden. Siden jeg var fire år gammel, etter at jeg visste at jeg en gang skulle dø, har ikke angsten forlatt meg. Det var som om jeg plutselig forstod at det ikke var mulig å unnsnippe den og at det ikke var noe mer å gjøre med det i livet.” (sitert fra Hubert 1990 s. 17) I *Mellom livet og drømmen* skriver han at “jeg distanserer meg, ser på folk og alt de gjør synes meg å være underlig, latterlig, meningsløst” (sitert fra Hubert 1990 s. 93).

Ionesco er ikke-aristotelisk i sine dramaer, han er en forfatter som “deny the validity of such basic ideas as Aristotle’s law on non-contradiction, the principle of causality and the factor of continuity” (Hinchcliffe 1969 s. 56). I en tale sa Ionesco: “I personally would like to bring a tortoise onto the stage, turn it into a racehorse, then into a hat, a song, a dragon and a fountain of water.” (sitert fra Howarth 1978 s. 185) I noen av hans teaterstykker har pantomime forrang framfor talte ord (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 18).

Hans skuespill har blitt kritisert for at de ikke har noe “budskap”. Til denne anklagen likte han å gi samme svar som forfatteren Vladimir Nabokov ga etter å ha fått kritikk for å mangle budskap: Nei, jeg er en forfatter, ikke en postmann (gjengitt fra Hinchcliffe 1969 s. 56). I *Reise til de døde* signaliserer Ionesco tydelig at det er fånnytt å lete etter et budskap i hans verk (Hubert 1990 s. 104). Ionesco

har likevel noen tydelige temaer som han sirkler om: Han er “concerned with the deadly nature of bourgeois life, its mechanical quality and the loss of a sense of mystery, the loneliness of individuals and their difficulties in communicating in a language also deadened by habit. Unlike the tramps and outcasts of Beckett and Adamov, Ionesco’s characters are lonely in what *ought* to be a community context” (Hinchcliffe 1969 s. 63). En avgrunn skiller mellom språkets platttheter og den ikke-kommuniserbare indre stemme i mennesket (Hubert 1990 s. 179).

“Vårt teater er et teater som stiller spørsmål ved hele menneskeskjebnen, som stiller spørsmål ved våre eksistensielle betingelser.” (Ionesco sitert fra Hubert 1990 s. 57) I *Notater og kontra-notater* skriver Ionesco: “For meg er teatret – mitt teater – vanligvis en bekjennelse [...]. Jeg prøver å projisere på scenen et indre drama (uforståelig for meg selv), men som likevel for meg blir et mikrokosmos som gjennom å være et bilde på makrokosmos kan nå fram til den indre verden, skamfart, uartikulert, altså på en måte en speiling av eller symbolet for universelle motsetninger.” (sitert fra Hubert 1990 s. 209)

De fleste av Ionescos énaktere er “built about a simple situation which, beginning in more or less realistic terms, slowly is disarticulated, exploded, exaggerated until something monstrous and violent is achieved.” (Pronko 1965 s. 7) Det aristoteliske prinsippet om ikke-motsetning blir underminert gjennom en serie av uforenlige assosiasjoner. Ionesco beundret Stéphane Lupascos bok *Logikk og motsetning* (Hubert 1990 s. 64). I Ionescos *Kongen dør* (1962) beskriver personen Marie livet som “a short walk through a flowery way, an unkept promise, a vanished smile”. “Jeg oppfatter verden som et enormt kaos [...] Verden forundrer meg og gir meg angst, og jeg kjenner den ikke. I realiteten er den en enorm boks som vi ikke forstår, bokser i bokser ...” (Ionesco sitert fra Hubert 1990 s. 258 og 264).

I Ionescos *Sinnet* (1962) ender en krangel om suppa er brent eller ikke i drap, massakrer og en atomkrig som til slutt sprenger jordkloden i stykker. Det er kort vei fra borgerlig idyll til kosmisk katastrofe. Dramatikeren lager ofte groteske overdrivelser av borgerlige fraser (Daus 1977 s. 43). Han ser det ureflektert banale overalt, og en type meningsløshet som vi velger å akseptere som “naturlig” (Daus 1977 s. 49). Mange av hans replikker er “konsentrert banale” (Daus 1977 s. 78). Skikkelsene i Ionescos skuespill er vanligvis ikke outsiders i samfunnet, men helt integrert i det og likevel ensomme (Daus 1977 s. 50). “Dialoger” består ofte i å snakke parallelt med og forbi hverandre.

“Over the past thirty years, Ionesco has been called a “tragic clown,” the “Shakespeare of the Absurd,” the “Enfant Terrible of the Avant-Garde,” and the “Inventor of the Metaphysical Farce” ” (<http://www.theparisreview.org/interviews/2956/eugene-ionesco-the-art-of-theater-no-6-eugene-ionesco>; lesedato 07.12.16). “There is, of course, more to his work than tragedy. There is much comedy, what critics have characterized as metaphysical farce. “There is farce because the world is farcical,” he said. “The world is a joke that God has played on man. We enter His

game, we join His game.” ” (<http://www.nytimes.com/1988/06/15/theater/the-arts-festival-eugene-ionesco-in-defense-of-the-absurd.html>; lesedato 12.12.16)

““Shakespeare is the King of the Theater of the Absurd,” Mr. Ionesco said. “Macbeth, for example, says that the world is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing. That is the pure definition of the Theater of the Absurd – and perhaps of the world. Shakespeare was the great one before us. His place was between God and despair.” It has been almost four decades since Mr. Ionesco took language apart in “The Bald Soprano” in 1950, and almost 30 years since his classic “Rhinoceros” in 1959. He is now “75, 76 years old, maybe a little less, maybe a little more,” and he walks with a cane, but the diminutive Rumanian-born French playwright – he settled in Paris in 1938 – has lost none of his fire, or his playful humor, in defending his kind of theater [...] theater where you posed a problem, the most important problem of all: the problem of the existential condition of man – his despair, the tragedy of his destiny, the ridiculousness of his destiny, the absurdity of his destiny. Another interesting problem is the existence of a God, a divinity, as Beckett writes about in ‘Waiting for Godot.’ Man without God, without the metaphysical, without transcendence, is lost.” (<http://www.nytimes.com/1988/06/15/theater/the-arts-festival-eugene-ionesco-in-defense-of-the-absurd.html>; lesedato 12.12.16).

Ionesco angriper i sine dramaer ofte autoriteter og deres ideologiske vanvidd. Ionesco er motstander av “any kind of totalitarianism, whether it be political, religious, artistic, or social” (Pronko 1965 s. 5). Noen temaer går igjen i mange av verkene hans. Ionesco viser at språket er absurd, kunnskap farlig og familien fremmedgjørende (Hubert 1990 s. 93). Menneskene er språkets og dets motsetningers fanger (Hubert 1990 s. 98). Kunsten har for han et avsløringspotensial, og virkemidlene hans er lek og latter. Språket er for Ionesco ikke et ankerfeste, ikke noe som gjør at vi kan holde fast på det virkelige og viktige i tilværelsen.

“The major plays of the Theatre of the Absurd question the integrity of both objective and subjective visions of experience. Ionesco’s people are not victimised human beings trapped within the superficiality of their society. They are nothing more than the superficial roles they assume; they perceive nothing more than the banality of their language reveals.” (Lyons 1983 s. 17)

I *Morder uten lønn* (1958) taler hovedpersonen Bérenger til den mannen som skal drepe han med en kniv: skjellsord, sukk, rasjonalistiske, humanistiske og kristne forklaringer, en sverm at bruddstykker fra dikt... Ingenting gjør inntrykk på morderen, fordi han myrder uten grunn (Daus 1977 s. 57). I stykket *Neshornet* (1959) blir personenes indre liv vist i det ytre, ved at de blir til svære, tjukkudete, brutale neshorn. Menneskene tenderer til å være nærsynte, slik neshornet er, og å trampe ned det de ikke liker. Stykket har en ibsenskt tematikk: falskhet, livsløgn og selvbedrag.

I skuespillene skaper han ofte “situations that seem to have no motivation and to lead to no conclusion” (Pronko 1965 s. 8). Ionesco uttalte selv at han ville skape “an effect beyond reason, upsetting logic, and raising fresh doubts” (sitert fra Pronko 1965 s. 18). I *Mellom livet og drømmen* forklarer Ionesco at stolene som fyller scenen i stykket *Stolene* representerer en solid, massiv tomhet som invaderer alt, en slags multiplikasjon av ingenting (gjengitt fra Hubert 1990 s. 105). Ionescos kalte *Stolene* (1952) en “tragisk farse” (sitert fra Howarth 1978 s. 120). Stolene står der til de inviterte. I den første oppsetningen av skuespillet i Lyon ble noen i publikum sinte fordi de ventet at Damen, Obersten osv. skulle dukke opp og trodde at dårlig økonomi i teatret og ringakt for teaterkunst utenfor Paris var grunnen til at ingen opptrådte i disse rollene (Hubert 1990 s. 105).

“Ionesco’s *The Chairs*, the produced at the Théâtre Lancry in Paris in 1952, mocks ideology as such. Called a ‘tragic farce’, it also scoffs at genre distinctions: it is at one and the same time very funny (more in performance than on the printed page) and arctically desolate. An Old Man and an Old Woman – they are jocularly described as respectively ninety-five and ninety-four years old – live in a tower wholly surrounded by water. (So, by the way, do the Captain and his wife in Strindberg’s *Dancer of Death*. Islands occur repeatedly in Ingmar Bergman’s films as images of desolation. John Donne’s ‘No man is island entire of itself’ no longer rings quite true to post-religious man in the twentieth century.) The room is empty; the old couple are expecting visitors. In the course of their rambling conversation it emerges that Paris was destroyed 4000 years ago; maybe this is aeons after a nuclear holocaust; civilization appears to be dead. Tonight’s visitors will be coming for a special purpose – to hear the Old Man’s ‘message’.” (Howarth 1978 s. 182-183)

Den gamle mannen i *Stolene* sitt budskap er “the fruit of a lifetime of thought and experience, [and] is going to be delivered by a professional orator, the Old Man not being much of a speaker. To be sure, after a while visitors do begin to turn up: first a few – a lady, a colonel, a photographer; then more and more; the room fills up completely; at last the emperor himself arrives. All the visitors have one thing in common: they are invisible. Their presence is represented in theatrical terms by the old couple setting out more and more chairs till the entire stage area is totally cluttered. All is ready for the great moment. The Orator comes, ready to deliver the message. This is the culminating point of the old couple’s career. There is nothing further for them to look forward to. So they happily commit suicide by jumping out of the window into the water below.” (Howarth 1978 s. 183)

Stolene ligner på Becketts *Waiting for Godot* ved at personene venter på noen eller noe som skal redde dem: “It never comes. The Orator turns out to be a deaf mute. The few sounds he manages to utter are a meaningless gabble. He writes a few letters on the blackboard: more gibberish. The Orator leaves. The stage is empty but for the chairs. ‘The very last scene,’ wrote Ionesco to the first producer of the

play, 'after the disappearance of the old couple and the Orator's departure, must be very long; the sound of murmuring, of wind and water, should be heard for a very long time, as though coming from nothing, coming from the void. Thus the audience will not be tempted into giving the easiest explanation of the play, the wrong one.' But what is the right explanation? One hesitates to pin down a play so well protected by false leads, non sequiturs and barbed-wire fences against facile rationalism. But, obviously, it satirizes any attempt to give life a meaning, metaphysical, religious or ideological. Life simply is: the search for a 'message' is merely a self-delusion." (Howarth 1978 s. 183)

I *Stolene* "more is absent than the visitors or the final message. The world of reason is dismissed; causality ceases to operate; communication breaks down; meaning drains out of words. [...] The bleakness of the outlook is kept in balance by a mad comic invention. [...] imaginative energy [...] it is this energy that makes the pessimism bearable." (Howarth 1978 s. 184-185) Det gamle ekteparet begår selvmord, som eneste mulighet til å unnslippe.

Ionesco var påvirket av både den dystre Kafka og av de amerikanske komikerne Marx brothers (Pronko 1965 s. 29). Humor brukes mye i hans skuespill. Normalitet glir over i latterlig og skremmende galskap, og omvendt. "[T]he comic is the intuition of the absurdity of a universe in which man has neither dignity nor absolutes, and therefore a more starkly depressing universe than that of tragedy, which confers upon man a certain nobility and meaning in the midst of his defeat. [...] This laughter at our own tragic situation gives us a certain objectivity, and is perhaps the only reaction possible in a world that has destroyed our faith in absolutes." (Pronko 1965 s. 11) Humoren minner om det som skjer når en zenmester gir munket et problem de skal meditere over. *Koan*-prøven består av uløselige problemer, og munkene skal meditere lenge over mulige svar, helt til det øyeblikket de begynner å le (Hubert 1990 s. 204). Ionescos stykker innfører en type latter på den europeiske scenen som er i resonans med angstens avgrunner (Hubert 1990 s. 227). Det er en forvirrende latter ladet med metafysiske spørsmål (Hubert 1990 s. 229), dvs. de store spørsmålene i tilværelsen.

Dramaet *Den skallete sangerinnen* (1950) ble til etter inspirasjon fra en lærebok i engelsk, der de mest selvfølgelige utsagn vektlegges: "Taket er oppe! Gulvet er nede!" (Daus 1977 s. 45). Ionesco ønsket at slike setninger skulle framsies med samme tyngde og betydningssvangerhet som nøkkelreplikker i Ibsens dramaer (Daus 1977 s. 57). Ideen til tittelen *Den skallete sangerinnen* fikk Ionesco etter at en skuespiller i et drama i distraksjon sa "skallete sangerinne" i stedet for "blond lærerinne" – Ionesco grep tak i dette og koblet det til en tanke om at språket er en enorm feiltagelse for mennesket (Hubert 1990 s. 62). Forfatteren planla opprinnelig en opprivende slutt på skuespillet: statister fra salen stormer opp på scenen, teaterdirektøren ringer til politiet, politimennene skyter med maskingevær på publikum (Daus 1977 s. 56). Ifølge en annen kilde var planen at skuespillet skulle slutte med en stor stillhet som skulle fylle publikum med angst og få dem til å

skrike. Da skulle en teaterdirektør gå opp på scenen bevæpnet med en maskinpistol og sikte mot publikum. Deretter skulle politimenn dukke opp for å arrestere alle (Hubert 1990 s. 61).

Ionescos *Øvelser i fransk konversasjon og diksjon for amerikanske studenter* (1969) kan sies å henge intertekstuellet sammen med opprinnelsen til *Den skallete sangerinnen* (Couty 2000 s. 974). *Øvelser* inneholder ca. 30 dialoger som blander det pedagogiske og det komiske. Det klovnerisk-komiske balanseres med det tragiske (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 19). I skuespillet *Skoletimen* (1951) dreper læreren sin elev i pedagogisk iver og raseri. Som i mange andre av hans dramaer øker tempoet raskt gjennom skuespillet (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 18).

Ionesco skildrer ikke outsiders i samfunnet, men personer som er helt integrert i det, men likevel ensomme. Dialoger består ofte i at personene snakker forbi hverandre, uten dypere forståelse for den andre. Mennesket blir disiplinert inn i systemer som det ikke kan unngå, f.eks. innen familien, samfunnets urcelle. Dette gjelder også i *Den skallete sangerinnen*. Personene i *Den skallete sangerinnen* er ifølge Ionesco “ontologisk tomme [...] avskåret fra deres transcendentale røtter [...] Det er en slags metafysisk farse” (intervju i Hubert 1990 s. 238). “Farce and tragedy reach out towards one another in a world that no longer makes sense in the old terms.” (Howarth 1978 s. 185) Ionesco skrev en gang: “Vår tids kunst er stort sett et loft fullt av skrot, et fortvilelsens museum.”

Den franske bokdesigneren Robert Massin lagde i 1964 en illustrert utgave av *Den skallete sangerinnen* (1950). Skuespillteksten har svart-hvitt bilder og svært eksperimentell typografi. Blanke/hvite felter brukes aktivt til å vise fravær og annet som er tema i Ionescos tekst.

“In a narrow street off the Boulevard St-Michel in the Latin quarter of Paris, between odorous stalls serving kebabs and crêpes, is the tiny, 92-seat Théâtre de la Huchette, where Eugène Ionesco’s absurdist play *La Cantatrice Chauve* (*The Bald Prima Donna*) has been playing non-stop for 51 years. The director of the unchanged production, which has entered the Guinness Book of Records as the longest-running play at the same venue, was Nicolas Bataille, who has died aged 82.” (<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/nov/13/obituary-nicolas-bataille>; lesedato 27.12.11)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>