

Bodil Børset

Støy og stemmer

Radioteknologi og stemme
i Nathalie Sarrautes
pièces radiophoniques

Doktoravhandling
for graden doctor artium

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det historisk-filosofiske fakultet
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige
universitet
Doktoravhandling
for graden doctor artium
Det historisk-filosofiske fakultet
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

© Bodil Børset
ISBN 82-471-7922-9 (trykt utg.)
ISBN 82-471-7921-0 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlinger ved NTNU 2006:85

Trykt av NTNU-trykk

Forord

I 2002 ble det startet opp et tverrfaglig forskningsprosjekt ved NTNU i Trondheim med tittelen *Estetiske teknologier 1700-2000*. Det har hatt som mål å utforske ulike former for interaksjon mellom estetikk og teknologi i litterære og kunstneriske praksiser i et mediarkeologisk perspektiv. Denne avhandlingen om støy og stemmer i Nathalie Sarrautes hørespill springer ut av dette forskningsprosjektet gjennom et treårig doktorgradsstipend finansiert av Norges forskningsråd. Historisk-filosofisk fakultet ved NTNU innvilget ekstra reisemidler og slutføringsstipend for å kompensere for all reisingen på grunn av problemene med arkivmaterialet i Paris. Deler av slutføringsstipendet ble finansiert av *Estetiske teknologier*, hvor jeg også i perioder har vikariert som koordinator.

Fremfor alle vil jeg takke min hovedveileder Hans Erik Aarset, som har vært en uvurderlig støtte for meg gjennom hele prosessen. Hans Erik står for en faglig integritet og utforskende nysgjerrighet som aldri slutter å imponere meg og inspirere meg. Arbeidet er utført ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU, og jeg vil takke mine kolleger som bidrar til at instituttet er et godt og trivelig sted å arbeide, både faglig og sosialt.

I tillegg har jeg tilbrakt deler av forskningsperioden med arkivarbeid i Paris ved Institut National de l'Audiovisuel (INA). Jeg vil takke INA for at de stilte sine arkiver til disposisjon. De ansatte på INA og en rekke andre lydentusiaster gjorde alt de kunne for å legge forholdene til rette for arkivarbeidet. Takk til Centre de coopération franco-norvégienne en sciences sociales et humaine, Maison des Sciences de l'Homme (MSH) for hjelp med det praktiske under forskningsoppholdet i Paris våren og sommeren 2004, og for interessante forskerutdanningsseminar og konferanser.

Det tverrfaglige samarbeidet med kolleger på *Estetiske teknologier* har vært svært fruktbart, og jeg vil takke Erik Østerud, Gunnar Iversen, Knut Ove Eliassen, Lars Nylander, Yngve Sandhei Jacobsen, Anne Beate Maurseth, John Brumo, Aud Sissel Hoel, Sara Brinch og Ingvild Folkvord for alle gode diskusjoner vi har hatt under møter, seminarer og lesegrupper i redigeringen av artikler til prosjektets bokutgivelser. Takk til alle som bidro til innspill under årskonferansene til prosjektet og NorLit 2005. Jeg vil også takke mine medstipendiater og deltakere på Sissel Lies og Petter Aaslestads avhandlingsseminar. Takk til Guro Rønningsgrind og Andreas Bergsland på musikkvitenskap som har delt sine musikkunnskaper med meg. Lyttekunsten går på tvers av fagdisipliner.

Helt i slutten av skriveprosessen ble flere lesere koblet inn for å få formet teksten. Takk til Gunnar Iversen som overtok rollen som biveileder og prosjektleder for *Estetiske teknologier* etter Erik Østerud, og som i slutfasen av prosjektet hjalp meg å lese teksten med et nytt blikk. Takk også til Sissel Furuseth for gode musiske innspill angående notasjonsapparat. Jeg vil takke Karianne Hagen og Harald Nortun, som har utført språkvask med stoisk ro og stø hånd.

En takk til alle mine gode venner i og utenfor Trondheim, til mine franske venner for husrom og hjerterom i Paris. Til sist en stor takk for støtte og omsorg fra familien min, til foreldrene mine Laila og Ola og søstrene mine Åse og Ragnhild, og til Knut, for hans høviske tålmodighet.

Trondheim, oktober 2005.

Bodil Børset

Innholdsfortegnelse

Innledning	7
1 Spiss ørene!	11
Tropismer	15
Usynliggjøring	24
Lyttekunst	34
Utsigelse	39
Lydprøver	43
Ordspill	48
2 Sanseform	53
Om litteratur og stemme	55
Fornemmelsens kunst	59
Det forsinkede paradigmet	65
Optikk	76
Akustikk	84
Vibrasjoner	91
3 Stemmenes genese	
<i>Le Silence og Le Mensonge</i>	97
Å lyde fram	101
Nominasjoner	115
Notasjoner	128
Lydkontinuum	140
Koraliteter	157
4 Bakgrunnsstøy	
<i>Isma ou Ce qui s'appelle rien</i>	169
Ibsens ripsbusker og andre buskvekster	171
Ingenting	190
Det der	202
Parasitt	213
5 Maktspråk	
<i>C'est Beau og Elle est là</i>	223
Mellom eter og teater	225
Grusomhetens poetikk	233
On/Off	248
Fade in — fade out	261
6 Schizofoni	
<i>Pour un oui ou pour un non</i>	271
Mellomrom	273
Spaltning	284
<i>Hvilke muldvarper? Hvilke gressplener? Hvilken kvikksand?</i>	299
Etterord	307
Bibliografi	309

Innledning

Avhandlingen *Støy og stemmer* er en studie av de i alt fem hørespillene og det ene teaterstykket som den franske forfatteren Nathalie Sarraute skrev i perioden 1964-1981, og påvirkningen denne tverrestetiske og intermediale praksisen har hatt på forfatterskapet. Prosjektet undersøker interaksjonen mellom kunst og teknologi. Nathalie Sarrautes hørespill har vært publisert som tekst og kringkastet som radiooppføring. De er både realisert og lagret i ulike medier. Hva skjer når de ulike diskursnettverkene griper inn i hverandre? Hvordan skjer transposisjonen av ett stoff gitt i en litterær sjanger til en annen og transformasjonen fra ett medium til ett annet? Stykkene er skrevet for radiomediet, men blir lest som om de var skrevet for teaterscenen. Hva slags betydning har det for tolkningene av dem?

I et forskningsprosjekt vil alltid uforutsette hendelser gjøre at arbeidet tar noen uventede vendinger. Ofte må man endre tilnærmingen til stoffet underveis. Det er en del hendelser som har bidratt til at denne avhandlingen har blitt som den har blitt. Noe av tanken bak dette prosjektet var at det både skulle gjøres nærlyttinger til lagrete radioopptak av hørespillene og nærlesninger av hørespill som tekst. Da jeg startet arbeidet med denne avhandlingen, hadde jeg planlagt en avhandling som dro veksel på begge disse mediene, tekst og lyd. Konkret skulle jeg trekke inn eksempler både i form av sitater fra hørespilltekstene og korte lydutdrag fra radioopptakene. Lydeksempelene skulle ligge på en egen CD bakerst i avhandlingen. Jeg vil nå si litt om grunnen til at det ikke finnes noen slik CD.

Det foregår omfattende digitalisering av lydbåndarkiv til de store radiostasjonene rundt om i Europa i dag. Dette gir muligheten til nærlyttinger til de enkelte lydkunstverkene. I Norge omfatter pliktavleveringsloven fra juli 1990 alt lyd- og billedmateriale fra NRK. I 2000 startet prosjektet Digitalt radioarkiv (DRA) som er en digitalisering av NRKs radioarkiv i Nasjonalbiblioteket i Mo i Rana, med tilhørende søkbar database. Materialet digitaliseres til lydfiler som er tilgjengelige for NBs og NRKs medarbeidere over Internett. DRA gjør også det digitale arkivet tilgjengelig for forskning og i teorien kan forskeren altså logge seg inn fra sitt eget kontor. NB og NRK selger også fjernsyns- og radioopptak til bruk i forskning. I Frankrike ga loven om pliktavlevering av 20. juni 1992 Institut National de l'Audiovisuel (INA) ansvaret for alle franske radio- og tv-opptak, men det var først fra og med 1. januar 1995 at den

systematiske pliktavleveringen kom i gang. INA åpnet i oktober 1998 sitt Centre de consultation de l'Inathèque de France i det nye nasjonalbiblioteket Bibliothèque Nationale de France, François Mitterand, der forskere og journalister nå har tilgang til databaser og kan konsultere lyd- og bildematerialet på stedet. Selve materialet hentes ut fra et mediatek, hovedsakelig på VHS og CD-rom.

Det er fortsatt bare en brøkdel av den enorme mengden av eldre radioopptak fra før loven om pliktavlevering kom i stand som hittil er digitalisert i Frankrike. Dette gjelder også de hørespillene av Nathalie Sarraute som ikke har gått i reprise etter 1995. På INA var det kun en reprise av *Elle est là* fra 1999 og replisen fra 2000 av *Pour un oui ou pour un non* som var digitalisert da jeg reiste dit første gang i 2002. Opptaket av *Le Mensonge* fra 1966 fantes ikke på INA. Det samme gjaldt *C'est beau* fra 1972. Jeg tilbrakte sju måneder ved INA i 2003, hvor jeg samlet og fikk oversikt over lyd materialet. Personalet på INA var til uvurderlig hjelp i søke- og konsulteringsprosessen. De gamle båndopptakene av *Le Mensonge* og *C'est beau* hos Radio France var i god stand og kunne lyttes til i Phonothèque de Radio France. Her får hver enkelt en begrenset lyttetid på seks timer, og det sier seg selv at dette ikke er ideelle forhold for nærlytting. INA fikk gjort et unntak og slik påskyndet digitaliseringsprosessen. De ble digitalisert, slik at CD-opptak av begge disse to stykkene ble stilt til min disposisjon på INAthèque.

Når det gjelder *Isma* var det imidlertid en mye lengre prosess å lokalisere opptakene. INA hadde dem ikke digitalisert, og klarte heller ikke å lokalisere originalopptakene for meg hos Radio France. Jeg fikk beskjed om at stykket ikke fantes. Men dette kunne ikke stemme. Det finnes arkivreferanser til det i Pleiadeutgaven, og Joëlle Chambon kunne også bekrefte for meg at hun i arbeidet med sin doktoravhandling lyttet til opptak at dette hørespillet, ergo måtte de finnes. (Derimot hadde hun fått beskjed om at et av stykkene jeg hadde hørt, ikke fantes). Problemet var at *Isma* ikke hadde noen separat innføring, men var del av en helaftens radiosending. Programmet hadde fem innslag, der *Isma* var ett av dem, men hvert innslag var ikke innført med egne referanser. Høsten 2004 lyktes det meg til slutt å finne de originale opptakene av dette programmet på Phonothèque, og blant de i alt ni lydbåndene fant jeg endelig *Isma*, og fikk gjort en nærlytting til det. I februar og mars 2005 var *Isma* digitalisert, og opptakene av alle stykkene var nå samlet i digitalisert versjon på INA.

Hos INA hemmes forskningen av håndhevingen av copyrightlovgivningen, som fører til altfor strenge restriksjoner på tilgang til lyd- og bildematerialet. Konsultasjonscenteret er kun

tilgjengelig for forskere og journalister med skriftlig dokumentasjon, og materialet kan ikke hentes ut fra INA. Dette betyr i praksis at det ikke er muligheter for utlån eller kjøp av kopier til forskningsbruk. Jeg har i løpet av disse tre årene ikke lyktes i mine iherdige forsøk på å få dispensasjon, og slik få kjøpt lydopptak av hørespillene. Jeg må berømme Frank Smith ved Radio France, Christine Barbier Bouvet ved INA og Yves Builly ved Phonotheque de France, samt alle andre som i denne prosessen delte min frustrasjon og oppriktig forsøkte å hjelpe meg. Jeg måtte til slutt innse at det ikke var min oppgave å endre på fransk lovgivning. Dette er altså årsaken til at det ikke finnes noen CD med lydopptak i denne avhandlingen. Jeg kan bare håpe at den tomme plassen på innsiden av omslaget setter fokus på et problem.

Hvordan skriver man om en lyd som ikke er? Hvordan leser man om den? At selve teksten i avhandlingen har blitt betydelig mer omfangsrik henger også sammen med denne tomme plassen. Jeg kan ikke forutsette at leseren har anledning til å reise til Paris for å lytte til radioopptakene. Jeg har derfor måttet gå mer empirisk til verks. Ikke bare har jeg måttet analysere, men også skildre mine egne lytteopplevelser mer detaljert og på en slik måte at min leser får en viss idé om hvordan stykkene høres ut på radio. I min avhandling har jeg på noen steder forklart det lydlige fortløpende i teksten, andre steder har jeg kombinert dette med typografisk stilisering som jeg håper kan fungere som en visualisering.

Alle referanser til lydmaterialiet hos INA står oppført i bibliografien. I prinsippet skal det være nok med tittelen på programmet, dato og sendetidspunkt for å finne hvert hørespill i databasene. Avspillingsprogrammet jeg har brukt er det Mac-baserte Mediascope. Hver lydreferanse er gjengitt på nøyaktig samme måte som i programmet. Slik skal det være enkelt for de av mine lesere som har mulighet til å høre på disse stykkene, både å søke opp og å manøvrere i opptakene. Et konkret resultat av forskningsprosjektet *Støy og stemmer* er at samtlige av Nathalie Sarrautes hørespill nå er blitt digitalisert, samlet og gjort tilgjengelige på ett sted.

Toujours est-il que tiré par ce silence un dialogue a surgi, suscité, excité par ce silence. Ça s'est mis à parler, à s'agiter, à se démener, à se débattre ... et je me suis dit: voilà donc quelque chose qui pourrait être écouté à la radio.
Sarraute, *Le Gant retourné*

1 Spiss ørene!

I følge Nathalie Sarraute finnes det et dynamisk prinsipp som gjør den menneskelige bevisstheten til en bevegelsestilstand. Denne dynamikken genereres av svært hurtige og knapt sansbare refleksbevegelser som skjer i grensene av bevisstheten. Selv omtaler hun disse bevegelsene som tropismer. Bevisstheten er slik ikke stabil, men i seg selv en ren energi, hvor tropismene utgjør selve drivkraften. Bevegelsene skjer forut for, under, eller bakenfor den hverdagslige og anskuelige overflatevirkeligheten. Kontinuerlig provoserer andres ord, ytringer og måten de sier ting på fram slike bevegelser i vår bevissthet, uten at vi er klar over det. Disse bevegelsene påvirker de ordene vi sier og handlingene som vi utfører. Men bevegelsene er så små og skjer så raskt at vi rett og slett ikke er i stand til å oppfatte dem med vårt sanseapparat. Kunsten er imidlertid et redskap som med visse grep kan gjøre det mulig å sanse, beskrive og kommunisere denne tilstanden. Litteraturen forsøker altså å gjøre bevegelsene sansbare via det litterære språket. Det litterære språket blir medialt, det stilles opp som en slags protese mellom vårt sanseapparat og en virkelighet vi vanligvis ikke kan se, høre eller persipere. Det åpnes slik opp for en særlig forståelse av forholdet mellom litteratur og virkelighet. Sarrautes forfatterskap etterstreber ikke å reprodusere gjenkjennbare former fra en anskuelig virkelighet. I stedet forsøker hun å sanseliggjøre en annen, ukjent og usynlig virkelighet.

I denne introduksjonen til Sarrautes forfatterskap, som omfatter korte prosatekster, romaner, hørespill og scenedrama samt essays, vil jeg forsøke å unngå en kronologisk gjennomgang av alle Sarrautes tekster og hele resepsjonen av dem. Jeg vil i stedet legge vekt på å få fram hvordan tekstene føyer seg inn i det som jeg skisserte ovenfor, det som i sin mest grunnleggende form består i å utvikle et språk som kan kommunisere sansningene av tropismene til leseren gjennom språket. Vi skal se hvordan Sarraute forstår språk først og fremst som *parole*, det vil si artikulert språk, og sansingen av de ørsmå, tropistiske bevegelsene blir dermed en

lyttehandling. Sarraute skriver selv i essayet *Le Gant retourné*, som omhandler hennes hørespill, at det dreier seg om å lytte til selve språket: "C'est parce que la substance de ces pièces n'est rien d'autre que du langage qu'il m'avait semblé qu'on ne pouvait que les écouter."¹ Vi skal forsøke å gjøre nettopp det, men vi skal forsøke å forstå hele forfatterskapet som en tilstand hvor man sanser noe som først og fremst er hørbart, *audible*, hvor noe kan sanses via hørselen, *l'ouïe*. Det gjelder ikke bare å høre, *entendre*, men å lytte, *écouter*, å være *aux écoutes*, et uttrykk for å være på post eller vakt, sitte og lytte til radio, telefon eller fjernsyn, å vente i spenning på eller ha et åpent øre for noe. *Écoutes* brukes for eksempel også om ører på villsvin, og ordet *écouteur* kan både betegne lytteren og selve apparatet. Tradisjonelt er det anvendt om en nysgjerrig person som lytter ved dørene, men i det tyvende århundre, fram til radioapparatene fikk høytalere, begynte man å referere til også den delen av høretelefonene som dekker øret som *écoutes*. *Être à l'écoute* betegner selve lyttehandlingen, å høre etter, rette oppmerksomheten (mot noe) via hørselen. Men *aux écoutes* er i denne sammenheng kanskje et bedre begrep enn *à l'écoute*. For det første fordi uttrykket rent eksplisitt har blitt brukt om radiolyttesituasjonen og radiohøretelefonene. For det andre fordi det er en flertallsform (*les écoutes*). Dermed impliserer det at det dreier seg om ikke én bestemt, men flere lyttinger, flere muligheter. Flertallsformen i uttrykket antyder også radioens posisjon som massemedium, at den i motsetning til romanen når flere på samme tid. For det tredje fordi det også kan leses som en indikasjon, eller en oppfordring til å foreta en vending, rette oss mot (*à*) lyttingen, og for det fjerde et kamprop eller imperativ (*Aux écoutes!*), et "Spiss ørene!" i forhold til Nathalie Sarrautes forfatterskap.² Uttrykket må forstås på samme måte som jeg tidligere har lest hennes siste bok *Ouvrez* (1997) som et åpningsimperativ, et "åpne (opp)!" i forhold til det litterære universet.³ Det er derfor først og fremst hvordan Sarrautes tekster kontinuerlig sirkulerer omkring lytting, sansning, form og kommunikasjon som her vil bli understreket. De forskjellige avsnittene som utgjør presentasjonen av de skjønnlitterære tekstene foreslår derfor snarere ulike innvielsesfelt til forfatterskapet, og kan følgelig leses i vilkårlig rekkefølge. Det er mer snakk om en løs gruppering av tekstene som får fram ulike perspektiveringer. Tekstene i forfatterskapet

¹ Sarraute Nathalie: *Œuvres complètes*, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard 1996: 1712. Heretter kalt Pléiadeutgaven. Alle sidehenvisninger til Pléiadeutgaven vil stå i henvisningsparentes med sidetall, slik: "(1456)". Et unntak er *Ouvrez*. Her viser sidehenvisningene til Sarraute, Nathalie: *Ouvrez*, Gallimard, Paris 1997. Kildehenvisninger til andre forfattere vil første gang stå i teksten med for- og etternavn, samt tittel og årstall for verket, deretter i henvisningsparenteser med etternavn, utgivelsesår og sidetall.

² Uttrykket "aux écoutes" kan delvis tolkes som en referanse til Jean-Luc Nancy's "à l'écoute" og forståelsen av lytting i artikkelen "Être à l'écoute" i Szendy 2000: 278: "[...] qu'est-ce donc qu'être à l'écoute, comme on dit 'être au monde'?" Essayet er senere blitt til en egen bok: Nancy, Jean-Luc: *À l'écoute*, Galilée, Paris 2002. Men det er også en oppfølging av Michel Serres' oppfordring i Serres, Michel: *Genèse*, Grasset, Paris 1982: 51: "Écoutez donc une autre voix possible".

³ Jf. Børset 2000.

preges kontinuerlig av intertekstuelle fram- og tilbakepek, og det vil derfor også bli tydelig for leseren at hver enkelt tekst lett ville kunne bli lest i lys av hvilken som helst av avsnittenes ulike problematikker.

Samtidig vil jeg også prøve å vise hvordan distinkte forskjeller mellom Sarrautes litterære uttrykk i de tidligste romanene og hennes aller siste prosatekster, muligens kan knyttes til utviklingen i de litterære teknikkene og sjangermessige grepene som hovedsakelig skjer på 1970-tallet. Det finnes allerede innenfor deler av Sarraute-resepsjonen en oppfatning av at det skjer noe med tekstene hennes i denne perioden.⁴ Det som tidligere forskning i liten grad har trukket fram er hvordan dette korresponderer med Sarrautes eksperimentering med et nytt medium og en ny sjanger, nemlig hørespillet, og om det derfor er mulig at utviklingen kan relateres nettopp til Sarrautes hørespilleksperiment. Disse to hovedtrekkene i forfatterskapet utelukker imidlertid ikke hverandre. Alle Sarrautes tekster er forsøk på å sanseliggjøre, materialisere og fremkalle de bevegelsene som hun kaller tropismer. Samtidig foregår det en stadig utvikling av de formelle grepene som hun benytter seg av for å gjøre dette.

Tropismes (1939/1957) er ikke en roman, men en samling korttekster. Som tittelen indikerer, er det her Sarraute starter sitt prosjekt om de indre bevegelsene. Vi skal derfor bruke *Tropismes* som utgangspunkt for å utdype tropismebegrepet nærmere. I de første tekstene Sarraute kaller romaner, på 1950- og 60-tallet, skjer det en problematisering av tradisjonelle romaneske grep, særlig *Portrait d'un inconnu* (1948/1957) og *Martereau* (1953). Disse to romanene skiller seg ut, fordi de er skrevet i jeg-form. Derfor vil de være sentrale i en diskusjon om hvordan Sarraute foretar en usynliggjøring av det narrative selvet, og hvordan hun framstiller romankarakterer som står og vakler mellom to virkeligheter. Disse to virkelighetene defineres av forholdet mellom erfaring, sansning, form og språk. Noen oppholder seg i blikkets overflatiske og anskuelige virkelighet, der språket og begrepene fungerer som merkelapper på verden, stabiliserer den i kategorier, diagnoser og benevnelser. Andre glir over i en annen, mer åpen, kaotisk og fragmentert virkelighet, hvor de selv oppløses som subjekter. Karakterene blir til rene perseptive sensorer i en bevegelig tilstand. Disse sansningene skildres gjennom språklige bilder som også får leseren til å assosiere til lignende sanseopplevelser. Tekstene blir mer språklige bevisste samtidig som bruken av ytre referanser minsker, slik som tid, sted, navn og talehenvisninger. Også i de neste romanene, *Le Planétarium* (1959), *Les Fruits d'or* (1963) og *Entre la vie et la mort* (1968), fortsetter Sarraute denne bearbeidningen av romanens grep, men samtidig kan vi gjennom noen nedslag i disse romanene se at leseren i økende grad får sin egen

⁴ Jf. en gruppering av Sarrautes tekster i Bell 1998 og Asso 1996.

rolle problematisert. Det beskrives blant annet en konflikt mellom en observerende, kategoriserende leser og en mer sansende leser, som ofte er skildret som en lytter. Denne konflikten kan igjen settes i sammenheng med et større skisma mellom to ulike typer estetikk, en basert på optisk metaforikk og en mer akustisk fundert.

På 1970-tallet veksler Sarraute mellom å skrive romaner og hørespill,⁵ og det er dette faktum som særlig gjør spillet mellom de to typene estetikk som Sarraute jobber videre med i denne perioden, svært interessant. Titlene på romanene *Vous les entendez?* (1972), ”*disent les imbéciles*” (1976) og *L’Usage de la parole* (1980) spiller på språkets lydige egenskaper. Romanene viser også episoder der det tydeliggjøres at tropismene først og fremst er noe som framprovoseres og sprer seg nettopp via ord og ytringer. Det vil si at det litterære språket blir et artikulert språk. Ord, utsagn, klisjeer, påstander eller bare ren latter fra stemmer, forplanter seg som vibrasjoner i luften for så å nå øret. Det genereres tropismer i bevisstheten som igjen leder ut i språklige ytringer. Slik skapes også en glidning i selve teksten. Tropismene setter hele tekstuniverset i bevegelse gjennom denne særlige bruken av litterær stemme og språklige utsagn. Samtidig anvender Sarraute i større utstrekning partier med en dialog hvor en stemme glir over i en annen, samt typografiske virkemidler, særlig trippelpunktum ”...” og tankestreker ”—”, aposiopeser som hun har benyttet seg av helt fra de første bøkene. Vi skal derfor spørre oss om denne utviklingen har en sammenheng med skrivningen av dramatekstene *Le Silence* (1964), *Le Mensonge* (1966), *Isma ou Ce qui s’appelle rien* (1970), *C’est beau* (1972/1975), *Elle est là* (1978) og *Pour un oui ou pour un non* (1981/82), og det faktum at alle disse (med unntak av *Elle est là*) er hørespill skrevet for radio.⁶

I perioden etter eksperimenteringen med hørespillet, fra 1980-tallet og framover, har det skjedd en markant utvikling i tekstene. I *L’Usage de la parole* (1980) anvender ikke Sarraute romanbetegnelsen. Akkurat som i *Tropismes* består den av korte tekstpassasjer, denne gangen ikke inndelt med romertall, men de sirkler omkring bestemte artikuleringer, ord og utsagn som fungerer som rene tropismeutløsere. *Enfance* (1983) er en selvbiografi som kommuniseres via to stemmer, og *Tu ne t’aimes pas* (1989), *Ici* (1995) og *Ouvrez* (1997) er også en ren utveksling av

⁵ Hvis en kikker på årstallene for Sarrautes skriftlige progresjon samlet sett, ser man tydelig denne jevne alterneringen mellom roman og radio: I 1963 skriver hun *Les Fruits d’or* (roman), i 1964: *Le Silence* (hørespill), 1966: *Le Mensonge* (hørespill), 1968: *Entre la vie et la mort* (roman), 1970: *Isma* (hørespill), 1972: *Vous les entendez?* (roman) og *C’est beau* (hørespill), 1976: ”*disent les imbéciles*” (roman), 1978: *Elle est là* (teaterstykke), 1980: *L’Usage de la parole* (ingen sjangerbetegnelse), 1981: *Pour un oui ou pour un non* (hørespill) og 1982: *Enfance* (selvbiografi).

⁶ Vi skal komme tilbake til noen problemstillinger knyttet til dateringen av Sarrautes drama. Foreløpig har jeg vist til *aller første skriftlige publikasjon*, både tidsskrift og bokutgivelse. *C’est beau* og *Pour un oui ou pour un non* har her fått to dateringer, hvor den eldste dateringen viser til første radiokringkasting, og den nyeste til første skriftlige versjon.

anonyme stemmer kun markert med tankestreker. *Ici* og *Ouvrez* består av korttekster med romertall. I utdrag fra de siste tekstene vil vi tydelig kunne se at Sarrautes tekster har gått mer og mer i dramatisk og presentisk retning. I *Ouvrez* er de ytre referansene praktisk talt helt forsvunnet og ordene erklæres som de eneste hovedrolleinnehaverne i de små dramaene som utspiller seg. Vi skal altså, via noen tekstutdrag fra romanene, hørespillene og prosatekstene, utdype disse hovedtrekkene og underbygge en hypotese om at en form for akustisk tilnærming er mulig ikke bare til hørespillene, men til forfatterskapet i sin helhet. Dette vil underveis innebære noen anslag til videre diskusjoner omkring viktige teoretiske konsekvenser av slike lesninger, med noen omriss av de områdene innenfor Sarraute-resepsjonen som indirekte eller direkte har berørt slike problemstillinger.

Tropismer

Vi skal nå forsøke å utdype det som hittil er sagt om de bevegelsesmekanismene som skjer i den menneskelige psyke. Hvordan utspiller bevegelsene seg i Sarrautes skjønnlitterære tekster? Hva legger Sarraute i begrepet *tropisme*, som hun selv anvender om fenomenet? Og hva er de mer estetiske implikasjonene av at alle tekstene i et forfatterskap genereres av slike bevegelser? *Tropismes* er tittelen på Sarrautes første bok. Formelt sett er den satt sammen av korte tekster delt inn i romertall fra I til XXIV, men på tross av dette forholder ikke de korte tekstene seg kronologisk til hverandre på samme måte som kapitler. Karakterene i tekstene har ingen navn, men benevnes kun ved personlige pronomen i tredje person entall, som ”elle”, ”il” eller det mer nøytrale ”on”, og i flertall som ”ils” og ”elles”. Det finnes ikke klart avgrensede talehenvisninger av typen ”dit X”. Den narrative fortellerstemmen i teksten er også svært diffus. Vi vet ikke hvem som snakker om hvem. Leseren blir ikke presentert for et persongalleri, men får svært sparsommelige beskrivelser av disse navnløse skikkelsene. Det skjer ingen karakterisering slik vi er vant til at det gjøres rundt en romankarakter. En ”elle” glir over i en annen ”elle”. Eller er det den samme ”elle”? Det tekstene i *Tropismes* har til felles, er at de utgjør en form for poetiske bilder som alle forsøker å skildre sansninger. De navnløse skikkelsene sanser et eller annet som de ikke helt vet hva er, en enorm omveltning, fra stabilitet til ustabilitet, fra ro til uro, fra stillhet til støy eller omvendt:

Elle entendait dans le silence, pénétrant jusqu’au elle le long des vieux papiers à raie bleues du couloir, le long des peintures sales, le petit bruit que faisait la clef dans la serrure de la porte d’entrée. Elle entendait se fermer la porte du bureau. Elle restait là, toujours recroquevillée, attendant, sans rien faire. La moindre action, comme d’aller dans la salle de bains se laver les mains, faire couler l’eau du robinet, paraissait une provocation, un saut brusque dans le vide, un acte plein d’audace. Ce bruit soudain de l’eau dans ce silence suspendu, ce serait comme un signal, comme un appel vers eux, ce serait comme un contact horrible, comme de toucher avec la pointe d’une baguette une méduse et puis d’attendre avec

dégoût qu'elle tressaille tout à coup, se soulève et se replie. Elle les sentait ainsi, étalés, immobiles derrière les murs, et prêts à tressaillir, à remuer. Elle ne bougeait pas. Et autour d'elle toute la maison, la rue semblaient l'encourager, semblaient considérer cette immobilité comme naturelle (9).

Det er med en blanding av angst og forventning, i tropisme V, at en anonym kvinneskikkelse ”elle” sitter sammenkrøpet helt i ro. Det er stille. Hun venter. Hun fornemmer noe. Hun lytter. Det kan imidlertid ikke skje noe helt av seg selv, men situasjonen er avhengig av en utløser, et signal, en hendelse eller en form for kontakt. Den som er i ro befinner seg ofte i en slags spenning, som om noe skal komme til å skje. Også de tekstene hvor alt skildres som et tilsynelatende stabilt bilde, som i tropisme XVIII, et av det få partiene hvor vi faktisk både får en stedsplassering og et navn, har noe foruroligende statisk og overdrevet kunstig over seg:

C'est aux environs de Londres, dans un cottage aux rideaux de percale, avec la petite pelouse par-derrière, ensoleillée et toute mouillée de pluie. La grande porte-fenêtre du studio, entourée de glycines, s'ouvre sur cette pelouse. Un chat est assis tout droit, les yeux fermés, sur la pierre chaude. Une demoiselle aux cheveux blancs, aux joues roses un peu violacées, lit devant la porte un magazine anglais. Elle est assise là, toute raide, toute digne, toute sûre d'elle et des autres, solidement installée dans son petit univers. Elle sait que dans quelques minutes on va sonner la cloche pour le thé. La cuisinière Ada, en bas, devant la table couverte de toile cirée planche, épluche les légumes. Son visage est immobile, elle a l'air de ne penser à rien. Elle sait que bientôt il sera temps de faire griller les *buns* et de sonner la cloche pour le thé (25).

Scenen skildres utenfra gjennom et blikk. Tilsynelatende konstruerer dette ytre deskriptive blikket et bilde. Situasjonen festes på netthinnen til leseren. Detaljene forsterker inntrykket: gardinene er av bomull, plenen er våt, døren er omgitt av blåregn, kattens øyne er lukket, damen har hvitt hår og røde kinn, men ikke nok med det, kinnene har et litt fiolettaktig skjær, magasinet er engelsk og bordet er dekket med en voksdruk. Ingen snakker. Ingen rører seg. Katten sitter rett. Damen sitter stivt. Teksten er som et tablå. Vi zoomer først objektene inn: London, hytte, gardiner, gressplen, glassdør, katt på gulvet, dame leser. Deretter fortsetter vi: Ada, bord, skrelle grønnsaker. Men når vi zoomer inn, først på damen, deretter på kokka, stanser i begge tilfelle setningen i et ”sonner la cloche pour le thé”. Det er som om skikkelsene sitter og venter på noe. Snart skal noe komme til å bli utløst, nemlig i det øyeblikket klokken ringer. Og poenget er at de vet at klokken kommer til å ringe. Stillheten blir således ikke bare en stillhet, men en stillhet fylt av suspens og spenning. Det finnes en rekke slike partier med uforløst energi i *Tropismes*: “[...] un silence, tout semblait en suspens [...] Et elle restait sans bouger sur le bord de son lit, occupant le plus petit espace possible, tendue, comme attendant que quelque chose éclate, s'abatte sur elle dans ce silence menaçant” (8). Det oppstår intrikate vekselspill mellom to tilstander, mellom bevegelse og ro, for selv den mest statiske tilstanden kan bære den dynamiske i seg. I tropisme XIV finner vi igjen en

”elle”, men også et ”ils”, noen andre, som nærmest i transe sitter og fornemmer at noe skal strømme ut fra henne og over i dem:

Toujours fixés sur elle, comme fascinés ils surveillaient avec effroi chaque mot, la plus légère intonation, la nuance la plus subtile, chaque geste, chaque regard; ils avançaient sur la pointe des pieds, en se retournant au moindre bruit, car ils savaient qu’il y avait partout des endroits mystérieux, des endroits dangereux qu’il ne fallait pas heurter, pas effleurer, sinon, au plus léger contact, des clochettes, comme dans un conte d’Hoffmann, des milliers de clochettes à la note claire comme sa voix virginale — se mettraient en branle. [...] ils la voyaient qui se tenait silencieuse sous la lampe, semblable à une fragile et douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes (20-21).

Det vi vet er altså at noe kan komme til å skje via en kontakt, som både er skremmende eller tyngende (*un contact horrible*) og fjærlett (*plus léger contact*). Enten vil det bre seg som behagelige vibrasjoner fra latter, klokker og barnestemmer, eller det smitter som en besettelse eller et farlig virus. Idet stimulus eller etablering av kontakt skjer, og slike strømninger eller bevegelser settes i gang, begynner hele det litterære universet å dirre og vakle, og vi skal nå se på hvordan det dermed blir opphevet noen grenseganger i teksten.

En slik grense er den som går mellom en karakter og en annen. Vi kan ikke avgrense bevegelsene til noe som skjer inne i en klart definert underbevissthet hos en bestemt litterær skikkelse, men det dreier seg i stedet om noe som strømmer i mellomrommet mellom en karakter og de andre. Bevegelsene skapes som et spill mellom de ulike anonyme skikkelsene, i de intersubjektive relasjonene. Vibrasjonene forplanter seg mellom de som snakker og de som lytter, i form av *les mots* og *la parole* (ord, bemerkning, ytring, uttalelse, utsigelse, uttrykk, vending), altså den språklige praksis. Det vil si at bevegelsene genereres av ordenes og ytringenes uttale, artikulasjon, intonasjon, rytme, nyanser, en betydningsbærende taushet, og om de er akkompagnert av en gest eller et blick. Dette utløser indre bevegelser og reaksjoner som igjen manifesterer seg utad ved gester, følelser, ord, taushet, eller måter å si ting på. Som artikulert språk kan ord fungere som våpen for å framprovosere reaksjoner hos andre, via ”bavardie”, overdrevet babling, snakking, sladring, plapring, jabbing og skravling: ”Dover, Dover, Dover? Hein? Hein? Thackeray? Hein? Thackeray? L’Angleterre? Dickens? Shakespeare? Hein? Hein? Dover? Shakespeare? Dover?” (22). Ordene består av mange konsonanter (*d-d-d-t-t-t-d-k-s-p-d-s-p-d*) som gjør at språket ”hakker” eller ”banker”. Denne teknikken bruker Sarraute også i andre tekster, som på slutten av *Le Silence*, hvor H.1 bokstavelig talt avfyrrer en språklig tirade. Ordene fungerer nærmest som et maskingevær, og uttalen blir mer og mer mekanisk: ”(voix ferme) [...] (avec détermination) [...] (plus fort) [...] (articulante de plus en plus) [...] (un peu mécanique) [...] (avec assurance).” Også stedsnavnene Macédonie, Gracianica, Décani, og Mistra lyder som støyen fra skuddene til en mitraljøse (*ma-*

cé-do-ni-, gra-ca-ni-ca, dé-ca-ni, mi-stra) (1369). Dette grepet bruker Sarraute også i *Ouvrez*: ”Tac au tac. Tac au tac. Tac au tac...” (127). I partier av teksten skjer denne mekaniseringen som en praktisering av regelen om at angrep er det beste forsvar. Språklig oppstyking kan som ovenfor være en form for verbalt angrep, men også en slags distraksjon eller forsvarsmekanisme, der klisjeene nærmest renner ut av munnen på noen skikkelser som et *bla-bla-bla*: ”[...] parlait elle-même sans cesse, cherchait à le distraire [...] Il se mettait à parler, à parler sans arrêt, de n’importe quoi [...]” (11, 15). Karakterene snakker og snakker uten stans om helt meningsløse eller svært overflatiske ting. Begge tilfeller, både den aggressive og den mer defensive versjonen viser hvordan språklig praksis benyttes for å (gjen)opprette ro og orden og forhindre at tropismene forplanter seg. Gester kan være med på å skape bevegelse. I *Tropismes* kommer de indre bevegelsene til syne utad hos skikkelser som beveger seg, snurrer rundt, danser og løper: ”Il la regardait qui gigotait un peu, qui se débattait maladroitement en agitant en l’air ses petits pieds [...]” (22). Dette er et grep som Sarraute selv krediterer Dostojevskijs tekster. Samtidig med slike tilstandsendringer hos skikkelser i teksten, skaper hun lignende endringer i tempoet, rytmen og de poetiske bildene i selve språket. Er det for eksempel virkelig en ballettrupp eller bare ordene i språket som danser for leseren i *tropisme IV*?

Là, là, là, elles dansaient, tournaient et pivotaient, donnaient un peu d’esprit, un peu d’intelligence, mais comme sans y toucher, mais sans jamais passer sur la plan interdit qui pourrait lui déplaire. ”Et pourquoi? Et pourquoi? Et pourquoi?” Allez donc! En avant! Ah, non, ce n’est pas cela! En arrière! En arrière! Mais oui, le ton enjoué, oui, encore, doucement, sur la pointe des pieds, la plaisanterie et l’ironie. Oui, oui, on peut essayer, cela prend (7).

Det er som om disse ”elles” både er noen dansende, men også snakkende skikkelser, de danser på tåspissene, men det viser også til at de snakker og setter ordene på spissen ved hjelp av spøk og ironi. Samtidig skjer det også noe i vår lesing av dette partiet, for også selve ordene vi leser ser ut til å få en rytme og hoppe og danse for øynene våre. Sarraute forsøker her altså å få leserne til å sanse tropismene som en kombinasjon av bevegelse, sanseopplevelser, bilder, artikulert og skrevet språk. Fokuset flyttes vekk fra den anskuelige virkeligheten og beveger seg over i en slags sansetilstand som veksler mellom ro og uro, oppstyking og flyt. Kropp blandes sammen med ord, ting med tegn og bilder med lyd. De retoriske bildene vitaliseres og ordene ser virkelig ut til å bli levende vesener. Dette gjøres også i tekstene fra 1980- og 90-tallet, som er abstraherte, karakterene er forsvunnet og det er ordene som i stedet spiller rollene, som her, i *Ouvrez*, korttekst II, hvor det ikke er en person, men selve ordet ”Au revoir” som er ”il”, og de andre ordene som er ”on”, ”ils” og ”eux”:

- "Au revoir"... c'est bien lui, on peut à peine le reconnaître, il a un air traqué, il est tout recroquevillé.
- Comme s'il craignait de recevoir des coups...
- Et eux, tous autour, ils le bousculent, ils le pressent, on dirait qu'ils vont vraiment le frapper... (24).

Mens vi er vant til å forestille oss at selve motoren i en narrativ fortelling er et plot som skapes i en ytre, anskuelig virkelighet, er det hos Sarraute andre former for bevegelse som skaper tekstens dynamikk. Det foregår altså vitale bevegelser i den menneskelige bevissthet som Sarraute selv kaller tropismer, hvis språklige dynamikk fungerer destabiliserende på noen litterære grunnstrukturer. Det vil si at vi som lesere ikke lenger kan basere tyngden av vår lesning på litterære karakterer som handler og snakker, og som genererer de hendelsene som bygger opp de litterære konstruksjonene i teksten som vi kaller plot. Om vi ikke klarer å forholde oss til *Tropismes* som en fortelling av en rekke hendelser som danner en handlingskjede, er dette helt umulig i *Ouvrez*. Det finnes ingen rød tråd som driver teksten framover langs en todelt akse i tid og rom.

Dermed endres også grunnlaget for vår utvikling av det begrepsmessige analyseapparatet som vi anvender på teksten. Hos Sarraute undergraves en rekke slike grunnleggende termer som narrativ stemme, nivå, perspektiv, tid og rom, fortelling og historie, karakterer og karakterisering. Det er nemlig ikke plotet, men de indre bevegelsesmekanismene, det som skjer *før* karakterene snakker og handler og *før* skikkelsene i teksten blir stabilisert i typer eller karakterer, som skaper dynamikken. Dette ville altså Sarraute som forfatter kommunisere til leserne sine da Robert Denoël i 1939 ga ut *Tropismes* etter at den hadde blitt refusert flere steder. Det var muligens dette som gjorde at førsteutgivelsen ikke helt nådde fram til publikum, og at Sarrautes tekst ble oppfattet som sær og vanskelig tilgjengelig. Ikke før *Tropismes* ble gitt ut på nytt hos Les Éditions de Minuit i 1957, med fem nye tropismer, begynte leserne å fatte interesse for Sarrautes tropisme-prosjekt. Det hadde også skjedd flere ting i mellomtiden. Den viktigste hendelsen var trolig den store franske diskusjonen omkring den moderne romanen som sjanger. Sarraute hadde selv skrevet flere teoretiske essays, hvor hun utdypet tropismebegrepet og hvor hun også tok opp problemer med romanens posisjon, som hun særlig knyttet til forestillingen om den litterære karakteren. Omtrent samtidig med nytgivelse av *Tropismes* (i 1956) ga Gallimard ut en rekke av Sarrautes essays fra perioden 1947-1956, under samletittelen *L'Ère du soupçon*, og dette var sammenfallende med Alain Robbe-Grillet's litteraturkritiske artikkel "le Réalisme, La Psychologie et l'Avenir du roman" (Robbe-Grillet 1956). En annen av Sarrautes tekster, romanen *Portrait d'un inconnu*, som forlaget Robert Marin i 1948 bare hadde solgt 400 eksemplarer av, selv om Jean-Paul Sartre hadde skrevet forordet, ble også utgitt på nytt av

Gallimard på denne tiden. Sarraute hadde også gitt ut *Martereau* på Gallimard i 1953. Sammen med Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Robert Pinget og en rekke andre franske forfattere, hadde også Sarraute rukket å posisjonere seg i det som skulle bli *Le Nouveau Roman*, den franske nyromanbevegelsen. *L'Ère du soupçon* ble derfor regnet blant forsvarstalene for den franske nyromanen, og essaysamlingen er siden blitt sidestilt særlig med Robbe-Grilletts *Pour un nouveau roman* (1962), Butors essays, som *Le roman comme recherche* (1960) og Jean Ricardous *Pour un théorie du nouveau roman* (1971).

I forordet til essayet "L'Ère du soupçon" beskriver Nathalie Sarraute sin første bok, *Tropismes*, som en slags virtualitet som hun har fortsatt å realisere i alle de følgende verkene i forfatterskapet, og at disse tropismene etter hvert har utviklet seg til en levende substans (1554). Sarraute anser selv tropismene som et eksistensielt grunnprinsipp i sitt litterære univers. Hun har i dette og flere andre essays gitt ganske eksplisitte og mer teoretiske definisjoner av hva tropismer er, og vi skal dra veksel både på disse og skjønnlitterære tekstutdrag for å lage en teoretisk beskrivelse av det dynamiske prinsippet som hun kaller tropismer. Det faktum at jeg altså vil trekke inn den delen av Sarrautes forfatterskap som utgjøres av hennes kunstteoretiske essays, og som er samlet i *Œuvres complètes* gjør at det blir viktig å påpeke noen mulige problemstillinger knyttet til intensjonalitet.

Sarraute-resepsjonens store problem er at forfatteren både skriver tekster som i så stor grad er preget av en egen stil, og som derfor ofte oppfattes ikke bare som original, men også til dels vanskelig tilgjengelig, samtidig som hun selv har kommentert sitt eget tropismebegrep og sin egen kunst. Jeg kommer også senere tilbake til dette, fordi det åpner opp for en debatt omkring svært viktige problemstillinger i en litteraturvitenskapelig analyse. Hvis våre litteraturvitenskapelige begreper ikke strekker til når vi skal forsøke å analysere en tekst, og hvis forfatteren selv har kommentert, definert og konstruert begreper som skildrer det som skjer i egne tekster, i hvor stor grad skal vi kunne trekke inn forfatterens egne refleksjoner og begreper i våre analyser? Hvor går grensen mellom Sarraute som tekst og Sarraute som person? Mellom litteraturvitenskapelig analyse og forfatterbiografi? Hvor går grensen i forhold til det anekdotiske, som ofte trekkes inn i Sarrautes tilfelle? Og hva med foredragsmanus, intervjuer, samtaler og uttalelser fra forfatteren? Radio- og fjernsynsopptak? Jeg kan allerede forespeile at det å trekke inn Sarrautes essays i større grad enn det jeg tidligere har gjort, vil kunne implisere problemer med slike distinksjoner i denne avhandlingen.

La oss nå kikke litt nærmere på den betegnelsen på disse bevegelsene – *mouvements* – som Sarraute selv skriver om i sine essays, som man vil finne referanser til i Sarraute-resepsjonen, og som hun altså gir betegnelsen *tropismes*. Sammen med dette begrepet vil vi

også støte på andre begrep og uttrykk som Sarrautes ofte bruker, slik som konversasjon og underkonversasjon, drama, spill, va-et-vient, bilder, slow-motion, travelling og ekstremt utvidet presens. I den franske ordboken finner vi to betydninger av ordet *tropismes*, en biologisk og en overført eller litterær betydning, hvor det refereres til Nathalie Sarrautes *Tropismes*:

TROPISME n. m. – 1900; tiré de mots antérieurs, héliotropisme, géotropisme, phototropisme, etc. → - trope. **1.** BIOL. Réaction d'orientation ou de locomotion orientée (mouvement), causée par des agents physiques ou chimiques (chaleur, lumière, pesanteur, humidité). SPÉCIALT. Réaction d'orientation sans locomotion véritable. → aussi tactisme, taxie. **2.** (1957) FIG. ET LITTÉR. Réaction élémentaire à une cause extérieure; acte réflexe très simple. ”*Tropismes*”, de Nathalie Sarraute.⁷

I biologien betegner en tropisme bevegelser som skjer når en organisme eller et organ reagerer med å rette eller vende seg mot eller fra en ekstern fysisk eller kjemisk stimulus, slik som lys, varme, gravitasjon, fuktighet eller næring. Som regel fungerer ordet som suffiks, *-tropisme*, *-tropie* og *-trope*, av det greske *tropos*, retning, vending, teknikk, stil, måte, og verbet *trepein*, hvor prefikset presiserer hva slags stimulus og dermed hvilken type tropisme det er snakk om (héliotropisme, geotropisme, fototropisme). Sarraute anvender ordet som en retorisk figur. Tropismer beskriver i Sarrautes betydning et særlig dynamisk psykisk fenomen, refleksbevegelser i den menneskelige psyke som utløses av eksterne stimuli, som ord, minner og hendelser. *Tropisme* blir anvendt som en *trope*, som også kan relateres til *tropos*. En kort forklaring på hvorfor hun valgte å bruke nettopp dette bildet gir Sarraute selv i ”Roman et réalité”:

Quand j'ai écrit mon premier texte, c'était sous l'effet d'une vive impression. Je me rendais compte de ce qu'était cette impression, je ne cherchais pas à la qualifier. Il me semblait seulement que c'était là quelque chose qui n'avait pas été montré sous cette forme. Cela m'a intéressée de chercher d'autres sensations du même ordre. Quand j'ai pensé à les réunir sous un même titre, je les ai appelées ”Tropismes”, parce que ces mouvements intérieurs, ces actions invisibles que je montrais ressemblaient aux mouvements des plantes qui se tournent vers la lumière ou s'en détournent (1651).

Hun understreker at tekstene i *Tropismes* alle har til felles at de viser en fornemmelse og en sansning av noen bevegelser som ligner det som skjer når solen treffer en plante slik at den snur seg mot sollyset, altså en héliotropisme. I hennes skjønnlitterære tekster finner man imidlertid ikke eksplisitt brukt begrepet tropisme, men hun skifter stadig mellom lignende bilder som betegner bevegelse. Sarraute anvender for eksempel både i romanen *Portrait d'un inconnu* og i essayet *De Dostoïevski à Kafka* uttrykket ”flux” og ”reflux”, bølgeslag, og andre lignende bevegelsesmetaforer som vibrasjoner, et bølgende hav uten grenser, skjelvinger, skygger, spill, virvel og atomer:

⁷ *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert.

ces mouvements toujours sur place comme le flux et le reflux d'une mer sans marées qui avance et recule à peine par petites vagues lécheuses. [...] ces prolongements mystérieux, ces vibrations [...] à peine perceptibles mouvements [...] ces petits remous en eux (122-123).

ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent, et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie. [...] Ces mouvements sous-jacents, ce tourbillonnement incessant, semblable au mouvement des atomes [...] ne sont eux-mêmes rien d'autre que de l'action [...] l'immense masse tremblotante dont le flux et reflux incessant, la vibration à peine perceptible est la pulsation même de la vie [Les personnages sont] que de simple supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes (1566, 1570-1571).

Ofte kommer også tropismenes opprinnelse i det biologiske, kjemiske og zoologiske feltet helt klart til syne. Overfølsomme skikkelser framstilles ofte som monstre, bløtdyr eller planter, som om de var utstyrt med sanseredskaper vi ikke akkurat definerer som menneskelige, som kronblader, følehorn, antenner, tentakler og sugekopper, slik som i *Portrait d'un inconnu*. "[...] l'Hypersensible tapissée de petits tentacules soyeux qui frémissent, se penchent au moindre souffle [...]" (116). Vi skal komme inn på dette med utgangspunkt i flere og mer konkrete eksempler i et eget avsnitt om karakterer og hypersensibilitet. Problemet med å sanse og formidle bevegelsene er at bevegelsene utspiller seg flyktig, kaotisk, hurtig og kontinuerlig. Til vanlig er vi derfor ikke bevisste hva som skjer. Vi kan høyst snakke om noen vage følelser, et blaff av sympati eller antipati. Vi kan heller ikke si hva det er og hvor de skjer. I dagliglivet er tropismene svært problematiske å lokalisere og de har egentlig heller ikke noe navn. Det sier seg selv at når et fenomen er definert kun som en kontinuerlig bevegelse i sin rene form, vil det ikke være i ro så lenge på ett sted at det kan plasseres og defineres:

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et paraissent encore constituer la source secrète de notre existence (1553-1555).

Disse bevegelsene, som Sarraute hevder er selve kilden til vår eksistens, er verken det ene eller det andre, de skjer verken her eller der, innenfor eller utenfor, men de er udefinerbare og skjer i den menneskelige psykens grenseoverganger. Det vil si at de foregår som en konstant spill mellom bevisstheter, mellom det bevisste og ubevisste, det sansbare og det ikke sansbare og det indre og det ytre, og utydeliggjør slike grenser i teksten. Tropismene glipper når man forsøker å gripe dem. Det skapes en konstant veksling mellom tropismenes synlighet og usynlighet, sansbarhet og ikke sansbarhet, framtredelesform og hemmelighet. Hun beskriver dette i sine essays som et *va-et-vient*:

J'ai continué dans tous mes livres à montrer ce mouvement incessant entre les tropismes et l'apparence sous laquelle ils se dissimulent, à laquelle ils aboutissent, ce va-et-vient constant entre le connu et l'inconnu. [...] Au cours de mon travail, pour exprimer cette dualité, ce va-et-vient entre la réalité et l'apparence, j'ai été obligée d'adopter des formes qui m'étaient absolument imposées par ma recherche (1652-1653).

Et *va-et-vient* er en kontinuerlig bevegelse mellom den overflatiske dramatiske handling og dialog som skjer mellom karakterene i framtredelesformenes univers, som hun kaller *conversation*, og den dramatiske handling som genereres når tropismene utspiller seg, og som hun kaller *sous-conversation*. Språket vårt springer ut av en kaotisk tumult, disse prosessene som skjer når selve språket fødes, og som vi normalt ikke er i stand til å oppfatte. Sarraute vier altså hele sitt forfatterskap til disse knapt sansbare psykiske refleksbevegelsene som hun i sine teorier kaller tropismer. Disse jakter, oppsøker, fornemmer, undersøker og kommuniserer hun til leseren i alle sine skjønnlitterære tekster. For at hun skal kunne gjøre det, fordrer det en *forme*, en form, sjanger, litterære grep eller teknikker. Siden tropismene vanligvis er usynlige, må de gjøres synlige i teksten, og fordi de beveger seg så hurtig, må bevegelsene deres både sakkess ned, forstørres og overdrives. Om denne litterære teknikken bruker to Sarraute visuelle, filmatiske betegnelser:

[Les mouvements] se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême [et] il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images analogues. Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un *film au ralenti*. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi. [...] ici j'essayais de rendre [les sensations] par des images et par le mouvement de la phrase, comme grossis et vus au ralenti. [Je] devais les montrer au ralenti comme par le procédé du *travelling* cinématographique. Il fallait qu'elles soient rendues pas le rythme des phrases et aussi par des images. [Ces sensation se dégageant] d'une action vue au microscope, ou une certaine façon de regarder les objets, ou d'un temps réduit à un présent démesurément agrandi, ou de certains aspects de la mémoire, du souvenir (1652, 1668, 1693, mine uthevinger).

I den ene teknikkene som hun kaller *au ralenti*, slow motion eller sakte film, sakkess tropismenes tempo ned slik at leseren lettere skal sanse dem. Den er beslektet med den andre teknikken, som hun kaller *travelling*, som er det franske begrepet for en filmtagning med kamerabevegelse. Den skal beskrive hvordan leseren nærmest beveger seg sammen med tropismene. Sarraute er altså avhengig av bestemte grep. For eksempel kan retoriske bilder skape assosiasjoner til særlige sansetilstander hos leseren, når tropismene skildres via bevegelsesmetaforer. Bildene er imidlertid ikke fotografiske stillbilder. Tropismene er først og fremst basert på forestillingen om en kombinasjon av bilde og bevegelse, forskjell og repetisjon, og det er derfor Sarraute sammenligner sin skrivestil med film- og ikke fototeknikk. Tropismene blir en stund synlige for oss lesere, teksten lar oss se dem utfolde seg i og mellom bevissthetene som dramatiske situasjoner, men de er også i bevegelse, og stopper ikke helt opp. De sakkess ned til en utvidet

form for presens, akkurat nok til at leseren kan sanse dem, men ikke så mye at de fryses til tablåer og statiske størrelser. De vanligvis usynlige indre bevegelsene tar slik form, ikke en stabil og fast form, men er i en kontinuerlig metamorfose. Tropismene blir både en form og en bevegelse, noe som blir mer tydelig hos Sarraute jo lenger ut i forfatterskapet en kommer, og jo mer hun videreutvikler sine teknikker. De formene som tropismene trer fram gjennom, er ikke en framstilling av faste størrelser i en gitt ytre virkelighet. De fotografiske eller tablåaktige visualitetsmetaforene erstattes av mer virtuelle bilder som luftspeilinger, spøkelses og andre fenomen som er blandinger av bilde og bevegelse. Formene blir til hybrider og kimærer, som for eksempel halvveis karakter og halvveis insekt. Det tropistiske bildet befinner seg mellom form og bevegelse, kropp og tegn.

Usynliggjøring

Sarrautes to romaner *Portrait d'un inconnu* og *Martereau* har begge en narrativ fortellerstemme og en jeg-person. En tilnærming til Sarrautes forfatterskap er å lese forfatterskapet som en usynliggjøring, fragmentering eller mangfoldiggjøring av det moderne subjektbegrepet. Sarraute spiller i disse to tekstene med den moderne forestillingen om jeget og dets bevissthet, særlig slik den har utviklet seg fra Descartes til det ytterste i psykoanalysen, eksistensialistisk subjektfilosofi og den modernistiske romanen. Med dette impliseres at det hos Sarraute, og da særlig i de første romanene, skjer en løsrivelse fra en både psykologisk, filosofisk og romanesk logikk omkring subjekt og bevissthet som kan spores tilbake til det kartesianske *cogito*. Dette subjektet eksisterer, beveger seg i og reflekterer over en gitt virkelighet, under den forutsetning at det er seg selv bevisst som et tenkende ego, et *cogito*. Denne tenkende bevisstheten utgjør hele jegets konstitusjonspunkt, det er det faste punktet hvorfra verden tegnes opp. *Ego sum, ego existo*, gjentar Descartes, ”*Je suis, j'existe*”.⁸ Når Descartes spør seg *hva* jeget er, svarer han seg selv: ”*Une chose qui pense*.” Som et rent abstrakt erkjennelsestsubjekt kan det kartesianske subjektet si *cogito ergo sum*. *Res cogitans* er dette tenkende jeget som eksisterer i kraft av sin egen tenkning, men det vil si at det samtidig distanserer seg fra det konkrete, sansningen og det kroppslige. Sansning via kroppen er å være redusert til et rent *esse*, et dyr. Sansene kan bedra oss, skriver Descartes. Med sansene risikerer jeg derfor å tilegne meg tvilsom og usikker viten, og gjøre refleksjonen som hos Descartes skildres som sann og sikker, *clara & distincta*, til noe

⁸ Descartes skriver: ”*Tout ce que j'ay receu iusqu'à present pour le plus vray & assuré, je l'ay appris des sens, ou par les sens: or j'ay quelquefois éproué que ces sens estoient trompeurs, & il est de la prudence de ne se fier iamais entierement à ceux qui nous ont vne fois trompez.*” Sansene, som Descartes skildrer som ”*douteuses & incertaines*” stilles således i motsetning til det som er ”*certain & indubitable*”, på samme måte som ”*illusions & tromperies*” settes opp mot det som er ”*constant & d'affeuré*” (Descartes 1973: 14, 16, 17).

uklart og diffust, *potest & confusa* (Descartes 1973: 23). Ikke sanseerfaringen, men tanken er kriterium for menneskelig eksistens. Jeget er et subjekt, og alt det jeget tenker noe om, alt det andre, blir ikke bare mitt objekt, men er underlagt meg som mitt predikat. De eksemplene vi her skal se på, hovedsakelig fra disse to romanene, skal derfor illustrere hvordan Sarraute røsker vekk grunnen under disse konstruksjonene. Dette gjør hun ved å dekonstruere eller destabilisere den litterære karakteren, *le personnage*. Sarraute avslører den som det den latinske betydningen av ordet *persona* betegner, en maske. Karakteren som maske er en ren overflate, anskuelig, statisk, avgrenset og stabil konstruksjon. Det er svært tydelig i dette utdraget fra *Portrait d'un inconnu*:

Sous leur regard placide, ce regard si assuré, toujours un peu indifférent, il lui semble qu'il se remplit tout entier d'une matière consistante qui le rend compact et lourd, bien stable, « un monsieur », lui aussi, protégé respectable, enfoncé, fortement, fiché, comme un coin dans l'univers solidement construit qu'ils habitent. [...] un seul coup d'œil suffit pour le cataloguer, tant il est, de la tête aux pieds, dans toute son allure, ses gestes — un type, un personnage, mais d'où, déjà, de quel roman? [...] le bonhomme aux contours nets que ses amis ont découpé d'une main sûre dans cette matière solide qui les entoure. Un homme comme eux, avisé, rassis. Il y a bien ce masque qu'il sent plaqué sur son visage (140).

For det første synliggjøres det hvordan karakteren bygger seg selv gjennom en særlig språkpraksis. Det vil si bruk av for- og etternavn og entallspronomen som ”je”, ”tu” ”il” og ”elle”. Subjekts- og predikatskonstellasjoner som ”je suis...” og ”il est...” er også hyppig anvendt i en slik praksis, på samme måte som familierelasjoner indikert med eiendomspronomen som ”mon père” og ”sa fille” og adjektiver og adverb som betegner stabilitet og ro som ”solide”, ”compact”, ”lourd” og ”lisse”. Slike språklige uttrykk skaper og avgrenser subjekts- og personbegrep og gjør selvet til en statisk og avgrenset enhet med en bestemt plass. Sarraute skriver ofte om dette som å *statufier*, som i bokstavelig forstand betyr å fikserer, forsteine, billedhugge, det vil si at subjektet blir til en statue eller et monument. For det andre ser vi også hvordan dette er knyttet til en avgrensing av subjektet via en særlig anvendelse av blikket som persepsjonsapparat. En eller flere av de andre karakterenes blikk objektliggjør en bestemt karakter, gjør ham til en fast størrelse, gjerne kombinert med en katalogisering og klassifisering ved hjelp av språklige ”merkelapper” som de som er nevnt ovenfor. Blikket fryser fast den som blikket rettes mot: ”Un portrait-robot... une poupée [...] identifiée [...] ce personnage calculée [...] Un personnage qui maintenant à son tour a aperçu, qui voit devant soi... Quoi donc?... Qu'à-t-elle pu voir apparaître et s'avancer vers elle de l'autre bout de la rue? Comment peut-il le savoir, celui qui subitement comme elle se sent ”vu”?” (956-957). Den som blir sett, blir til et avgrenset objekt i de andres øyne, en dukke, en robot, statue eller et monument. Denne objektliggjøringen er forøvrig et trekk ved *Portrait d'un inconnu* som gir klare assosiasjoner til jeg-personen

Roquentin i Jean-Paul Sartres *La Nausée* (1938) og til hvordan blikket spiller en stor rolle i dialektikken mellom subjekt og objekt. Sarraute spiller på at *personne* på fransk kan betegne ingen, *ne personne*. Karakterene stilles slik i et metaperspektiv, som karakter og som maske, de opplever seg selv både som avgrensede og hele romankarakterer, men på en og samme gang hule, ingen, ren overflate, et *Schein* eller et *trompe-l'œil*, som i dette utdraget fra *Portrait d'un inconnu*: "Il sent la rage qui monte, une envie de la saisir, de la secouer, de lui arracher son masque à elle aussi, cette face inepte et plate qu'elle prend, de briser cette carapace où elle se croit à l'abri, d'où elle ose le narguer, de la tirer dehors, toute pantelante et nue..."(143). For Sarraute representerer ikke karakteren eller personen, handlinger, hendelser og plot, eksistensen i seg selv. Når maskene rives av avsløres personbegrepet som en kulturell konvensjon. En av de tingene som gjør at Sarrautes jeg-person er mer enn et eksistensialistisk subjekt, er at i tillegg til avtegningene av en stabil og avgrenset karakter, finner vi partier der en overskridelse av subjektet skjer.

Jeg-personen i *Portrait d'un inconnu* blir ikke bare en som konkret ser og blir sett, og bruker blikket som en form for stabilisator, men han utvikler seg til å bli noe mer. Roquentin i Sartres *La Nausée* kommer alltid tilbake til den konklusjon at han eksisterer som et "je" i sine stadige utbrudd av "J'existe". Når Roquentin repeterer disse ordene, er det altså som å høre gjenklangen av Descartes' "*Je suis, j'existe*". I Sarrautes roman er jeg-personen slett ikke "une chose qui pense". Er jeget da "une chose qui sense"? Ikke nødvendigvis. Også Sartres Roquentin sanser, fornemmer, føler og får inntrykk av noe. Det er fremdeles et klart avgrenset jeg som utgjør subjektet, eller det vi kan kalle den tenkende, sansende tingen. I *Portrait d'un inconnu* er det derimot som om selve jeg-personen oppløses i sin egen sanseropplevelse. Der sansningen hos Descartes erfares som noe bedragersk, og hos Sartre som en eksistensiell kvalme, overvinnes hos Sarraute sansningens ubehag og vendes etter hvert til et begjær. I romanen anvender foretellerstemmen stadig uttrykk som har med sansning å gjøre: "pressentiment [...] ressens [...] apercevoir [...] impression [...] sentir [...] présence [...] apercevais [...] rien senti [...] aperçue [...] je le sentais [...] elle sent [...] elle me sent [...] pressenti [...] remarqué." (50-51). Denne sansningen fortøner seg annerledes enn det blikket som vi har knyttet til karakterene. Dette er nemlig en generell fornemmelse eller sansning av at alt, inkludert jeg-personen selv, er usikkert, ustabil, bevegelig og flytende: "La trappe se soulève, ils ont soulevé la trappe, le sol s'ouvre sous leurs pieds, ils oscillent au bord du trou, ils vont tomber..."(143). I tekstene er det ofte som om noe åpner seg, vegger, dører, flekker, hull, kløfter og stup, og at karakterene faller eller glir ned i disse hullene, akkurat som Alice i eventyrland: "le sol s'ouvre [...] ils oscillent [...] ils tombent [...] Comme Alice aux Pays des

Merveilles [...] sent qu'elle change de forme [...] toutes les choses ont l'air de vaciller, elles oscillent [...] ici, dans ce monde à eux où ils sont enfermés maintenant."(143-144). I åpningene oppløses altså subjektet som anskuelig og klart avgrenset form og blir til selve sansningen. Det dreier seg mindre om *cogito* og mer om *sensatio*. Ikke som et "jeg sanser", men som et spill mellom "det sanses" og "det sanses ikke". I selve sanseerfaringen oppløses både den sansende og det sansede og som henholdsvis subjekt og objekt. Det som sanses er noe udefinerbart uten grenser, noe mykt, en magma, en ubestemmelig materie, strømninger og oscillasjoner. Og dette er ofte strømmer av ord og støy. Sansningen skjer ikke med blikket, men med øret eller med hele kroppen, som noe taktilt. I begynnelsen av *Portrait d'un inconnu* er både fortelleren og de narrative skikkelsene i ferd med å oppløses og gå over i denne tilstanden, som også innebærer at de glir over i hverandre. Tekstens narrative stemme i begynnelsen markerer seg med et "je", men dette jeget er i ferd med å miste meget: "Je me perdais." Jeg-personen kommer så i kontakt med en familie, en gammel mann og hans datter, som ikke skildres med familienavn, men kun med flertallspronomenet "ils":

Je me disais bien que ce n'était probablement qu'une ruse de ma part, une excuse que je m'étais trouvée pour justifier mes vieux penchants morbides, me laisser aller à mes anciens errements, glisser sans remords dans ce trou béant qu'ils ouvrent toujours devant moi et où je tombe à leur poursuite, mais je devais constater pourtant, en toute impartialité, que quelque chose avait changé (93).

Denne kontakten blir avgjørende for subjektets fragmenteringsprosess. Familiemedlemmene har en helt spesiell relasjon, det foregår nemlig noen intersubjektive bevegelser mellom dem, som jeg-personen blir nærmest besatt av å finne ut av. Jeg-personen forsøker å oppsøke familien og driver en form for detektivarbeid, han prøver å observere dem utenfra, men besettes av mistanken om at de andre skjuler disse strømningene og bevegelsene for ham. Det viser seg at han samtidig oppsøker dem fordi han begjærer selve den sanseopplevelsen som skjer når det skapes kontakt mellom dem og ham selv, og at bevegelsene smitter over på ham:

Prudence. Ils sont prudents. Ils ne se risquent jamais bien loin. Il faut les épier longtemps avant de percevoir en eux ces faibles tressaillements, ces mouvements toujours sur place comme le flux et le reflux d'une mer sans marées qui avance et recule à peine par petites vagues lécheuses. Ils ne s'avancent jamais beaucoup. Il faut les guetter longtemps, tapi à l'affût, avant de les voir bouger. Biens des gens à ma place, je le sais, s'exaspéraient à ce jeu, se décourageraient. Mais moi je serai patient (122).

Mot slutten er entallspronomenet "je" i ferd med å forsvinne for å bli oppslukt av de andre, "ils". Fortellerstemmen blir upålitelig, den smelter nærmest sammen med et kvinnelig medlem av familien, den Hypersensible, "elle". Tekstens "je" og "elle" flyter sammen til et flertallspronomen "nous", og etter hvert ser det ut til at hele gruppen av karakterer løses opp i

dette "nous". Samtidig som karakterene overgir seg til denne nye tilstanden, gjør de også motstand, fordi de er redde for hva som kan skje med dem. På slutten forsøker de derfor å vende tilbake til den stabile tilstanden. Det innføres en person, Dumonet – "un monsieur solide, sérieux" – som er stø, synlig, tung og definert, og som altså har et familienavn. Slik kan verden tilsynelatende falle tilbake til ro og stabilitet.

Men noe har likevel blitt endret. Det litterære universet har begynt å vakle mellom det stabile og det ustabile, det immobile og det mobile, en lukning og en åpning. Dører åpnes og lukkes, åpnes og lukkes: "Ouvre-moi, papa, ce n'est pas sérieux, voyons... Ouvre... Mais qu'est-ce que tu as? Mais ouvre donc, je ne peux pas partir comme ça... Ouvre vite [...] Ouvrira... N'ouvrira pas... Ouvrira... La clef tourne. La porte s'entrouvre. [...] ouvre, mais ouvre vite, voyons, papa..." (157, 162). Karakterenes persepsjon av omverdenen via en romlig og deskriptiv virkelighetsoppfatning som i stor grad er knyttet til blikket, settes opp mot en tilstand hvor blikket ikke lenger klarer å fokusere på verden. Dermed skaper Sarraute en dobbelthet. Christian Doumet hevder, som tittelen på artikkelen "La stéréoscopie de Nathalie Sarraute" indikerer, at Sarraute ser verden med et dobbelt blikk, at hun oscillerer mellom to aspekter av virkeligheten, et stabilt og et ustabil, at hennes tekster blir en form for "stereoskop" (Doumet 2002: 51-60). Vi skal komme tilbake til Doumets artikkel, særlig i våre lesninger av *Pour un oui ou pur un non*. La oss se hvordan jeg-personen i *Portrait d'un inconnu* får et slik dobbelt blikk på verden, og veksler mellom to måter å anvende blikket på, eller mellom to måter å være i verden på:

Je ne suis pas sorti pour cultiver mes sensations personnelles, mais pour voir – je le désire de toutes mes forces – "l'autre aspect"; celui dont on ne parle pas dans les livres de médecine tant il est naturel [...] le jeu consiste à faire une sorte de gymnastique visuelle: on repousse très légèrement l'une des deux images, on la déplace un peu, on la fait reculer et on ramène l'autre en avant [...] pour faire apparaître "l'autre aspect". [...] Il n'y a rien de mieux pour ramener en avant l'autre aspect. Les maisons, les rues, les squares perdent leur air inerte, étrange, vaguement menaçant. Comme des photographies qu'on a glissées sous le verre du stéréoscope, elles paraissent s'animer, elles prennent du relief et une tonalité plus chaude (48-49).

Karakteren er blitt satt under mistanke, både av forfatteren og leseren. Vår grunnleggende forestilling om romanen er rokket ved. Det vil si den som er knyttet til det moderne subjektbegrepet, som et sted hvor vi kan observere karakterer som lever, handler og snakker, og som vi for eksempel kaller autentiske, livaktige eller troverdige typer. For hvordan kan vi etter dette stole på en forteller eller en narrativ skikkelse som ikke en gang tror på seg selv? *Portrait d'un inconnu* og *Martereau* er to tekster som kan leses inn i samme subjektproblematikk, bare at i *Martereau* skjer den motsatte bevegelsen. *Martereau* er fra begynnelsen av en tilsynelatende like stabil og robust karakter som Dumonet var, og

Martereau skal fungere som en slags stabilisator for teksten. Fortelleren er også selve prototypen på en jeg-person, et "je", som ikke lar seg påvirke av en annen karakter, "elle":

pas un signe en moi, pas le plus léger frémissement quand elle frétille imperceptiblement et dit sur un ton ironique, en plaçant entre guillemets "gens importants", "grands manitous" [...] J'observe scrupuleusement les règles du jeu. Je me tiens dans la position voulue, Je la regarde sans broncher [...] je la regarde bien droit d'un regard innocent et approbateur (179).

Men Martereau er et bedrag, han viser seg å være en stråmann, en grotesk klovn, en "karakter" bokstavelig talt i anførselstegn. Masken faller igjen. Hos Sarraute flyter de stabile figurenes klart avgrensede konturer ut og blir ulne og diffuse. Figurer som "le bonhomme", roboten, dukken, statuen og marionetten blir til snømenn, fantomer, spøkelser, synsbedrag og luftspeilinger. Sarraute forsøker å innlede en ny tidsalder som kan gå lenger enn det eksistensialismen, psykoanalysen og den tradisjonelle romanen tillater. I essayet "L'Ère du soupçon" kaller hun altså denne en mistankens æra, hvor romanens personbegrep settes under en tredobbel tiltale: "Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire" (1578). Ikke bare forfatteren og leseren av romanen mistenker karakteren for å være upålitelig, men vi har også sett at de litterære karakterene begynner å tvile på seg selv og hverandre. Den såkalte stabile narrative jeg-personen vi så i sitatet ovenfor må etter hvert gi etter, han begynner å sanse at noe skjer, at tilværelsen går over i ren bevegelse. Personbegrepet er avslørt som en ren overflate. Sartre har i *L'être et le néant* (1943) et velkjent eksempel på et slikt rolle- eller maskespill. Kelneren på kafeen overspiller seg selv, og karakteren blir en automat eller en dukke, for livaktig, for påtrengende, for mye. Jeget som subjekt forsøker å bekrefte sin egen eksistens, realisere seg selv ved å spille en rolle (Sartre 1943: 95). Det eksistensialistiske problemet oppstår i dialektikken mellom subjektet og objektet. Å være denne personen er det samme som å skulle måtte forholde seg til seg selv som subjekt og ved hjelp av blikket se de andre som objekter og vice versa. Selv om dette subjektet har avslørt sin egen eksistens som tom, hul, meningsløs, som et sort hull, har det intet annet valg enn fortsatt å forholde seg til seg selv som et subjekt, om enn i negativ forstand. Dette er hvorfor jeg-personen Roquentin er dømt til å leve i *mauvaise foi*. Han er dømt til å bære en maske og å bli en ren framtredelesform. Sarrautes karakterer har imidlertid muligheten til å forlate denne tilstanden og gå over i en mer autentisk væren, en eksistens, som hos Sarraute ikke sanser statiske, men flyktige former og kontinuerlige bevegelser, nemlig tropismer.

Sarraute skriver selv i "L'Ère du soupçon" at den litterære romankarakteren slik den tradisjonelt er framstilt, ikke lenger korrelerer med den aktuelle psykologiske virkeligheten.

Bevissthet for Sarraute er slett ikke noe fast og ordnet, men en kaotisk uro. Bevissthet er ikke noe som knyttes til ett fast punkt, et bestemt helhetlig selv som vi kan se for oss snakke og handle i en ytre anskuelig virkelighet, og som er klart atskilt og definert i forhold til andre fysiske objekter. Vi kan forestille oss følgende bilde: I en roman som er bygget over en kartesiansk logikk er jeg-personen lik spissen på en passer, og rundt dette narrative subjektet bygges et litterært univers. Narrative karakterer og fortellere fungerer som fastpunkt, og slik passeren tegner opp en geometrisk modell, muliggjøres handling og plot. Det Sarraute gjør i sine romaner er å sette denne logikken under lupen og avsløre den som overflatisk og reduksjonistisk. Den tropistiske bevisstheten er dynamisk. Spissen på passeren som i den moderne romanen har utgjort fastpunktet står ikke lenger stille hos Sarraute, men er i kontinuerlig bevegelse. Dermed blir opptegningen av den geometriske modellen umuliggjort, og det oppstår tilstander i teksten som er preget av språklig flyt, åpne narrative strukturer og fragmentering av karakterene.

Den narrative karakter bygger også på en psykologisk forestilling som i stor grad er preget av psykoanalysen, inndelingen i bevissthet og underbevissthet, og i kategorier som jeg, meg og overjeget. Sarrautes krasse kritikk rettes mot enkelte av modernismens romanforfattere, for eksempel Albert Camus, som i likhet med den freudianske psykoanalysen forsøker å bruke overflatekonversasjonens vitenskapelig-patologiske metode for å kartlegge det som måtte finne seg under overflaten, i underbevisstheten, som noe Annet. De ser seg selv utenfra, fryser, fikserer, analyserer og diagnostiserer dette som det Annet definert ut i fra subjektet, Jeget, *cogito*, bevisstheten. Det kan trekkes likheter mellom den sarrauteske før-språklige og før-dialogiske underkonversasjonen som en bevissthetstilstand hvor tropismene skjer, og den psykoanalytiske preødipale ”oseaniske tilstand” Freud snakker om i *Das Unbehagen in der Kultur* (1930). Man kunne også trekke inn Julia Kristevas begrep om det preødipale som en førspråklig, semiotisk og poetisk tilstand, for eksempel i *La Révolution du langage poétique* (1974). Utad har vi en følelse for et jeg eller selv. Men denne avgrensningen finnes ikke i underbevisstheten. Denne avdekkes som et farlig og uavgrenset landskap som det blir den psykoanalytiske vitenskapens oppgave å kartlegge. Her foregår en kamp mellom livsdrift og dødsdrift, og dødsdriften vinner hvis man gir seg hen til underbevisstheten. I følge psykoanalysen ville derfor underkonversasjonen blitt lest diagnostisk som noe farlig, ukontrollert begjær, drifter eller melankoli, som noe ikke-autentisk. Det ville derfor vært viktig å vende tilbake til overflate-konversasjonen.

Karakterene i *Portrait* og *Martereau* forsøker på den ene siden å handle, bevege seg og uttrykke seg ved hjelp av ord, begrep og kategorier, forme sosiale grupper og hverdagslig konversasjon. Men noe, et eller annet – et *je ne sais quoi* som karakterene ikke klarer å

navngi, noe knapt sansbart, nesten ingenting, "Ce n'était rien, ce qui s'appelle rien... juste quelque chose peut-être" (229) – ligger under og forstyrrer dette, avslører at det er noe under den overflatiske virkeligheten. I Sarrautes tekster blir det ofte snakket om dette som et "ça" ("det") og et "cela" ("det der", "denne tingen", "denne greia") som overmannet karakterene. Dette begrepet brukes ofte i dramatekstene, som i *Le Silence*: "Parlez-nous encore de ça [...] Ça a débordé [...] Mais c'est trop tard, ça brûle, ça grésille... [...] ça pèse cent tonnes... [...]" og i *Le Mensonge*: "Ça a été plus fort que moi, j'ai explosé..." (1379-1402). Men også i *Portrait d'un inconnu* finner man lignende skildringer: "Une fois de plus je n'ai pas pu me retenir, ç'a été plus fort que moi" (41). Skillet mellom disse to tilstandene i tekstene tilsvarende imidlertid ikke det den freudianske psykoanalysen opererer med mellom bevissthet og underbevissthet, fordi et slikt skille forutsetter nettopp det subjektet som vi har sett at Sarraute forsøker å oppløse. Sarraute forsøker bevisst å unngå den psykoanalytiske forståelsen av menneskesinnet og inndelingen i bevissthet og underbevissthet, og derfor bruker hun andre ord enn *psychologique* om bevissthetsmekanismene. Sarraute forklarer denne forskjellen mellom det psykologiske og psykiske blant annet i et intervju med Arnaud Rykner i hans bok *Nathalie Sarraute* (Rykner 1991). *Psychologique*, av latin *psychologica*, *psycho* og *logico*, betegner for Sarraute det som tilhører psykologien. Sarraute ser imidlertid ikke sin narrasjon av den menneskelige bevissthet som en slik patologisk undersøkelse av de underliggende strukturene i subjektets bevissthet. Hun understreker i sine essays at det er en stor forskjell på det som hører vitenskapen til og det forfatteren forsøker å formidle. Det psykologiske setter Sarraute i motsetning til sin egen posisjon, som hun i stedet betegner med det mindre belastede begrepet *psychique*, av gresk *psukhikos*, psykisk, psykikk, noe som rett og slett gjelder bevisstheden, tanken. Ved å bruke dette begrepet forsøker Sarraute å frigjøre seg fra psykoanalysens logikk.

Her dreier det seg om en ren sanseopplevelse, det er en fornemmelse av et "ça", en indre støy som flyter over, kribler, tynger, overmannet jeget, som føler at det mister kontrollen eller overskrider seg selv. "Ça" minner om "Detet" som psykoanalysen opererer med, der det også betegner en persepsjonssituasjon. I psykoanalysen brukes det når subjektet har en vag følelse av et eller annet det ikke greier å sette ord på. Men Sarrautes "Ça" skiller seg fra psykoanalysens. For det første deler psykoanalysen subjektet inn i en treenighet mellom jeget, overjeget og Detet ('moi', 'surmoi', 'Ça'). Detet i psykoanalysen er *das Ding*, noe som oppleves som noe ubehagelig, Detet i psykoanalysen er *das Unheimliche*. Med en psykoanalytisk forståelse av tropismene og "Ça" kommer vi ikke lenger med Sarrautes romankarakterer enn kun å fortolke dem som en trussel mot subjektet, som den kvalmen Roquentin føler i *La Nausée*. Sarrautes skildringer av menneskets indre går imidlertid mye

lenger enn å skildre denne vage følelsen av ubehag eller kvalme. Tekstene hennes forsøker nettopp å gå videre ved hjelp av poetiske bilder og metaforer, men også teknikker og grep fra andre områder enn romanens, som film- og lydteknologier. Sarraute utvikler litterære grep som muliggjør den narrasjonen av bevisstheten som Sartre ikke klarer i *La Nausée*. Tropismene blir et "Det" som frigjør seg fra psykoanalysen.

Sarraute vender seg bort fra romanen som en opptegning av jeg-personen og de litterære karakterene. Ikke minst betyr dette at den narrative stemmen ikke lenger er noe som springer ut i fra denne opptegningen. Sarraute skriver om det fragmenterte selvets tilstand, om det å aldri erfare seg selv som den samme, ikke som et jeg, men som noe annet. Underlagt tidens kontinuerlige flyt, væren slik Henri Bergson beskriver den, som en ren *durée*, en (ved)varen, er jeget aldri det samme, men blir bare en tilstand, en fold eller en opphopning, en ansamling, eller et vagt og blafrende bevegelsesbilde. I *Roman et réalité* skriver Sarraute eksplisitt om tiden som en kombinasjon av virtualitet og sansning, tiden er som atomer som hele tiden er på bristepunktet. Sarrautes parafraserer Virginia Woolf på dette: "Chaque instant est un atome plein à craquer, disait-elle, d'une combinaison de pensée et de sensation." Hun utdyper videre: "Le temps est un ruissellement de gouttelettes irisées où jouent pour chacun de nous des facettes différentes du monde. Notre vie est un éternel présent qui contient en puissance, et pour chacun, tout l'univers" (1650-1651). I Sarrautes siste tekst, *Ouvrez*, finnes en passasje hvor nettopp et slik tidsperspektiv får sitt poetiske uttrykk: "— Tandis qu'allaient finir de s'écouler les dernières gouttelettes isolées de cette immense coulée, ils les accompagnes..." (59). Romanene til Sarraute viser at subjektet som romlig størrelse løses opp i tiden. Jeget blir aldri det samme, men noe annet, alltid forskjellig fra seg selv. Menneskets stadig bevegelige psyke genererer et mangefasettert eller multipelt selv, som går fra å være et "je" til et "nous". Dette skjer for eksempel i romanen *Tu ne t'aimes pas* fra 1989. Her undersøker Sarraute konsekvensene av erfaringen av den menneskelige psyke som ren multiplisitet, "nous":

— Mais quels sont ces mots que vous venez d'employer? Vous les avez pris au-dehors, ce ne sont pas des mots de chez nous, ils ne sont pas faits pour nous...

— De quoi parlez-vous ici, entre nous, quel est ce corps dont vous parlez? Quelle est cette âme? Et qu'est-ce que ce soi-même?

— Quelle souillure peut-elle trouver une place dans notre mouvante immensité? Quelle trace peut-elle laisser, assez durable pour nous empêcher de recommencer si une bonne occasion se présente... (1191-1192).

I denne teksten stilles en diagnose, nemlig om ikke å være glad i seg selv. Igjen skapes det en problematikk ikke bare rundt det å betegne seg selv i første person entall, men Sarraute retter også et eksistensfilosofisk spørsmål mot selve jeg/meg-relasjonen ved å undersøke bruken av refleksive pronomen. For hvordan er det mulig å ikke være glad i seg selv når man ikke er ett

selv, men mange? ”Alors qui doit aimer qui dans tout ça?” (1149). Hvem skal være glad eller ikke glad i hvem når jeget er mangfoldiggjort på denne måten, når jeget ikke er den samme, men en forskjell, en annen, en *différence*.

Karakteren usynliggjøres og blir i stedet til en som veksler mellom å sanse eller ikke sanse tropismer. Dette er den ”hypersensible”. I *Portrait d'un inconnu* og *Martereau* finner man en eller flere ”hypersensible” eller ”nerveux” som har en form for nervøsitet eller overfølsomhet for disse forstyrrelsene. Dette er karakterer som de andre ofte anser som unormale eller regelrett gale, og som de derfor ofte forsøker å sette en diagnose på: ”C'est très commun, dit-il, le nerveux se recherchent toujours, sensibles comme ils sont à ce que vous appelez ces ”effleuves”, ces ”courants”. Vos gens sont des grands nerveux” (77). Den hypersensibles væren i verden er ikke bare en trussel mot fellesskapet, men også en oppløsning av den avgrensede, faste romanskikkelsen, karakteren og subjektet. Den hypersensible sanser som om nervene skulle befinne seg på utsiden av kroppen:

Je sais qu'il lui faut si peu de chose, un rien la fait trembler, l'Hypersensible tapissée de petits tentacules soyeux qui frémissent, se penchent au moindre souffle et font qu'elle est sans cesse parcourue d'ombres rapides comme celles que la brise la plus légère fait courir sur une prairie ou sur un champ de blé. [...] Elle vibre à toutes les hideurs (116).

På den andre siden finnes det hos Sarraute et begjær hos den hypersensible etter å gå i ett med verden, gå opp i verden, dykke ned i den, oppløses i den. Den hypersensible transformeres til et apparat som sanser og registrerer noe, i begynnelsen vagt, knapt sansbart, ukjent, nesten usynlig, og ofte blandes syn, hørsel, taktilitet og intuisjon sammen i en ren sanseopplevelse, som strømninger, bevegelser eller vibrasjoner skaper usynlige relasjoner mellom karakterene, slik at de nærmest går over i hverandre:

un très léger recul, un mouvement à peine perceptible, de ceux qu'on perçoit souvent sans l'aide du moindre signe extérieur, sans aide d'un mot, d'un regard ; on dirait qu'une onde invisible émane de l'autre et vous parcourt, une vibration chez l'autre, que vous enregistrez comme un appareil très sensible, se transmet à vous, vous vibrez à l'unisson, parfois même plus fort... (275).

I den modernistiske romanen finner vi ofte narrative selv som opplever en splittelse mellom en slik synlig og stabil ytre virkelighet og en mye mer fragmentert og uklar indre tankevirksomhet, mellom de ytre handlingene og disse indre psykologiske prosessene. I de første romanene til Sarraute møter vi karakterer som tilsynelatende holder til i en slik ytre og anskuelig virkelighet, og som samtidig erfarer en splittelse mellom denne måten å forholde seg til virkeligheten på og en annen, hvor nettopp selvet ikke har klare konturer, og ordene ikke har en klassifiseringsfunksjon. Tekstene blir derfor snarere en skildring av at karakterene føler eller sanser at de veksler mellom to tilstander, en stabil og en ustabil. I den ustabile tilstanden skildres

noe som strømmer og flyter inne i karakterene, mellom dem og gjør at de glir over i hverandre. Vi kan dermed si at den hypersensible i Sarrautes romaner kjennetegnes ved overskridelse av psykoanalysens og eksistensialismens subjektsbegrep og bevissthetsforståelse. Sansningen blir i mindre grad et rent redskap for et narrativt subjekt, bevissthetens erkjennelse, analyse, klassifisering, kategorisering av omverden som dette subjektet så kommuniserer til leseren av romanen. Sansning og stemme flyter i stedet sammen med hverandre og gjennomtrenger alle aspekter ved romanen.

Lyttekunst

I romanene som Sarraute skriver fram til 1970-tallet fortsetter hun å utvikle romansjangeren, men med særlig fokus på lesning som en sansning. Ordene i teksten veksler mellom ulike grader av stillhet, stemmer og støy. De skriker, hvisker, snakker, synger, mumler og ler. Typografisk kan vi i tekstene se at Sarraute i stor grad benytter seg av pauser, avsnittsskift, parenteser, trippelpunktum og tankestreker for å skape dynamikk i teksten, som her i *Le Planétarium*:

— Oh ça, les gens... Seulement tu sais, je la connais, ça ne se fera pas tout seul. Nous, si on lui demande, tu sais bien... Mais ce qu'il faudrait... ”
Il a une sensation étrange, comme s'il décollait de terre, comme s'il perdait sa pesanteur... ”Ce qu'il faudrait, c'est faire agir quelqu'un... — Faire agir quelqu'un ? Mais qui, Alain ? — Mais je ne sais pas... — Oh, Alain, j'ai une idée... Si on demandait à ton père d'aller lui parler ? — Bien sûr, bien sûr... — Je pourrais demander à ton père, si ça t'ennuie... Bien sûr, tu peux demander à mon père... Mais si tante Berthe refusait... ” Gestes irréels, comme délestés... Dans la solitude. Dans le silence de la nuit... Chuchotements... Où as-tu mis le couteau? les cordes? Prends la pelle... Il a décollé, il monte... Seul. Tous les liens sont rompus. Tous les hommes sont loin... Il flotte, délivré de la gravitation. Seul. Libre. Vertige léger. Nausée... (417).

I *Les Fruits d'or* har ikke Sarraute gjort en litterær karakter, men en fiktiv roman til hovedperson, som altså heter det samme som Sarrautes virkelige roman: ”Les Fruits d'or”. Romanen vender seg til leseren og snakker til denne: ”Je crie vers vous de toutes mes forces. *Les Fruits d'or*... vous m'entendez?” (529). Romanen har et ønske om å bli lyttet til: ”Oh écoute” (524). Litt senere ropes det igjen: ”Écoutez. J'appelle, répondez-moi”(529). Sarraute viser i denne teksten implikasjonene som hennes romaner får for leseren hvis denne skal forsøke å innta en særlig leserrolle. En akustisk og svært sanselig lesepraksis ligger som et potensial i selve romanen *Les Fruits d'or*. Den fiktive leseren i *Les Fruits d'or* er som den hypersensible, ikke bare i forhold til andre lesere som leser på samme måte, men til romanen. Leseren leser med øret og lytter til teksten, blir et sensorium:

Voix comme une fine sonde flexible qui s'introduit doucement, là, très délicatement [...] impressions [...] sensations si subtiles [...] fugitives impressions [...] Douce mince voix qui s'insinue pour

introduire délicatement...[...] Les mots, c'est la sensation même qui surgit, qui se met en mouvement (532-535, 552).

Leserskikkelsen vi møter er slik blitt til et sanseapparat som går i forlengelse med romanen og med en annen leser. Disse blir innviet i underkonversasjonens og tropismenes univers. Mens Sarraute i *Portrait d'un inconnu* og *Martereau* gjorde en karakter til en sansende tropismeoppsøker, forsøker hun i *Les Fruits d'or* å vise hvordan også lesing kan være en slik oppsøking og sansning av tropismer, der leseren med ett blir klar over at han befinner seg i en åpning mot vanligvis ukjente strata av virkeligheten. Her forsøker leseren å sanse de ørsmå, tropistiske bevegelsene som foregår mellom leseren og romanen, og mellom leseren og en annen leser. Framfor å innta observatørens reflekterende rolle, blir Sarraute en lyttekunstner, slik filosofen Michel Serres i *Genèse* fra 1982 skildrer seg selv som en lyttende filosof:

Je vis ces objets-là plus que je ne les vois. Je crois que j'en reçois les bruits plus que je ne les vois, le les touche, le les conçois. J'entends sans frontières franches, sans deviner de source isolée, l'ouïe intègre mieux qu'elle ne peut analyser, l'oreille sait prendre ses comptes. J'entends, certes, par l'oreille, rocher, tympan et pavillon, mais aussi de tout mon corps et de toute ma peau (Serres 1982: 22, 106).

I *Genèse* kan vi iakttå hvordan Serres med utgangspunkt i en lesning av Balzacs novellestekst *Det ukjente mesterverk* setter støyen som et metafysisk grunnprinsipp. Hørselen blir hos Serres en metafor for en auditiv estetisk og filosofisk erfaring av verden som ren støy. Serres' filosofiske prosjekt i *Genèse* kan relateres til Sarrautes forfatterprosjekt på flere måter. Begge har en idé om noe akustisk som et fundamentalt prinsipp. Serres kaller dette støy, og Sarraute anvender begrepet underkonversasjon. De forsøker å la ørets egenskaper ta over for blikket som persepsjons- og erkjennelsesredskap. Slik endres også de optiske metaforene som i modernismen i så stor grad er anvendt for å skildre forholdet mellom bevisstheten og verden. Å lytte med hele kroppen vil si å forholde seg til omverdenen som om man faktisk var et øre. Hørselens egenskaper blir dermed også overført på andre sanser, som taktiliteten, for eksempel når Michel Serres sier at han lytter med huden. Hørselsansens egenskaper approprieres av de andre sansene. Hos Sarraute innebærer dette at også øyet kan komme til å ta over noen av de kvalitetene vi ellers ville tillegge øret:

Elle l'écoute, ses yeux transparents fixés sur lui [...] il a envie de s'écarter, mais sous l'effet des chauds rayons qui fument toujours des grands yeux confiants, les mots, en lui, comme des vapeurs, se dégagent des minces flâques qu'ont laissées en se retirant les flots d'humilité, de pureté, de fraternité dont il avait été inondé, montent, les enveloppent... (569).

I dette sitatet fra *Les Fruits d'or* dreier seg altså om å lytte med øynene. Her sammenblandes lyd- og lysbølger, varmestråler, ord, blikk og vanndamp i ett og samme poetiske bilde. Sansene omkalfatres, deres klart definerte og atskilte funksjoner vikler seg inn i hverandre. Vi som lesere

blir gjort oppmerksomme på at dette ikke gjelder bare i de intersubjektive relasjonene mellom karakterene i selve teksten, men også mellom teksten og leseren. I selve lesesituasjonen skapes en synestetisk sanseopplevelse. Slike sanselige øyeblikk i Sarrautes tekster kan være svært korte, før teksten glir over i den overflatiske virkeligheten igjen, en fastfrosset og stivnet virkelighet preget av ro, harmoni og stillhet: "Comme on pose la main sur un verre pour arrêter son tintement, je fais en moi le silence. Que tout s'immobilise, se fige" (536). Sarraute skriver svært ofte at tingene faller tilbake på sin rette plass. Dette gjelder også sansene, hvor blikket igjen blir herre over de andre sansene. Denne virkeligheten er en visuell virkelighet, hvor et analytisk blikk kategorisk lukker verden inn i faste begrep:

Maintenant ils sont sur le qui-vive. Il n'est pas le seul. Il y en a d'autres qui se cachent, des récalcitrants sournois, des velléitaires... On inspecte, on fouille... [...] Un œil jaune d'oiseau de proie fixe sur lui son regard [...] Ils ont tout perçu en un clin d'œil, ils ont transpercé et cloué là, auprès d'elle, ils leur ont attaché, à elle et à lui, le même écriteau... [...] Leurs regards la lapident (553, 570, 575).

Disse karakterene, som vi også finner i *Les Fruits d'or*, anvender imidlertid blikket på en annen måte enn de som lytter med øynene. I Sarrautes tekster blir dette analytiske blikket knyttet til patologiske undersøkelser, det vil si at blikket fungerer som et redskap til å sette diagnoser på fenomenene. Blikket har her en analytisk funksjon, fordi det bidrar til å strukturere, sortere, dele og stykke opp verden.

Hos Sarraute beveger det sosiale fellesskapet, i dette tilfellet en liten, lukket krets av litteraturkritikere, seg i en velkjent og lett gjenkjennbar virkelighet, hvor deres språklige praksis begrenser seg til en overflatisk og klisjéfylt hverdagslig konversasjon eller til en svært patologisk vitenskapelig metode. Tropismene unnslipper disse karakterenes analytiske blikk fordi de skjær nettopp under, bak, forut for eller bortenfor disse faste, anskuelige, avgrensede, inndelte og systematiserte kategoriene. I denne mer dynamiske formen for virkelighet utydeliggjøres altså grensegangene mellom det ene og det andre. Det uklare eller dunkle er en tilstand mellom lys og skygge. Nettopp fordi tilstanden er preget av semitransparens, av opasitet, kan vi snakke om det lysdunkle eller klarobskure, *chiaroscuro*, *le clair-obscur*: "Et soudain, c'est comme un effluve, un rayonnement, une lumière... je distingue mal sa source restée dans l'ombre... Cela afflue vers moi, se répand... Quelque chose me parcourt... c'est comme une vibration, une modulation, un rythme..." (606). Strømningene, som i *Les Fruits d'or* er skildret som en sammenblanding av lyd-, vann- og lysbølger, utløses plutselig av en ekstern stimulus. En påstand eller et utsagn som noen har slynget ut, et navn eller et ord artikulert på en spesiell måte, som fanges opp av en bevissthet, hvor ordene hopper seg opp, animeres og genererer flere ord. De beveger seg så videre for å manifestere seg utad som artikulert språk, og denne

strømmen av ord skaper nye bølger og vibrasjoner. Svært ofte arter tropismene seg som om karakterene får elektrisk støt:

Ce geste, comme un fil électrique jusqu'ici toujours bien isolé, débranché, parfaitement inoffensif, qu'elle a maintes fois manipulé sans le moindre sentiment de danger, ce geste, comme un fil électrique soudain dénudé, branché sur un générateur puissant, la secoue, la brûle... [...] À distance ils vont m'observer: un homme qui a touché un objet électrisé. Des *Fruits d'or* que ma main crispée ne peut lâcher passe un courant, je suis électrocuté, cloué sur place [...] Ceux qui étendraient la main et me toucheraient seulement du bout des doigts seraient traversés à leur tour (549, 605).

Det litterære prosaspråket blir et redskap som klarer å sanseliggjøre tropismene og samtidig opprettholde dynamikken. Det vil samtidig si at Sarraute må ekspandere romanens teknikk, *tekhne*, kunst, grep, stil, avtrykk og form. Sarrautes kombinasjon av form og sansning gjør hennes forfatterskap til en form for estetisk teknologi. Men Sarrautes estetikk er ikke "læren om det skjønne". Tvert i mot blottlegges et slikt estetikkbegrep som en klisjé hos Sarraute, for eksempel i *L'Usage de la parole*, eksplisitt i den teksten som har fått overskriften "Esthétique": "[...] le sens de la beauté [...] à quoi bon essayer de dissimuler l'une d'elles en plaquent sur elle le mot "beauté"? Ce mot "esthétique" est sorti comme la pustule fatidique qui permet de déceler... il est apparu comme le tatouage révélant l'appartenance..." (960). Både her og i *Les Fruits d'or* er kritikken nettopp knyttet til hvordan språket anvendes på en bastant og kategorisk måte. Vi så i sitatene ovenfor hvordan et særlig patologisk blikk forsøker å diagnostisere personene, stanse tropismene og fryse fast verden. At ordet her blir som et bumerke eller en tatovering er et godt eksempel på hvordan diagnostiseringen ofte resulterer i bruk av ord som fungerer som rene merkelapper på den eller det de brukes om. Slik etableres en fast og stabil forbindelse mellom ord og ting, eller ord og person. Dette får sitt språklige uttrykk i form av klisjeer, utvetydige begreper og stivnede metaforer:

Tout est en ordre. Les morts, ceux qui viennent de mourir, ceux qui sont morts depuis longtemps, rangés par catégories, les petits, les moyens et les grands, reposent chacun à sa place. Voyez comme nous les avons rangés. Nous les avons autopsiés, classés et numérotés (613).

Språket opererer her med kategorier, systemer og modeller. Sarrautes tekster framstiller disse mekanismene i den mest ekstreme form. I *L'Usage de la parole* er det flere eksempler på dette; "Ton père. Ta sœur", "Mon petit", "C'est un dingue". De har på det semantiske planet det til felles at de binder subjektet fast til et predikat av typen "Du er..." og "Det er...". Slik fungerer også de estetiske dommene. De estetiske dommene blottlegges som tomme språkkonstruksjoner som alle er konstruert med den samme rigide semantiske strukturen. I *Les Fruits d'or* øses det ut med perverterte og klisjéfylte estetiske dommer over en fiktiv roman, nemlig "Les Fruits d'or": "Admirable", "Un très beau livre", "'Les Fruits d'or' c'est

le meilleur livre qu'on a écrit depuis quinze ans”, ”C'est très beau”, eller motsatt ”ceux qui, encore aujourd'hui, admirent 'Les Fruits d'or' sont des sots”, ”Je suis un sot” og lignende. I *Les Fruits d'or* fungerer kunstkritikernes konversasjon i kategoriske termer ikke bare som et språklig grep for å gjenopprette ro og stabilitet, men muliggjør også en opptegning av et innenfor og et utenfor. Som Elin Tobiassen påpeker i sitt etterord til den norske oversettelsen, viser Sarraute i denne romanen hvordan kunstkritikernes språk er et maktspråk.⁹ Å felle estetiske dommer er en språkhandling som samtidig fungerer som en maktdemonstrasjon. Det er ikke kritikerne som sosiale individer og realistiske karakterer, men deres språklige praksis som skaper grensene mellom det som er bra og dårlig kunst, mellom det som er kunst og det som ikke er kunst, og mellom inkluderte og ekskluderte kunstnere.

Både i *Les Fruits d'or* og i utdraget fra *L'Usage de la parole* finnes imidlertid en annen form for estetikk, nemlig den sanselige eller sensualistiske estetikken. Denne forstås i forlengelsen av den etymologiske betydningen av *aisthesis*, nemlig ”å sanse”, ”sansning”: “Entre nous un courant ininterrompu de mots circule... leur flot tiède et mou m'emplit... je sens comme une nausée légère, comme un léger tournis... mais je ne peux pas l'arrêter, je ne veux pas nous séparer, nous déchirer...” (958). Den sanselige estetikken er en praksis, et særlig forhold mellom tekst og leser. I *Les Fruits d'or* finnes nemlig en enkelt leser som står utenfor fellesskapet av kunstkritikere, en leser hvis relasjon til boken er som om teksten var en levende organisme med et eget liv, en leser som går i dialog med teksten, og som med sitt øre tar i mot de ordene som strømmer fra den. Kunstverket og leseren står i dette tilfellet i et parasittært forhold til hverandre, tekst og leser går i ett, i en ”så fullendt symbiose” at leseren henvender seg direkte til teksten i et jeg-du-forhold.

Sarraute opererer altså med to typer estetisk erfaring. På den ene siden finner vi de som forholder seg til seg selv som karakterer og subjekter, og til teksten som et objekt, en gjenstand, eller anskuelsesform. I kontrast til dem finner vi de hvor grensene mellom jeget og de andre oppløses til fordel for en symbiose, ordene i teksten flyter i kanalene og mellomrommene mellom det indre og ytre, og grensene mellom subjekt og objekt, tilsynekomst og forsvinning viskes ut. De opplever seg selv som sanseforlengelser av teksten, og kunstverket som en forlengelse av sentralnervesystemet. Ved å ekspandere den moderne romanens teknikk, *tekhne*, kunst, grep, stil, avtrykk og form, etterstrebes en sansning, *aisthesis*, å fornemme og persipere tropismevirkeligheten. Både det å skrive og det å lese er for Sarraute en tropismeoppsøking. Men siden tropismene er et rent bevegelsesprinsipp, utfordrer det

⁹ Elin Beate Tobiassens skriver: ”Det er imidlertid først og fremst kritikerspråkets virkning på det lesende publikum Nathalie Sarraute stiller under lupen.” (Tobiassen 2002a: 129)

romanen som persepsjonsapparat. De litterære grepene må kunne nå inn til en virkelighet der tingene ikke har falt på plass og fått sine faste former. Serres beskriver sin egen filosofiske praksis som en sansning av en bevegelig, kaotisk og mangfoldig tilstand. Sarrautes underkonversasjon i sin urform er på samme måte en støy, et kaotisk lydbilde og et uendelig sammensurium av mangfoldiggjorte og ikke klart definerte stemmer. Å oppsøke tropismene er som Serres beskriver filosofen, å bevege seg på virkelighetens vrangside, over i de ukjente strata av virkeligheten.

Utsigelse

Vi har altså sett hvordan Sarraute gjennom hele forfatterskapet skildrer en fornemmelse, en sansning eller persepsjon. Denne sanseopplevelsen er knyttet til ord som stemmer utsier, og dermed til noe auditivt. Hvis man skal påpeke en viktig utvikling i romanene fra 1970-tallet, kunne det være at forbindelsen mellom tropismene og artikulert språk blir mer markant, og da særlig i tre tekster hvor titlene spiller på ord, utsigelse, utsagn og stemmer, nemlig *Vous les entendez?* (1972), ”*disent les imbésiles*” (1976) og *L’Usage de la parole* (1980). Det kan imidlertid også leses inn i de tidligere romanene at tropismer genereres via lytting til ord som blir uttalt, som her i *Le Planétarium*:

Elle s’est penchée plus bas, tout près, elle lui a glissé dans l’oreille quelque chose d’horrible, d’effrayant... cela s’est répandu en lui partout, il en est tout imprégné, c’est en lui maintenant, comme la substance dont est imbibé le papier de tournesol dans un instant cela va virer... il va se transformer... (443).

På grunn av disse ordene som formelig glir fra hennes munn inn i hans øre, starter altså ”cela”, refleksbevegelsene i bevisstheten som her igjen skildres som en heliotropisme. På slutten av *Les Fruits d’or*, imidlertid, er det ikke lenger en karakters utsagn som setter tropismene i gang hos en annen karakter. Den fiktive leseren henvender seg direkte til den fiktive romanen i et jeg-du-forhold. Her er det selve dette forholdet mellom tekst og leser som skildres som om en strøm av elektriske bølger eller svingninger fram og tilbake, mot, inne i og i mellomrommene mellom tekst og leser og mellom en leser og en annen. Men samtidig skjer en lignende bevegelse mellom den reelle leseren og Sarrautes roman. I dette utdraget fra *Les Fruits d’or* er det som om bokstavene, stemmene og tegnene på sidene beveger seg, de kommer oss i møte, det er selve språket som hopper og danser:

Mots bondissants, mots, auxquels, plus légers qu’un duvet, je me suspens, mots impalpables et transparents, rythmes, vols, envols, cela me soulève, je vole, je survole, je m’élève à travers des mers de nuages, toujours plus haut, vers des ciels purs, azurs, blancheurs immaculées, soleils, béatitudes, extases... (562).

Språket tar form og ordene oppleves slik som levende skapninger, som ikke er helt kropp, ikke helt tegn. Ordene flyr opp i luften og strømmer mot oss, og språket får en letthet lik den Italo Calvino beskriver i sine *Amerikanske forelesninger* som et ”element uten vekt” (Calvino 1990: 26). Samtidig åpner passasjer som dette for høytlesning, for en artikulasjon. Vi tar oss selv i å mumle, vi hvisker teksten inne i oss. Å lese ordene på boksiden blir både å se og høre, vi leser og lytter, ”leselytter” og ”høreser”, sansenes vanligvis klart definerte og atskilte funksjoner sammenblandes, omkalfatres og gjør dermed leseren spesielt oppmerksom på at lesningen nettopp dreier seg om hvordan tekstens litterære teknikk og grep skaper en særlig sanseopplevelse. I etterordet til oversettelsen av *Les Fruits d’or* understreker Tobiassen noen likhetstrekk mellom Sarrautes og Prousts sensibilitet, hvor hun sier at Swann ”fornemmer verden gjennom øret”. I romanene fra 1950- og 60-tallet skjer også den estetiske erfaringen av ordenes, sansningens og bevegelsenes sammenblandingsformer via hørselen som sanseapparat. I *Entre la vie et la mort* for eksempel, skjer refleksbevegelsene i form av reaksjoner på en stimulus fra en snakkende stemme, og en spesiell måte å dra vokalene på: “laa vaaalise... la pêêêche au claiiair d.eu.eu.eu luuune” og “laaa meeer... je n’aiaiaime que laaa Meeediiterraanéeee...” (644-645). Tropismene bæres av de ordene som blir artikulert, og av variasjoner i artikulasjoner, suspensjoner, nyanser og toner, aposiopeser, utelatelser, repetisjoner og forvrengninger. På 1970-tallet skjer dette i enda større utstrekning. I *Vous les entendez?* er det en klokkeklar barnelatter som setter det hele i gang:

Tous deux la tête levée écoutent... Oui, des rires jeunes. Des rires frais. Des rires insouciantes. Des rires argentins. Clochettes. Gouttelettes. Jets d’eau. Cascades légères. Gazouillis d’oiselets... ils s’ébrouent, ils s’ébattent... Aussitôt restés entre eux ils nous ont oubliés. [...] Ils s’approchent d’un air pénétré, ils passent leurs doigts sur les oreilles en forme de roue de char en forme de conque, posent des questions, écoutent respectueusement les réponses... [...] tout les signes que nous seuls connaissons sont là, dans la voix, dans l’intonation... même pas là... des ondes que nous seuls pouvons capter, sans que rien ne paraisse au-dehors, nous sont transmises directement... (737, 772-773, 795, 823).

Det er gjennom lyttingen, dette ”j’écoute”, ”j’entends”, ”il tend l’oreille” at hele universet endrer seg. Ørene skildres som store hjul, konkylier og dekk, og en auditiv overfølsomhet er med på å oppheve grensene. Lyttesituasjonen minner om en radiosending, der radiobølger forplanter seg gjennom eteren, ”ondes”, noe stråler mellom jeget og omverden, tingene og de andre karakterene, og mellom de ulike sansene, for hørselens karakter påvirker også de andre sansene. Samtidig er det noe merkelig med disse stemmene som høres. Er det en latter som er løsrevet fra subjektet? Det er nemlig slett ikke slik at vi ser for oss de barna som disse stemmene angivelig kommer fra, de har ikke navn, kjønn og vi vet ikke hvor mange de er:

C'est qu'ils peuvent être si sourcilleux... un rien leur suffit... ils réagissent parfois à d'infimes provocations, ils sont si sensibles à certaines excitations... ils font parfois penser à ces fleurs dont les pétales sous l'effet de la lumière ou de l'obscurité irrésistiblement s'ouvrent ou se referment. [...] Ils reculent, ils se serrent les uns contre les autres. Que se passe-t-il? Où est-on? [...] On les voit toujours rassemblés, qui s'assemble se ressemble... [...] Tous ces mouvements de flux et de reflux, ces allers et retours, ces valse-hésitations auxquels ils sont accoutumés là-bas, entre eux [...]. Leurs esprit mobile, agile, léger, bondit, se laisse porter, balloter, entraîner par ce qui bouge, se déploie, se défait, glisse, tourbillonne, disparaît, revient... lentes apparitions à peine perceptibles, brusque surgissements, chocs imprévus, répétitions aux nuances infinies... reflets...diaprures... Rien ne leur répugne autant que de s'immobiliser, de se fixer, de se laisser remplir (759, 760, 787).

De opptrer ikke en og en, men som et ubestemt antall, en mengde, en hop. Det er som om disse barneskikkelsene ikke er narrative karakterer, men at det er de som er selve tropismene. De er mange, de er i bevegelse og de støyer. Og den ene av mannsskikkelsene lytter til denne støyen, forsøker å få den andre til å lytte på samme måte.

I "*disent les imbéciles*" forsøker Sarraute å framstille bevisstheten og de prosessene som skjer hos slike overfølsomme lyttere, som ofte blir karakterisert som gale. I avslutningsordene forklarer hun dette: "Vous savez bien ce que c'est, ce que vous avez imaginé, ce que vous avez cru entendre: C'est ce que disent les imbéciles" (919). Er det til oss lesere denne stemmen henvender seg? Sett fra den hverdagslige og overflatiske virkelighetens synsvinkel, er de formene vi "ser" i teksten når vi leser bare synsbedrag, hallusinasjoner og galskap. Det er med andre ord ikke noe realistisk i ordets tradisjonelle forstand, ved at et helt drama utspiller seg ved en ekstra lang vokal, som i "galooche", ved en overdrevet regelmessighet i uttalen av ordet "ré-gu-lier", eller særlig i bruken av subjekts- og predikatskonstellasjoner som "il est jaloux" eller "elle est mignonne":

Ce "ja" qui s'ouvre avec franchise et ce "loux" qui s'arrondit avec douceur, "loux" comme "doux"... "loux" même plus doux.. Mais il ne faut pas s'y fier, rien n'est plus traître que ces sonorités... Souvenez-vous qu'il y a "loux" et "loup". Tout est là, dans ce qu'on ne prononce pas, des ce x et ce p (841).

"Elle" d'abord, anonyme, elle qui peut désigner n'importe qui, elle, un mot qui la place à distance, un peu plus bas. "Elle"... Mais pourquoi insister? Cela on vous l'a appris, sans rien vous expliquer, sans vous en donner les raisons, ce serait trop compliqué, quel travail pour les retrouver... "Elle", en sa présence est interdit, voilà tout, par nos usages. Si sages. C'est au tour de "est" à présent. "Est" qui cimente, pétrifie..."est" qui bloque toutes les issues. Impossible de s'en évader... "Est"... mais vous les savez... Et maintenant la perle, le bouquet: "mignonne"... Petite porcelaine de Saxe posée sur la cheminée, statuette de Tanagra, ravissante poupée... (843).

Vi har altså beveget oss ned på mikronivå og i sakte film, hvor det som man vanligvis ser blir synlig, der et "loux" i "jaloux" kan bli til en ulv, og "mignonne" til en perle eller en bukett. Men er det en ulv, en perle, en bukett, eller er det ord, er de tegn eller kropp, eller er de begge deler samtidig? Slike grep benyttes for å kunne følge ordene på deres vei fra utsigelse, via lytting, den ordtumulten som skapes i bevisstheten, som skaper slike ord-drama, og som fører ut i en eventuell artikulasjon. Det oppstår stemmer som ikke er uttalt av karakterer, ikke bare

ved at karakterene begynner å høre indre stemmer, men ved at stemmer kommer fra et annet sted, og at stemmer uten subjekt begynner å snakke: "Je les ai entendus... — Qui "ils"? Mais tu m'inquiètes... D'où venaient ces voix? Qui a dit ça?..." (855). Samtidig skjer det noe utrolig viktig i forhold til vårt undersøkelsesfelt, det dramatiske. For her skjer det at selve språket og ordene blir vitalisert. Ordene ser ut til både å kunne utføre handlinger og inneha spesielle egenskaper, ordene tar verbal, adjektiv og adverb. Og det er nettopp her Sarrautes tekster får leserne til å le. Det minimale blåses opp til enorme proporsjoner, det overdrevne skaper en karnevalesk blanding av det groteske og det komiske.

I *L'Usage de la parole* blir det i enda større grad klart at det er det artikulerte språk, *la parole*, det vil si måten konstellasjoner med subjekt og predikat, bruk av entallspronomen og eiendomspronomen skaper reaksjoner i bevisstheten vår på, som altså er tropismene. Teksten henvender seg direkte til oss lesere med et "vous" og refererer til seg selv som et "je", og til tekst-leserkonstellasjonen som et "nous". Korttekstene er inndelt med overskrifter som tilsynelatende er løsrevne ord fra samtaler; "Ich sterbe", "À très bientôt", "Et pourquoi pas?", "Ton père. Ta sœur", "Le Mot Amour", "Esthétique", "Mon petit", "Eh bien quoi, c'est un dingue...", "Ne me parlez pas de ça" og "Je ne comprends pas". Alle ord, setninger, påstander og faste uttrykk, og som i teksten er satt i anførselstegn, er noe vi vanligvis bruker i språklige ytringer uten å tenke over det, men som vi i teksten kan se hvordan utløser dramatiske scener på mikronivå: "C'est alors que le drame, ou, si vous aimez mieux, le jeu auquel vous êtes conviés commence" (962). Ord svirrer rundt i et "ici", snart som ubevisste språkspill inne i en bevissthet, snart som artikulert språk. I bevisstheten velges ett eller flere av ordene ut, de sendes ut som artikulert språk, fanges opp av en annen bevissthet, hvor de tas i mot og snus og vendes på, genererer reaksjoner som skaper dramatiske scener. Ordene får menneskelige eller dyriske egenskaper, "mon petit" blir til en frosk og karakteren stiller seg på fire bein, ordene kjemper og slåss mot hverandre eller kleber seg til hverandre, utløser andre ord, flere ord, som så igjen sendes tilbake. Teksten bruker imperativsformer som "voyez" for å oppfordre oss til å følge ordene og sanse tropismene. Om *L'Usage de la parole* på sett og vis vender tilbake til den korttekstformen Sarraute anvendte i *Tropismes*, er det et stort skille mellom disse to tekstene. Mens *Tropismes* først og fremst viste oss hvordan tropismene manifesterte seg utad i den ytre, anskuelige virkeligheten, gjennom karakterene, dog anonymiserte, forsøker *L'Usage de la parole* å oppheve grensene mellom ytre og indre, å ta oss med på ferden over i de vanligvis ukjente områdene av vår virkelighet, å foreta en bevegelse sammen med ordene, for både å fomle, søke, oppdage, høre og se det Sarraute

kaller både indre ord, spill og drama, ”mots”, ”drame” ”jeu”, slik de utfolder seg og å se hvordan de munner ut i ytringer, en ”flot de paroles”.

Lydprøver

De dramaene Nathalie Sarraute skrev i perioden 1964-81 står ikke i et utenomlitterært eksperimentelt forhold til resten av forfatterskapet, men føyer seg inn i alt det vi hittil har beskrevet. Éditions Gallimard foretok en sjangermessig avgrensning av den dramatiske produksjonen med bruken av undertittelen *Théâtre* ved bokutgivelsen av de fem første stykkene i 1978. Denne avgrensningen blir videreført med andreutgaven av *Théâtre* i 1993, der alle seks stykkene er samlet. I *Théâtre*-versjonene står referansene til første sceneoppsetning, hvilket teater det ble framført på første gang, dato for forestillingen, navnet på regissør og skuespillere. Det står ingen ting som indikerer at fem av disse seks stykkene ble sendt på radio før de ble oppført på scenen, forøvrig i de tre første stykkenes tilfelle på tysk radio før fransk radio. Vi skal komme tilbake til detaljene omkring hvert enkelt drama i nærlesningene. Det var ironisk nok ikke Sarraute selv, men tyskeren Werner Spies fra Süddeutscher Rundfunk i Stuttgart som skulle starte hennes radiodramatiske eksperiment, noe som gjorde at hun i ettertid døpte Spies ”mine stykkers far”. Tyskeren maste rett og slett så lenge for å få henne til å skrive for en serie såkalt avantgardistiske *Hörspiele* at hun til slutt ga etter for presset og altså skrev *Le Silence* og *Le Mensonge* for SDR.

På fransk får *Hörspiel*-sjangeren betegnelsen *pièce radiophonique*. Det er nettopp ved å ta disse ordene bokstavelig at vi kan vise hvordan de står i relasjon til det vi har sagt om Sarrautes forfatterskap som en lyttekunst. Sarrautes hørespill er *pièces radiophoniques*. Flertallsform av *pièce radiophonique*. Semantisk konstruert av *pièce*, *radio*- og *-phonique*. For det første, *tropismes* som *radio*, av latin ”jeg stråler”, bevegelser sprer seg som stråler eller stråling, bølger, vibrasjoner og oscillasjoner. For det andre, *mots* og *paroles* som *phoniques*, av gresk ”phônê”, ”stemme”, ”lyd”, som lyd, akustisk, stemmer, utsigelse, ytring og ord. For det tredje, *ces drames* som *pièces*, av det middelalderlatinske ”petia”, ”fragment”, ”bit”, ”litterært eller musikalsk verk”, ”teaterstykke”, det som hos Sarraute på mikronivå utfolder seg og tar form som små scener, drama, fragmenter, biter og stykker. Radiolytterens øre er en kanal som åpner opp for vibrasjoner, som forplanter seg i bevisstheten hvor de oppfattes som lyd, stemmer, støy og ord, og hvor lytteren kan skape bilder og forestillinger. En slik lyttesituasjon var jo nettopp det Sarraute allerede hadde forsøkt å skildre i romanform. Tropismene forplantet seg fra munn til øre hos karakterene i tekstene, men også i selve metasituasjonen, i forholdet mellom bok og leser, for eksempel i *Les Fruits d’or*. I like stor

grad som Sarraute omdefinerer romansjangeren, foretar hun også viktige grep i forhold til hørespillet som sjanger. Vi skal komme tilbake til dette i et annet kapittel. La oss nå likevel ta et kort overblikk med utgangspunkt i noen tekstutdrag.

I *Le Silence* blir ikke stemmene navngitt i selve stykket. De er i stedet definert med referanser til kjønn og nummer, kvalitet og kvantitet. Det vil si at det i den skrevne teksten finnes noen mannsstemmer som kun har indikasjoner som H. 1 (Homme 1) og H. 2 (Homme 2) og flere kvinnestemmer skilt fra hverandre som F. 1, F. 2, F. 3 og F. 4 (Femme 1, Femme 2 og så videre). I teksten har disse indikasjonene en praktisk funksjon. De markerer at stemmen skifter fra en utsiger til en annen. Siden de bare unntaksvis kaller seg selv eller hverandre ved navn, forblir de ulike stemmene anonyme. Ett navn blir nevnt, og det er Jean-Pierre. Det er Jean-Pierres stillhet som utgjør den stimulus som genererer tropismene og dermed hele dramaet, fordi de andre stemmenes stabile plass i gruppen trues av den tauses taushet. Det er som om stemmene ikke kommer fra karakterer som snakker om noe, og med ett er de bare der og snakker, eller tier, som Jean-Pierre. Stemmene nøler, tviler, veksler mellom å snakke og ikke å snakke, mellom ”si” og ”non” og mellom ord og stillhet, markert i teksten med tegnsettingen:

F. 1: Si, racontez...C'était si joli... Vous racontez si bien...

H. 1: Non, je vous en prie...

F. 1: Si, parlez-nous encore de ça. C'était si beau, ces petites maisons... il me semble que je les vois... avec leurs fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé... comme des dentelles de toutes les couleurs... Et ces palissades autour des jardins où, le soir, le jasmin, les acacias...

H.1: Non, c'était idiot... je ne sais pas ce qui m'a pris... (1379).

Det er ikke musikk eller lydeffekter i stykket, men kun stemmer. Selve ordene får tidvis en karakter av støykontinuum i de partiene hvor stemmene glir over i hverandre og legges lag på lag:

— F. 2, *éclatant de rire*: Vous entendez, Jean-Pierre, vous devez comprendre... Tout comprendre (*d'une voix faussement sentencieuse*), c'est tout pardonner, Jean-Pierre, n'oubliez pas ça.

Voix diverses et rires.

— Oui, vous entendez, soyez clément...

— On vous en conjure...

— Ayez pitié, Jean-Pierre, on vous implore... (1382).

Disse ”voix diverses” og ”rires” er ikke som de andre indikert med kjønn eller tall, de er om mulig enda mer anonymiserte og fullstendig løsrevet fra enhver pekefunksjon. En stemme kan fortsette å snakke selv om den overdøves av andre stemmer. De legger seg lagvis ovenpå hverandre, og det skapes en flerstemthet, som gjør at partiet får et musikalsk preg. I andre partier glir stemmene mellom ulike grader av polyfoni, kakofoni og bakgrunnsstøy:

Les autres pendant ce temps parlent, bruit de fond, des mots s'échappent...

— C'est un grand nerveux...

— Déjà son père...

— Pour moi, la séparation... le collège...

— Ma grand-mère...

Puis les mots ressortent davantage...

— De la mauvaise littérature.

— Le voilà qui s'excuse devant Jean-Pierre...

— Jean-Pierre, le grand connaisseur...

— Vous connaissez l'histoire... Mais offrez-lui un livre... Oh non, il en a déjà un... Ho, ho, ho (*rires*)
(1384).

Jean-Pierre demonstrerer sin makt over de andre fordi han velger å forholde seg taus gjennom hele stykket. Alle de andre stemmene må forholde seg til denne tausheten, og det brer seg en desperasjon etter å få ham i tale. Mot slutten av stykket må Jean-Pierre imidlertid bryte stillheten etter at H. 1 benytter et sterkere maktmiddel: klisjeer og språklig vold, og det er her Sarraute bruker den språklige tiradeteknikken som vi tidligere har nevnt, hvor de mekaniserte ordene til H. 1 får Jean-Pierre i tale. Stykket ender deretter i overflatekonversasjon og klisjeer. Når Jean-Pierres stillhet opphører, stanser tropismene som holdt det hele i gang, og dramaet må slutte.

Le Mensonge er kanskje blitt mest kjent for å harselere med psykoanalysen og da særlig psykodramaet. Teksten til dette stykket kan forvirre oss litt. For her er stemmene markert med fornavn, svært vanlige fornavn til og med, som Robert, Yvonne, Lucie, Simone og Jacques. De ordinære navnene i *Le Mensonge* gir illusjonen av at vi her har med vanlige dramatiske karakterer å gjøre. Men den gang ei. For også her er det ingen karakterer med typisk dramatisk dialog eller handling. Jakten på skillet mellom løgn og sannhet, som driver skikkelsene, blåser opp de minste ting til uante proporsjoner. Stemmene mimer, repeterer og gjør narr av hverandre, overdriver intonasjon og vrenger stemmen, slik at det skapes et spill i spillet. Scenene får noe overdrevet over seg. Det er den utstrakte bruken av slike overdrivelsesteknikker som gir stykket en svært komisk modus.

Isma ou Ce qui s'appelle rien er kanskje det mest komplekse av Sarrautes stykker, det har mange intertekstuelle forbindelser til andre tekster i forfatterskapet, det viser hvordan tropismene utfolder seg, og det er kanskje det stykket der Sarraute leker mest med radiomediet. I *Isma ou Ce qui s'appelle rien* er et par stemmer indikert med Lui og Elle, mens resten har nummer og kjønn, på samme måte som i *Le Silence*. Som i *Le Mensonge* er all dramatikken i stykket utløst av en bitte liten detalj, i dette tilfellet kanskje enda mindre, så liten at den nesten grenser mot ingenting, det som ikke har noe navn, derav undertittelen *ce qui s'appelle rien*. Hele dramaet dreier omkring dette ingenting, denne minimale stimulus, som utløser de villeste reaksjoner. Stemmene forsøker å sette ord på det, finne en diagnose,

som "antipathie" eller "dénigrement" og så videre. Til slutt kommer det fram at all denne tumulten ble utløst på grunn av måten et par, Les Dubuits, som ikke engang er til stede, har den uvane at de uttaler alle ord som slutter på -isme som "-isma". *C'est beau* har tre stemmer, Lui, Elle, Le fils, samt noen andre stemmer som blander seg inn, blant annet Les Durantons. Stykket dreier omkring maktspråk i slike subjekts- og predikatskonstellasjoner som "c'est beau" slik vi har sett i de estetiske dommene i *Les Fruits d'or*.

Elle est là står i en særstilling fordi det, selv om alle dramatekstene er blitt behandlet som om de var sceneteater, var det eneste stykket som Sarraute faktisk skrev direkte for oppføring på scenen. Stykket har blitt gjenstand for analyser som plasserer det som en samfunnskritikk. For eksempel antyder Jean-Loup Rivière i artikkelen "L'opération du théâtre" (1996) med referanser til syndefallet, en misogyni i stykket, fordi "elle" både kan vise til det feminine substantivet *idé* og til en kvinnelig karakter som betegnes som F., og som i stykket settes opp mot de to mannlige H. 2 og H. 3.¹⁰ Et annet poeng gjøres ofte ut av at Sarraute selv var av jødisk opprinnelse, at teksten er en ideologisk kritikk, og at det egentlig handler om et oppgjør med holocaust og andre verdenskrig. Det er viktig å ikke isolere dette stykket fra resten av Sarrautes forfatterskap. Skal vi trekke linjene til *Les Fruits d'or*, kan vi si at det er på språklig mikronivå, og ikke hos karakterene, at det skjer en ideologisk maktutøvelse, som dette sitatet viser:

Silence.

H. 2: Ce n'est pas la tête qu'il faut détruire, c'est l'idée... Pas le porteur... mais l'idée qu'il porte... l'idée seule... la traquer... l'écraser...

H. 3: Oui, assainir. Bien nettoyer. Faire place nette...

H. 2: Et alors on pourrait à cette place, dans cette même tête, installer... se répandre d'elle... se propageant...

H. 3: éclairant tout autour...

H. 2 et H. 3, dans un même souffle: la vérité...

Un silence (1448).

Via språket trumfes egne ideer gjennom og andres blir ødelagt, og det er ideene som slåss, og ikke karakterer. Det går så langt at ordene blir til konsentrasjonsleirer og rettersted. Som det står i utdraget, det er ikke personen, men ideen som slås i hjel. Og denne ugjerningen begås av en annen idé.

I *Pour un oui ou pour un non* er det, bortsett fra H. 3 og F. som blandes inn i et kort parti, kun to stemmer, H. 1 og H. 2. Disse kan således leses, ikke som to karakterer, men

¹⁰ Rivière skriver: "Cette possible extravagance était absolument contradictoire avec ce que dit Nathalie Sarraute de la neutralité sexuelle de ses personnages: s'il y a des H et des F, ce n'est pas pour marquer une différence entre des hommes et des femmes, mais pour distinguer des voix. Je voulais néanmoins pousser un peu l'extravagance et ne pas croire à cette indifférence sexuelle des personnages. [...] F est donc bien une femme, quelle que soit l'indifférence relative que Nathalie Sarraute accorde à son genre." (Rivière 1996: 103-108).

snarere to gestalter eller uttrykk, kanskje til og med av den samme bevissthet. Stemmene deres manifesterer to ulike sansninger eller to værener-i-verden, som gjenspeiler to typer virkelighet som vi har sett som Sarrautes inndeling i konversasjon og underkonversasjon. Når H. 2 sier "la vie est là..." fullfører H. 1 setningen nærmest på refleks: "simple et tranquille." (1508-1509), et fikst ferdig sitat frosset fast i anførselstegn, som han påstår H. 2 har hentet fra et dikt av Verlaine. H. 2 lurar på hva som feiler H. 1, for han har overhodet ikke tenkt på Verlaine, han bare sa "la vie est là..." og det var alt. En vennskap og en strid utspiller seg i mellomrommet mellom dem, den ene er statisk og den andre er dynamisk, den ene har en manisk trang til å sette ord på tingene og plassere dem trygt mellom anførselstegn og den andre synes ordene og anførselstegnene fungerer som språklige fengselsmurer. I hverandres nærvær besmitter de hverandre, derfor får den ene klaustrofobi mens den andre føler seg som i kvikksand, mister fotfestet og vakler. Det hele ender åpent, som den tvetydige tittelen påpeker. De bryter med hverandre for et godt ord, eller det fortsetter i en alternering mellom de to stemmene: ja, nei, ja, nei, ja, nei *ad infinitum*.

I dramatekstene gjenfinner vi mye fra Sarrautes andre tekster, det er både romaneske og poetiske teknikker, som retoriske bilder, gjentakelser, bokstavrim og rytme, og vi ser de typiske grafiske grepene som trippelpunktum, mellomrom, anførselstegn og tankestreker. Felles for disse dramaene er, som vi kan se i utdragene, at det innimellom trer fram noen stemmer som har forlatt subjektet, for i sin mest rene presentiske form å blottlegge seg som en flytende multiplisitet, en anonymisert og variabel polyfoni av mumlende, summende og hviskende stemmer. De skapes i de anonymiserte talehenvisninger indikert som den dramatiske dialogen i den skrevne teksten som H. 1, H. 2., F. 1 og F. 2, men også i tankestreker og i parentesene. I tillegg finnes det ikke bare stemmer i de kursiverte sceneanvisningene, som (*voix*) og (*rires*), men også en støy, som (*bruit*) og (*bruit de fond*) som er stemmegenerert. I dette partiet i *Isma ou Ce qui s'appelle rien*, er det særlig tydelig at Sarraute gjør noen helt spesielle stemmegrep med dialogen, i det noen andre stemmer sniker seg først inn i sceneanvisningene som støy, bakgrunnsstøy, for så å tre fram som stemmer i selve dialogen, og deretter gli over i støy igjen:

- Puis dégénèrent en bruit de fond d'où des mots émergent, dits de façons différentes.*
— (*Scandé:*) Dé-men-tiel...
— (*Lourd et étiré:*) Moi, dans ces choses-là, vous savez...
— (*Sec et décidé:*) C'est une question d'opinion.
— (*Rire.*)
— Inadmissible.
— Entièrement d'accord.
— Vous en avez des bonnes.
— (*Sifflant et dégoûté:*) Atroce. Pas un souffle.

— (*Obséqueux et avide:*) Oh oui, je suis comme vous. Je préférerais...
Bruit de fond prolongé. Rires. Petits cris (1425).

Det er viktig å understreke at den dramatiske produksjonen ikke representerer et bruddmoment, at det skulle finnes en diskontinuitet i Sarrautes forfatterskap, for vi skal se at særlig i tekstene fra 80-tallet og framover har disse dramatiske og dialogiske grepene blitt videreført. Påvirkningen fra dramaet og tekstenes gradvise utvikling i mer dramatisk retning er mest tydelig i de tre siste tekstene, *Tu ne t'aimes pas*, *Ici* og *Ouvrez*. Det er disse tekstene som i størst grad har fjernet seg fra karakterenes og fortellerens stemme og gått over i ren dialog.

Ordspill

Bevegelsen i Sarrautes forfatterskap går ikke bare mer og mer mot det presentiske, men tekstene får også et mer dramatisk litterært uttrykk. Sarrautes siste bok, *Ouvrez*, er kanskje det nærmeste vi kommer underkonversasjonen i sin reneste form, som et støyende lurveleven, tropismenes urtilstand. Den er samtidig den eneste av hennes tekster hvor en insipitt, av det latinske *incipere*, å begynne, skiller seg ut fra resten av teksten:

Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames. Dès que viennent des mots du dehors, une paroi est dressée. Seuls les mots capables de recevoir convenablement les visiteurs restent de ce côté. Tous les autres s'en vont et sont pour plus de sûreté enfermés derrière la paroi. Mais la paroi est transparente et les exclus observent à travers elle. Par moments, ce qu'ils voient leur donne envie d'intervenir, ils n'y tiennent plus, ils appellent... Ouvrez (9).

Insipitten indikerer hvem som er protagonister, og omtaler teksten som drama. Den har derfor mye til felles med innledningen til det greske dramaet, *protatis*, hvor tilskueren får vite hvem som er på scenen og hva som er deres situasjon. Her er det teksten selv, *ordene* som er protagonistene. Subjektet er helt forsvunnet, og dermed har ordene tatt over for karakteren som *dramatis personae*. Den dramatiske scenen er overlatt til stemmene, ordene og teksten selv. Disse ord-spillene eller ord-dramaene starter *in medias res*, i en presensform, hvor man ikke får noen forhistorie, men går rett inn i en situasjon, et her og nå. Ord beveger seg fram og tilbake gjennom en transparent vegg ettersom den åpnes og lukkes. Teksten er imidlertid mer en sjangermessig blandingsform enn et rent drama. Det er også mulig å finne romaneske, musikalske og poetiske sjangertrekk. Det greske *protatis* er også beslektet med et *proem*, et forord eller en introduksjon til en roman, og latin *præludium*, et litterært motsvar til musikkens *ouverture*, hvor den betegner et stykke for orkester med en lyrisk åpning, noe som igjen fører oss tilbake til ordet "ouvrier" og tittelen *Ouvrez – Åpne*. *Overture* er videre synonymt med *inauguration*, som betyr innvielse. Det som formidles til oss i insipitten, før fortellerstemmen

trekker seg ut for godt, kan også fungere som en form for metakommentar til den dramatiseringen som har skjedd i både *Tu ne t'aimes pas*, *Ici* og *Ouvrez*.

Med dramatiseringen er jeget blitt borte, og er transformert til et "nous", et mangfoldig flertall av stemmer. Dette kommer best til syne i *Tu ne t'aimes pas*, som er en ren utveksling av anonyme stemmer kun markert med tankestreker. Her undersøker Sarraute konsekvensene av erfaringen av den menneskelige psyke ikke bare som ren multiplisitet, men også som språklig artikulasjon. Francine Dugast-Portes leser i "Tu ne t'aimes pas: construction et enjeux d'un plaidoyer" (1998) på lignende måte et parti i *Tu ne t'aimes pas* også som en form for metatekst, som viser hvilken stimulus som har utløst reaksjonene, hvorfor disse reaksjonene skjer ved bruk av entallspronomenene "je", "moi" og "tu".¹¹

- Oui, nous ici, entre nous, ces "moi", ces "je", nous ne les employons pas...
- Disons plutôt que ne nous employons plus... Nous ne faisons encore, après que "Tu ne t'aimes pas" s'est abattu sur nous... après qu'il a produit en nous un si grand bouleversement, quand nous nous sommes vus avec plus de netteté que jamais désintégrés en une multitude de "je" disparates... qui pouvait-on aimer dans tout ça? Pendant quelque temps, des "je", des "moi", des "tu" s'interpellaient encore en nous: "Comment as-tu pu faire ça?"
- Et puis ces "je", ces "moi", ces "tu" se sont effacés ... (1191-1192).

De "nous" som nå spiller hovedrollene i teksten er altså ordene. Dette gjør at protagonistene blir til en sammenfiltrering av kropp og språk. Hver sekvens, med dens ytre stimulus, setter i gang diskusjoner, krangler og kritiske kommentarer ordene imellom, mens de samtidig begynner å virre, snurre, virvle, vibrere, røre på seg og gå rundt sin egen akse. Det vil si at på den ene side skildres de som levende og handlende vesener. På den andre side er de artikulerte språklige utsagn, det er selve språkets og litteraturens teater som spilles for leseren:

- Mais là, rien ne vient. On perçoit seulement des sortes de mugissements étouffés... comme des gémissements...
- Alors ils cognent, ils s'acharnent... des coups de plus en plus forts, de plus en plus drus...
- Ils auront beau cogner, les mots qui devraient sortir sont bien enfermés... c'est une vraie forteresse.
- [...] on voit quelque chose... [...] une forme tremblante...
- Un transfuge... Vous l'entendez? Il frappe doucement... c'est un chuchotement... (15-16).

Teksten åpner for en diskusjon om disse ord-dramaene som noen svært kompliserte konstellasjoner av multiplisitet og artikulasjon, kropp og språk, form og sansning. For hva er det vi hører og ser her? *Ouvrez* er en dramatisk tekst uten karakter og ytre dialog, plot og handling. Hva er disse scenebildene og figurene? Disse merkelige ord-protagonistene er både språk og form, lyd og bilde. Vi hører en anonymisert og variabel polyfoni eller kanskje også kakofoni av hylende, snakkende, støyende, mumlende, summende og hviskende stemmer. Og

¹¹ Dugast-Portes skriver: "Ce passage en forme de métatexte justifie l'évolution du système des pronoms depuis l'incipit. Il explicite la démarche de refus, situe le lieu de l'affrontement, et fonde l'évolution grammaticale en récit événementiel [...]" (Dugast-Portes 1998: 94).

hva kaller man så disse stemmene? Verken det romaneske eller scenedramatiske dialogbegrepet er helt dekkende. Stemmene har revet seg løs fra menneskekroppen og utsigelsessubjektet. De har mangfoldiggjort seg. De beveger seg, forandrer seg, og danner nye konstellasjoner. Snart er det en barneskokk, snart soldater, de leker i et øyeblikk og slåss i et annet. Vi skal komme tilbake til en diskusjon omkring dialog, polyfoni og stemme. La oss likevel gjøre et anslag til denne diskusjonen her ved å vise hvor problematisk dialogbegrepet er i Sarraute-resepsjonen, og da særlig i 80- og 90-tallstekstene. I 1998-utgaven av *Roman 20/50* pekes det på en del interessante dialogiske problemstillinger som vil være viktige for våre lesninger av Sarrautes *pièces radiophoniques*, selv om samtlige av disse er i forhold til romanene. Marie-Hélène Boblet-Viart snakker i artikkelen ”Vers une poétique du roman dialogué” om en dialogisert roman, og påpeker at særlig dialogen i *Tu ne t’aimes pas* gir den en mer dramatisk preg enn de tidligere. Hun antyder at det dramatiske eksperimentet, ”le détour par le théâtre”, muligens har hatt en påvirkning:

Comment revenir à l’écriture romanesque en se nourrissant de ce passage par l’écriture dramatique, ne transférant dans le dialogue de roman la substance du dialogue du théâtre ? Le roman dialogué est une proposition de réponse, il perpétue ce mouvement vers l’expression de l’impression. Il associe émotions et mots, lieu du tropisme et sujet de la parole. Cette nouvelle recherche invente une figuration nouvelle du personnage romanesque, exclusivement discursive (Boblet-Viart 1998: 127).

Romanene skrevet etter hørespillet er altså blitt det hun kaller dialogiske romaner. De kobler følelse og ord, tropisme og utsigelse. Som en konsekvens er romankarakteren blitt en rent diskursiv størrelse. De fokuserer likevel på det indre som ord-drama, og forsøker nettopp å koble den dramatiske dialogen til polyfonibegrepet. Francine Dugast-Portes skildrer i artikkelen ”*Tu ne t’aimes pas*: construction et enjeux d’un plaidoyer” et polyfont ”je”:

Ces ”je” débattent entre eux, se lancent des reproches, analysent féroce­ment leurs conduites respectives. [...] Aussi use-t-il du récit, à l’intérieur du dialogue, et la plus souvent sous forme des scènes, en une sorte d’emboîtement incessant de séquences théâtrales. Conflictuelles, chargées de métaphores hyperboliques, elles donnent une impression de violence (Dugast-Portes 1998: 95).

Dugast-Portes viser hvordan dette polyfone jegets indre dialog tar form av mikroslag og mikrosekvenser. Det utspiller seg dramatiske sekvenser som er voldelige og konfliktfylte. For å beskrive dette veksler hun mellom sarrauteske og egne juridiske metaforer, som for eksempel ordet ”forsvarstale”. Dugast-Portes påpeker at de hyperboliske gir teksten et voldelig preg. Her må det understrekets at den samme effekten gir dem også et absurd komisk preg. Denne blandingen av det voldelige og det ludiske er svært karakteristisk for disse senere tekstene. Også Sheila M. Bell kommer inn på polyfoni i ”Des voix orchestrées: *Tu ne t’aimes pas* de Nathalie Sarraute”. Bells teori er interessant fordi hun hevder at det skjer noe med stemmebegrepet hos Sarraute på begynnelsen av 80-tallet. Dette kan være med på å underbygge våre antagelser om at

eksperimenteringen med hørespillet som sjanger har påvirket tekstene Sarraute skrev etterpå. Bell kaller stemmene i de senere tekstene *orkesterstemmer* og polyfoni: "[...] elle réparât de façon assez dramatique dans les ouvrages des années 80, mais sous des formes variées de dialogue. [...] Ce lieu polyphonique, c'est le moi, le for intérieur, 'cette immense masse mouvante' [...] les voix multiples du moi [...]" (Bell 1998: 111). Bell understreker igjen hvordan begrepet polyfoni er tatt opp og blitt en del av Sarraute-kritikken. Også Boblet-Viart hevder at Sarraute har gått mer og mer i dramatisk og dialogisk retning i sine siste tekster, særlig i overgangen fra *Tu ne t'aimes pas* til *Ouvrez*:

L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute [...] tend de plus en plus vers la forme dialoguée. L'ultime œuvre, *Ouvrez*, confirme l'inclination de l'auteur vers un genre romanesque revisité. [...] Aucune identification du (des) sujet(s) parlant(s) n'est livrée; leur discours est toujours énoncé au style direct. [...] Avant qu'ils ne deviennent leurs propres porte-parole au cours d'un face-à-face aussi ludique que réflexif dans *Ouvrez* (Boblet-Viart 1998: 125, 128).

I *Ouvrez* er den direkte diskurs, den polyfone direkte tale den eneste mulige framstillingsform. Ordene eksisterer i kraft av seg selv som tale eller polyfoni, de er blitt sin egen "porte-parole", sier Boblet-Viart. I større grad enn Dugast-Portes understreker hun den komiske modus, men også at dette kombineres med det refleksive. I *Roman 20/50* arbeides det mye med dialogbegrepet og det dramatiske preget i de aller seneste tekstene. Det illustrerer et klart behov for, og ønske om å oppklare noen allmennteoretiske begrep.

Flertallsstemmene, disse "nous" som altså er ord-protagonistene i de siste tekstene, er kanskje så fjernt fra den ordinære hverdagskonversasjonen som vi som lesere kan komme. "Nous" er en ubestemmelig mangfoldig masse i stadig skiftning, snart er de aggressive og voldelige, snart er de naivt barnslige og lekende, aldri det samme, alltid en forskjell. Det dannes spredte og flyktige ansamlinger av ord-kropper, som både er helter og skurker i disse dramatiske partiene. Ord-skikkelsene er ikke substansielle på samme måte som karakterene ville vært det, de skildres som skygger, fantomer, larver, masker, snømenn eller ånder, og de er verken menneskelige eller dyriske, men beskrives med metaforer som stadig veksler mellom menneske-, dyre- og insektriket. De dveler og hoper seg opp, for raskt å oppløses eller gå over i andre konstellasjoner. Men like snart som opphopningen blir en hop, like snart fragmenteres og oppløses sammensetningen for aldri å bli akkurat den samme. Et annet trekk ved disse tekstene er hvordan de ikke utspiller seg i en ytre anskuelig virkelighet, men at tid og sted er erstattet av et "ici", en mellomtilstand, hvor tid og rom er relative størrelser, og som kommer fram i tittelen nettopp på boken *Ici*, som ikke er skrevet med tankestreker, men som likevel består av lignende ord-drama. Når ord-dramaene utløses, er det via øret: "C'est comme un sifflement... à peine perceptible... c'est un faible chuintement... Ff... Ff... c'est de lui que ça

vient... c'est bien ce son qu'il rendait... Ff..." (1296). Dette "ici" er et presentisk her og nå, som ikke kan tidfestes med begynnelse, midte og slutt, og som vi heller ikke kan lokalisere. Kanskje er vi inne i en bevissthet, kanskje er vi i et grenseland mellom bevisstheter:

Qu'est-ce que c'est tout d'un coup? Qu'est-ce qui se passe? Tout autour chancelle, vacille, se craquelle, va s'écrouler... une secousse sismique... l'énorme rafale de vent d'un cyclone... C'est une rafale de balles... [...] Mais voilà que déjà tout se remet d'aplomb, redevient comme avant... (1304).

Det vi kan si er at vi befinner oss i en sansetilstand hvor alt plutselig settes i bevegelse, som ordene ofte skildrer med termodynamiske metaforer for bevegelse, sjangling, vakling, sprekking, sammenstyrting, seismisk rystelse, virvelvinder og sykloner. Like plutselig føres teksten tilbake til en lukket og stabil tilstand. Mens vi i *Tropismes* fikk skildret slike omkalfatringer sett utenfra via de anonyme karakterene, forsøker Sarraute i *Ici* å ta oss med inne i selve tilstanden som veksler mellom støy og bevegelse og stillhet og ro. I enda større grad har vi derfor muligheten til å følge ordene og oppheve grensene mellom en bevissthet og en annen. Det spiller ingen rolle om vi ikke kan stadfeste hvor stemmene kommer fra, og om vi er utenfor eller innenfor. Dette er altså noen fellestrekk mellom alle tekstene som er skrevet etter *pièces radiophoniques*, fra *L'Usage de la parole* til *Ouvrez*. De har forlatt den anskuelige virkeligheten, til fordel for den språkstøy og dramatikk som skjer på mikronivå. Noe har skjedd. Men hva?

Mais la différence entre l'œuvre scientifique et l'œuvre d'art est trop évidente. La réalité que l'œuvre d'art relève n'est pas d'ordre rationnel. Pour la communiquer, il faut l'exprimer par une forme sensible. Sans cette forme, il n'y a pas de communication possible, la forme étant le mouvement même par lequel la réalité invisible accède à l'existence.
Sarraute, *Roman et réalité*

2 Sanseform

I dette kapitlet skal vi innlede med å si litt om litterær stemme slik den utvikler seg i forfatterskapet til Nathalie Sarraute. Vi skal ta utgangspunkt i begrepet *la parole*, som på norsk kan oversettes til taleytring. Hos Nathalie Sarraute skjer det stadige forsøk på å utfordre den fonosentrismen som ligger til grunn for dette stemmebegrepet, hvor *la parole* forstås som subjektets individuelle ytring, et *logos* som gir uttrykk for en bestemt idé eller mening. Sarraute ilegger i stedet *la parole* en mer pragmatisk betydning, den knyttes til *pragma*, som betyr handling. Sarraute forsøker, som tittelen på *L'Usage de la parole* fra 1980 viser, å relatere *la parole* til talens bruk. Det snakkede eller artikulerede språk er en hendelse, hvor stemme ikke bare er et redskap som skal formidle ordenes semantiske meningsinnhold. Også stemmens lydlige materialitet, rytme, fylde og resonans får betydningsdifferens.

Videre skal vi gå litt nærmere inn på Sarrautes poetikk slik hun gir uttrykk for den i noen av sine essays. Vi skal ta utgangspunkt i hennes begrep *forme sensible*, som jeg har forsøkt å oversette til norsk med sanseform. Det er nødvendig å kikke nærmere på kompleksiteten i begrepet om man skal kunne forstå hvorfor Sarraute betraktet overgangen fra roman til scene som problematisk, samtidig som overgangen fra roman til radio viste seg å bli mindre konfliktfull. Vi skal også diskutere Sarrautes forståelse av forholdet mellom kunst og virkelighet. For det første skal kunstverket ikke representere en velkjent anskuelig virkelighet, men sanseliggjøre en annen virkelighet. Denne andre virkeligheten kaller hun usynlig. For det andre skal verket kommunisere ved å omforme sanseintrykk til uttrykk. For det tredje skiller det litterære språket seg fra språket som informasjonverktøy ved at det er uløselig knyttet til sansningen. For det fjerde har det litterære språket mediematerielle ekvivalenter og differenser i andre kunstarter, som musikkens lyd og malekunstens farger og linjer.

Fra Sarrautes poetikk skal vi bevege oss over i noen grunnleggende problemer hos Sarraute-resepsjonen. I Sarrautes tropismeunivers foregår en destabilisering av en del faste

litteraturvitenskapelige størrelser. Deriblant rives forestillingen om bevisstheten løs fra den litterære karakter eller type, som nettopp er fundert i en idé om *cogito* og subjektet som et fastpunkt. Relativiseringen av litterære grep som kan knyttes til det narrative subjektet, for eksempel karakterer, karakterisering, psykologisering, handling og plot, vanskeliggjør en teoretisk plassering av Sarrautes romaner innenfor den rammen av faste og avgrensede termer som litteraturteorien vanligvis benytter seg av, slik som suksesjon, narrativt nivå, perspektiv, tidspunkt og stedsplassering. Når disse faste størrelsene likevel forsøkes anvendt av teorien, oppstår det i resepsjonen av tekstene et grunnleggende paradoks, nemlig hvordan teorien synes dømt til alltid å være på etterskudd. Andrew Gibson problematiserer i *Towards a postmodern theory of narrative* (1996) dette fenomenet som teoriens *forsinkede paradigme*. Han hevder at mye av problemet for litteraturteori i dag skyldes at den særlig ligger på etterskudd i forhold til stadig nye og dynamiske tekstformer, og han bruker blant annet Sarrautes forfatterskap som eksempel på dette.

Etter denne prinsipielle diskusjonen skal vi gå igjennom de spesifikke lesningene av hørespillene. I majoriteten av lesningene blir den radiodramatiske delen av Sarrautes forfatterskap generelt behandlet som et utenomlitterært eksperiment, som regel kun nevnt i en bisetning, en fotnote med et anekdotisk preg – som en kuriositet. Disse lesningene legger hovedtyngden på de tidligste romanene i Sarrautes forfatterskap, og det er kanskje derfor de som regel leser forfatterskapet bakover mot den moderne romantradisjonen. I sine lesninger bruker de ofte eksistensialistiske, psykologiske, narratologiske og strukturalistiske begreper og metoder; for eksempel er aktantmodellen fra A. J. Greimas' strukturelle semantikk svært utbredt. Disse lesningene kan vi si legger en *optisk* metaforikk til grunn.

Det er over i den andre lille gruppen av lesninger vi skal bevege oss etter hvert, nemlig de som leser Nathalie Sarrautes tekster ut i fra en *akustisk* estetikk. Bare unntaksvis kan vi finne anslag til en slik akustisk estetikk blant de som har skrevet om Sarrautes drama. De fleste av disse analysene er først og fremst gjort på de senere prosatekstene som er skrevet etter hørespillene. Jeg mener de vil kunne være fullt anvendbare også på dramatekstene. Det jeg skal forsøke å vise, er at ved å lese *pièces* nettopp med vekt på *radiophoniques*, kan vi i mye større grad fokusere på det rent akustisk-dramatiske. Hørespillene peker mot de senere prosatekstene og de vibrasjonene som skjer der. I den siste delen av dette kapitlet skal vi ta for oss hvordan de siste tekstene er fulle av vaklinger og oscillasjoner, polyfoni og stemmestøy, utvidet presens og dramatiske fragmenter. *Pièces radiophoniques* peker så visst bakover til de tidlige romanene, men ikke bare på nyromanens karakterproblematikk og grupperelasjoner slik flere av lesningene hevder. Ved å lese dem som hørespill kan vi få en ny

forståelse også av den tidligste delen av forfatterskapet og, slik som jeg har forsøkt i dette kapitlet, lese dem som sansning, lytting og vibrasjoner. Det åpner for en mindre eksistensialistisk og mer estetisk forståelse (i betydningen sansning, sanselig, sensualistisk) ikke bare av hørespillene, men av hele Nathalie Sarrautes forfatterskap.

Om litteratur og stemme

Begrepet *parole* kan spores tilbake til Ferdinand de Saussure, som skilte det partikulære *parole* fra det strukturelle *langue*. Han knyttet *la parole* til produksjonen og resepsjonen av lyd som skjer i den konkrete fysiske tale- og lyttehandling, atskilt fra språkssystemet som sådan, *langue*. Han sammenlignet den individuelle tale- og lyttehandlingen med et elektrisk kretsløp hvor ordene beveger seg fra lepper til ører (Saussure 1995: 23-45). Hjelmslevs begrep *usus* betegnet *språkbruk* og videreførte slik Saussures *parole* (Hjelmslev 1943: 94). I motsetning til Saussure som understreket at det var språkssystemet som var det interessante for den lingvistiske vitenskapen, hevdet Mikhail Bakhtin at språket først kom til liv i *la parole*, den dialogiske interaksjonen som utgjøres nettopp av diskursen og taleytringene. Bakhtin påpekte også at det var problematisk når den lingvistiske teorien opererte med en modell med én stemme knyttet til én enkelt utsiger, og der den som snakker blir den aktive part og lytteren en passiv mottaker. (Bakhtin 1984a: 273-274). Hos Sarraute er imidlertid *la parole* ytterligere løstilt fra det individuelle utsigelsessubjektet enn det er i Bakhtins Dostojevskij-lesninger, hvor polyfonibegrepet relateres til noe som skjer mellom ulike bevisstheter (Bakhtin 1984b: 36). Stemmen som *parole* hos Sarraute glir mer over i en poetisk stemme, eller kanskje helst en musisk stemme. Det var dette særegne trekket ved stemmegrepene i Sarrautes romaner som hun i utgangspunktet selv mente ikke gikk overens med teaterdialogen. Mens hun i anvendelsen av romanstemmen kunne utvikle en *parole* hvor altså selve *pragma* var lagt til språket, hvor språket var selve handlingen, måtte teaterscenen nødvendigvis også knytte *pragma* til *logos*, talehandlingen til karakteren, ord til kropp. Problemet lå i bunn og grunn i skuespillerens synlige, snakkende og handlende kropp. Sarraute mente at den teatrale stemmen ikke hadde det samme potensialet som romanstemmen. Hva var det som gjorde at Sarraute ombestemte seg og at det ble mulig for henne å skrive drama? Og hvorfor ble det hørespillet og ikke teateret? Det er nettopp det subjektsbaserte stemmebegrepet som forsvinner i forfatterskapet til Sarraute. At spørsmålet ”Hvem snakker?” likevel i høyeste grad er til stede i Sarraute-teorien er derfor en svært god pekepinn på i hvor sterk grad teorien preges av forsøket på å gjeninnføre kroppen og spore *la parole* tilbake til utsigelsessubjektet. Andrew Gibson viser i *Towards a postmodern theory of narrative* til Genettes narratologi når

han hevder at nettopp narrativ stemme er det ultimative fastpunktet. Gibson forstår stemme innenfor teorien som uløselig knyttet til forståelsen av en subjektivitet som gjennomsyrrer teksten:

Voice is the secure foundation that assures the coherence of narrative geometry itself. What is true of Genette has been substantially true of narratology as a whole. Again and again, in Derrida's terms, voice serves as the 'centre' whose function is to 'orient, balance and organize' the structure of narrative (Gibson 1996: 143-151).

Gibson, med referanse til Ann Banfields omstridte teorier i *Unspeakable sentences*, skriver at vi egentlig ikke møter en stemme i narrative tekster, på samme måte som i en vanlig muntlig diskurs: "No-one speaks in narrative, then, nor addresses anyone. [...] Narrative voice is a theoretical construction"(Gibson 1996: 148). Ortografi er et mer abstrahert språknivå enn språklig ytring, og ifølge Banfield er skriften transparent, den mangler talens aksentueringer. Den eneste plassen en snakkende stemme kan få i narrativ tekst er ifølge Banfield, i anførselstegn, og derfor som et slags utenfor. Vi møter et simulakrum som vi selv har konstruert, men som vi identifiserer med stemme og som teorien har konstruert som narrativ stemme. Banfield forsøker å påpeke skillet mellom narrativ tekst og tale eller stemme, og hvordan teorien er så sta at den insisterer på denne samstillingen av det muntlige og det litterære, det uttalte og det skrevne.

Dorrit Cohn kartlegger og gir en historisk innføring i bevissthetsfremstillende fiksjonstekster i *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* fra 1978. Den får tydelig fram hvordan Dostojevskij, Proust, Woolf og Kafka har påvirket Sarrautes teknikker. Men når Cohn skal forsøke å klassifisere Sarrautes stemme, får hun et begrepsmessig problem. Denne stemmen passer nemlig ikke inn i noen av framstillingsteknikkene hun skisserer. Cohn er selv klar over dette: "The most indirect technique has no fixed name". Men i analogi med psykologi og psykoanalyse konstruerer hun så neologismen psyko-narrasjon, som både skal definere form og innhold, "subject-matter" og "the activity it denotes" (Cohn 1978: 11, 216). Slik jeg ser det, blir Cohn et eksempel på hvordan hun med sin neologisme psyko-narrasjon sporer stemmen til én bevissthet, ett *logos* slik Arnaud Rykner gjør når han kaller Sarrautes drama logo-drama. Cohns bok gir en retrospektivt sett god framstilling av Sarrautes tekster, i og med at den trekker linjene bakover mot *stream-of-consciousness* og *monologue intérieur*. Dette kan til en viss grad fungere på Sarrautes tidligste tekster, der det fortsatt er spor av narrative karakterer og en fortellerstemme. Men Cohns teorier byr på problemer i forhold til de partiene av tekstene der personene er i en anonymiseringsprosess. Og enda større vansker oppstår med *pièces*

radiophoniques og med tekstene fra 80- og 90-tallet. Cohn sier i forordet at hun risikerer å ‘falle mellom to stoler’, og det er akkurat det hun gjør når hun ender opp med å plassere Sarrautes tekster som en dobbelt bevegelse mellom to typer monolog, på den ene siden hva hun kaller narrativ indre monolog, og på den andre siden en autonom halvnarrativ monolog. Men jeg mener at man ikke kan benytte monolog om tekster hvor fortellerstemmen og den litterære karakteren er forsvunnet. *Mono-* impliserer at det er ett subjekt, én bevissthet, én forteller. Tekstene til Sarraute kan skildres med den helt motsatte type forstavelse, ikke *mono-* men *pluri-*, *multi-* og *poly-*. De er *polyfone*. Med dette mener jeg nettopp polyfoni i ordets mest bokstavelige forstand, av det greske *poluphônia*, *polus-*, ”mange”, ”flere” og *-phônê*, ”stemme”, ”lyd”, mange stemmer og mye lyd. Tekstene består av et uendelig antall stemmer som stadig blander seg, glir over i hverandre og ikke alltid kan skilles fra hverandre. Dette skjer i alle Sarrautes tekster, men i økende grad i de senere tekstene. Å bruke hørespillene som en innfallsvinkel til forfatterskapet kan være med på å tydeliggjøre dette.

Når man ikke lenger finner utsigelsessubjektet i selve teksten, søker man til forfatterstemmen. Derfor finnes det en stor andel biografier og intervjuer om og med Sarraute innefor resepsjonsteorien. Det vil ikke bli vist til denne delen av Sarraute-resepsjonen i denne avhandlingen. Men for å vise problemstillingen kan noen av de mest kjente likevel nevnes. Arnaud Rykner benytter seg av biografisk materiale og intervjuer i sin bok *Nathalie Sarraute* (Rykner 1991). Det samme gjør Simone Benmussa med sine samtaler med Sarraute i *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?* (Benmussa 1987). Jean Pierrot benytter på sin side en parafrase over Sarrautes uttalelser fra intervjuet med Benmussa som tittel på et kapittel (”Je n’existe pas”) i sin *Nathalie Sarraute*. (Pierrot 1990). I vårt tilfelle skal vi forsøke å unngå tekster som er resultat av intervjuer, samtaler og forfatteruttalelser. Dette fordi jeg ikke vil risikere å innføre en forfatterintensjon i tolkningene, og slik koble stemme til subjekt. Med dette ekskluderes den delen av Sarraute-resepsjonen som fokuserer på forfatterintensjonalitet og ikke på tekst. Når jeg viser til Sarrautes litterære essays, er det ikke som intensjonalitet men først og fremst som tekstmateriale på linje med prosatekstene og hørespillene. En annen del av Sarraute-resepsjonen som bevisst er styrt unna her, er de feministiske tolkningene. Å lese forfatterskapet som et feministisk prosjekt er nettopp å fryse det fast og stabilisere det med en ”isme”, en slik språklig tvangstrøye som tekstene unndrar seg.

I tillegg vil vi dessverre måtte forbigå en del av resepsjonen hvor det foretas verkspesifikke lesninger av de tidlige romanene eller 80- og 90-tallstekstene, hvor problemstillingene i seg selv er interessante, men som verken har implisitt eller eksplisitt relevans akkurat i denne sammenheng. Blant annet fortjener et norsk vitenskapelig arbeid

omtale, slik som Elin Beate Tobiassens doktoravhandling fra 2002: *Portrait d'un inconnu: Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute* (Tobiassen 2002b).

Andrew Gibson påpeker at stemmebegrepet trenger å bli utdypet grundigere enn det Banfield gjør. Han mener man bør ta til etterretning nyere teorier som ”radically pluralises the voice in literary texts” (Gibson 1996: 151) Banfields dekonstruksjon av konstallasjonen subjekts-stemme og narrativ tekst blir derfor bare første etappe på veien, før Gibson forsøker å finne et annet stemmebegrep slik at han kan rekonstruere forholdet mellom tekst og stemme. Han oppsøker flere stemmebegrep på veien, deriblant Bakhtins polyfoni, Kristevas *chora*, Derridas *phonè*, og James Joyces stemmeteknikker. Det som vil bli interessant for oss, er at Gibson ser ut til å bevege seg over i et mye mer akustisk stemmebegrep.

Françoise Asso leser overgangen til en mer akustisk og dialogisk stemme som et viktig utviklingstrekk i forfatterskapet til Sarraute. I ”La forme du dialogue” (1996) påpeker Asso som jeg også har vært inne på, at dialogen i *Les Fruits' d'or* ikke bare anvendes som ren teknikk, men skaper en sammenblanding hvor selve dialogen som *forme* gjennomsyrrer hele teksten. Dialogen skaper en symbiose mellom tekst og leser som vi finner inne i romanen, men også mellom tekst og leser. Det artikulerte språket, ordene og setningene ser ut til å få en mer dramatisk og polyfonisk karakter i romanen. Hun nevner hovedtrekk som er nøye knyttet til hverandre:

Trois choses, qui, à mon sens, n'en font qu'une: d'abord, le dialogue devient la structure du texte, ce sur quoi, délibérément, il se construit; ensuite, un sujet revient, ou advient, qui donne à l'œuvre une certaine continuité de parole; enfin, le morceau narratif devient la seule règle, c'est-à-dire que ce que fabriquait souterrainement le texte, dans les livres précédents, en jouant apparemment le jeu du roman, lequel appartient à l'ordre du continu, devient la règle des dernières œuvres (Asso 1996: 9-20).

Hun deler forfatterskapet inn i tre hovedfaser, hvor *Les Fruits d'or* markerer den første overgangen, og *L'Usage de la parole* danner den andre. Selv om hun forklarer at det dreier seg om et subjekt som er ”collection de morceaux” eller ”la première personne du pluriel” skal vi stille oss litt mer skeptisk til Assos insistering på en gjeninnføring av et subjekt i de siste tekstene til Sarraute. Det er litt problematisk at Asso risser opp så klare markeringer mellom perioder i forfatterskapet. Det viktigste er imidlertid at hun påpeker endringer i dialogformen fra de tidligste til de seneste tekstene, at det har skjedd en eksternalisering av tropismenes spill, og at hun samtidig understreker kontinuiteten og repetisjonen i Sarrautes forfatterskap, nemlig at det hele tiden handler om å formidle tropismene. Dominique Rabaté skildrer i ”Le présent de la parole” (2002) også hvordan Sarraute først og fremst viser oss språket som *parole*, som praksis, uttale, ytring og utsigelse, det vil si at det dreier seg om ord, aksentueringer og rytmer. Han bruker uttrykket ”imaginaire de la parole”, som kan gi

assosiasjoner til forfatterskapet som et slags lydbilde av noe som vanligvis ikke kan høres og sies. Rabaté hevder til slutt, og dette er viktig, at Sarraute greier å utvikle teknikker som framstiller litterært språk som en veksling mellom støy og stillhet:

Si l'œuvre de Nathalie Sarraute mérite indéniablement de figurer comme l'une des plus originales de notre siècle, c'est parce qu'elle met en forme un imaginaire de la parole absolument inédit. Elle donne à voir un travail du langage qu'aucun écrivain n'avait auparavant éclairé de cette façon. Travail mouvant, instable et dont les formes ont varié avec le développement de l'œuvre. [Avec *L'Usage de la parole*] Nathalie Sarraute propose à son lecteur une manière absolument singulière d'envisager le jeu de la parole. [...] Jeu dramatique ou drame ludique, chaque scène de langage est une sorte de petit théâtre [...] c'est bien la parole et son usage qui sont au premier plan [...] l'exercice d'un différend passager, un différend qui produit les deux pôles de toute conversation: celui qui parle et celui qui écoute. [...] Laisser la phrase battre entre parole et silence, hésiter sur les pointillés. [...] Un souffle volatile qui traverse les pages. Un souffle qui s'appelle, sans doute, du nom énigmatique de littérature (Rabaté: 2000).

Ifølge Rabaté er hele Sarrautes forfatterskap viet til et språkarbeid, men *L'Usage de la parole* utgjør et viktig vendepunkt i dette arbeidet fordi hun her går bort fra romanbetegnelsen og over i en mer dramatisk og ludisk form. Teksten unnslipper sjangerdefinisjon, og det er nettopp ordene og deres anvendelse som er eneste fokus. Ingen karakterer, kun anonyme, stadig skiftende stemmer og et språk som er en flyt av rytme, repetisjoner og pauser, som kommer fram via en mer enn noen gang utstrakt bruk av trippelpunktum, setninger som blir hengende i luften, avbrytelser, spørsmål og anaforer. Rabaté påpeker at Sarrautes teknikker bevarer språkets ”mobilité” og ”vibrato”, og viser til en lydlig materialitet i Sarrautes stemmegrep. Dette har også andre gjort. Marie-Hélène Boblet-Viart anvender i artikkelen “Vers une poétique du roman dialogue” (1998) både begrep som kakofoni og polyfoni. Rachel Boué kaller i *Nathalie Sarraute – la sensation en quête de parole* (1997) Sarrautes stemmer korale og brusende. Det er en stemme som utfolder seg i spennet mellom det musikalske og poetiske, som etter hvert også kan kobles til det radiofoniske.

Fornemmelsens kunst

Det er i essayet “Roman et réalité” (1959) at Sarraute bruker begrepet *forme sensible* om en sammenfiltring av form og sansning som skjer i kunstverket. Jeg skal derfor se nærmere på hvordan Sarraute skildrer forholdet mellom form, sansning, mediematerialitet og kommunikasjon. Begrepet *forme sensible* ligger nært det jeg tidligere har sagt om *estetisk teknologi*, der *forme* kan relateres til *techne*, i betydningen kunst, form, grep, stil eller avtrykk, og *sensible* til *aisthesis*, å sanse, sansning. Sarrautes teoretiske begrep settes slik i sammenheng med den sensualistiske eller sanselige estetikken som jeg allerede har vært inne på i forbindelse med *Les Fruits d'or*, og som står i kontrast til en estetikk som opererer med en forståelse av klart avgrensede og anskuelige objekter og karakterer, og hvor det opptegnes,

analyseres, klassifiseres og kategoriseres. I dette essayet, samt “Forme et contenu du roman” (1963), “Le Langage dans l’art du roman” (1969) og ”Le Gant retourné” (1975) belyser Sarraute noen viktige problemstillinger som kan settes inn i en estetisk og fenomenologisk kontekst. Men det er imidlertid først på sin plass å igjen påpeke intensjonalitetsproblematikken ved å bruke Sarrautes egne essays. Betyr dette så at jeg likevel opererer med et stemme- og et subjektsbegrep? Jeg inkluderer de teoretiske tekstene i mitt primærmateriale fordi de inngår i den totale tekstmassen som er skrevet av en og samme forfatter, nemlig Nathalie Sarraute. Sammen med de skjønnlitterære tekstene utgjør de det som vi kaller Nathalie Sarrautes forfatterskap og som skiller tekstene i dette forfatterskapet fra tekstene av andre forfattere. I denne sammenhengen betyr det på ingen måte at essayene skal anvendes som en forklaringsmodell. Jeg håper å kunne unngå den reduksjonistiske lesningen som ofte gjøres ved å betrakte essayene som ”fasit” for forfatterskapet. Det er vanlig at Sarrautes essays først og fremst blir oppfattet som et litterært manifest for nyromanen. En av årsakene til dette kan være at det har vært mest fokus på essaysamlingen *L’ère du soupçon*. I denne er Sarraute mest opptatt av å definere sitt tropismebegrep, samt å kritisere blant annet karakterbegrepet i den moderne romantradisjonen.¹ En del av disse problemene vil bli unngått siden det her først og fremst vil bli fokusert på andre og senere essays av Sarraute. Disse har mer generelle teoretiske drøftinger av estetikk og poetikk. Essayene er relevante i overgang til den generelle teorien, og det er derfor de har fått plass i dette kapitlet og ikke i det første.

Ut i fra begrepet *forme sensible* kan vi altså forsøke å forstå hvordan Sarraute definerer forbindelsene mellom kunst, erfaring og virkelighet. Med Sarrautes begrep *réalité – sensibilité – forme* kunne vi dele inn problematikken i tre store litteraturteoretiske hovedsfærer realisme – estetikk – formalisme, en lett gjenkjennelig begrepstriade som vi kunne utlede en modell fra. Med et slik utgangspunkt ville vi også kunne skape oss en typisk dikotomi mellom *réalité* og *forme* som blir den samme dialektiske spaltning som man finner mellom litteratur og virkelighet, form og innhold, realisme og formalisme. Men det skal vi altså ikke gjøre. Litteraturens oppgave er i følge Sarrautes teorier, ikke først og fremst mimetisk i platonsk forstand. Litteratur kan forholde seg til virkeligheten uten å referere til virkeligheten som en gjen-speiling eller re-presentasjon av den. Kunsten kan ved å utvikle sin form nemlig kommunisere en annen virkelighet. Kunstneren skal bryte hinnen mellom det synlige og det usynlige, søke en virkelighet som vanligvis er ukjent og usynlig. I intervjuet

¹ Det er bare de tekstene som utgjør essaysamlingen *L’ère du soupçon* (1956) som er oversatt til norsk. Det

”La Littérature, aujourd’hui” svarer Sarraute på intervjuerens spørsmål om hva hun mener med virkelighet, med en henvisning til kunstsynet til maleren Paul Klee: ”L’art ne restitue pas le visible: il rend visible.” (1957). Hun parafraserer her åpningsordene fra *Creative Credo* hvor Klee nettopp skriver at kunsten ikke skal reprodusere det synlige, men gjøre synlig (Klee 1958: 28-40).² Romanen som kunstform er nettopp denne søken etter en ny virkelighet. Ved å skrive romaner forsøker forfatteren å skrive det ikke-skrivbare, gjøre det usynlige synlig, eller å fremstille det ufremstillelige ved hjelp av en form. Når Sarraute bruker begrepet usynlig er det på en lignende måte som Merleau-Ponty skildrer det usynlige i arbeidsnotatene til den uferdige teksten *Le visible et l’invisible* som kom ut posthumt i 1964. I notatene datert mai 1960 skriver Merleau-Ponty:

L’invisible est

- 1) ce qui n’est pas actuellement visible, mais pourrait l’être (aspects cachés ou inactuels de la chose, – choses cachées, situées ”ailleurs” – ”Ici” et ”ailleurs”)
- 2) ce qui, relatif au visible, ne saurait néanmoins être vu comme chose (les existentiels du visible, ses dimensions, sa membrure non-figurative)
- 3) ce qui n’existe que tactilement ou kinesthésiquement etc.
- 4) les λέχτα, le Cogito (Merleau-Ponty 1964: 305)

Sarraute anvender altså romanens form for å formidle noe som unnslipper romanens form. Hun opererer dermed med en forståelse av det å skrive romaner som både et brudd og en kontinuitet. Bare ved å utvide romanen som sjanger og grep kan de knapt sansbare tropismene erfares. I Sarrautes forfatterskap betyr dette at det bare er i kunstverkets form at tropismer kan realisere sitt potensial. Hvis den rette formen mangler, forblir tropismene usynlige og ukjente. Uten form er denne andre virkeligheten ingenting, usynlig.

Den tropistiske virkeligheten er ikke rasjonell, men dekonstruert og kaotisk, amorf og spredt. Sarraute kaller også ofte tropismene virtualiteter. Dette begrepet brukes også innen Sarraute-resepsjonen. Pascale Foutrier hevder i artikkelen ”La conscience en éclats: la généalogie de l’identité personnelle dans *Portrait d’un inconnu* et *Tu ne t’aimes pas*” (1998) at den konstante vekslingen mellom de to virkelighetene er en ”articulation entre les deux niveaux de réalité, virtuelle (critique) et figurative” (Foutrier 1998: 88). Den ene formen for virkelighet er figurativ. Den andre formen for virkelighet er virtuell. Om denne virkeligheten kan vi si at den har ingen velkjente former, ingen utstrakte reelle objekter, ingen overflate og kan ikke reproduseres. Denne virkeligheten er ikke bare ukjent, men også usynlig. Dette skal kunstverket sanseliggjøre, virtualisere, synliggjøre, gjøre hørbart.

En annen beskrivelse Sarraute gir sanseform er hvordan kunstverket omformer

finnes en rekke andre og svært spennende essays i Pléiadeutgaven som ikke er oversatt.

² Klees tekst ble for øvrig gitt ut på fransk første gang i 1957, to år før Sarrautes essay.

inntrykk (*impressions*) til uttrykk (*expressions*). Disse inntrykkene blir først til uttrykk gjennom formale teknikker. Sarraute forsøker å kommunisere tropismene som et fenomen hun har erfart i virkeligheten, fornemmelser som hun har hatt siden barndommen og gjennom hele forfatterskapet, og som hun mener er et allment fenomen som skjer hos oss alle, men så raskt at vi vanligvis ikke er i stand til å oppfatte klart deres ”hva”, bare deres ”at”. De velkjente og allerede innarbeidede formene kan ikke uttrykke denne virkeligheten. Dagligspråk og fagtermer kommer til kort. Derfor gjør den krav på en ny stil eller en ny uttrykksform for å kunne sanses. Det er i romanens tilfelle det litterære språket som er selve materialet eller formen som skal kunne gjøre sanseintrykkene til uttrykk. Når kunsten klarer å dykke ned i dette ukjente sanseuniverset, er det ved hjelp av en form, men denne formen er også avhengig av at sansningene ikke opphører. Form, sansning og bevegelse er gjensidig avhengige av hverandre.

Sarraute skildrer også et skille mellom hverdagsspråk og kunstspråk. Dette kan synes å ha referanser til den russiske formalismen og kunsten som desautomatisering og underliggjøring. Sarraute beskriver språket i den synlige, velkjente virkeligheten som noe vi anvender for å reprodusere og imitere. Vi trenger dette språket for å uttrykke og utveksle våre erfaringer ved hjelp av velkjente begreper hvor hver signifikant peker mot et signifikat. Dette er en nødvendig forutsetning i hverdagslig konversasjon, samt journalistiske og vitenskapelige diskurser, det vil si hvor språket primært fungerer som et informasjonsredskap. Men det litterære prosaspråket er et særlig materiale som skiller seg fra hverdagsspråket og fagspråket. Romanens prosa kan bli et essensielt språk på samme måte som poesien, skriver Sarraute, med direkte referanse til Mallarmés poetikk: ”La distinction – devenue aujourd’hui scolaire – que fait Mallarmé entre ”langage brut” et ”langage essentiel” me paraît devoir s’appliquer aussi, de toute évidence, au langage du roman” (1696). I *Crise des vers* skiller Mallarmé mellom språkets to funksjoner, *langage brut* og *langage essentiel*. Det første er et umiddelbart og direkte språk, mens det andre er essensielt språk. Sarraute mener at denne distinksjonen også er gyldig for romanspråket. Begge sjangrenes språk forsøker å skape en slags sensualisme, og med det er de i ferd med å nærme seg hverandre.

Altså, det romaneske språket og det poetiske språket trekkes mot hverandre. Som Sarraute skriver i *Forme et contenu du roman*, er et språk ikke essensielt med mindre det uttrykker en sansning, en følelse eller fornemmelse. Det må ikke være en død sanseerfaring, men en levende, en som er ny, direkte, spontan og umiddelbar, noe som ikke er uttrykt mange ganger før, slik at språket er fiksert, frosset fast i selve reproduksjonen. Det må være flytende, mykt og kraftfullt. Det må være en bevegelse som kun kan formidles i setningenes rytme og poetiske

bilder. Språket skal ikke uttrykke tingen i seg selv, men sansningen som tingene skaper, i følge Sarraute. Ordene skal ikke peke mot en allmenn betydning, men være bærere av sansning. Hvis leseren gjenkjenner sansningen, skal det ikke være som en klar følelse, men som en vag sansning, en virtuell sansning, en sansning som fullt og helt er sammenblandet med språket.

Når det gjelder det som spesifikt er det litterære språket, skildrer Sarraute dette nærmere i *Le Langage dans l'art du roman*. Denne formen er en språklig form, den litterære sanseform er selve det litterære språket. Uten denne formen er i følge Sarraute ingen kommunikasjon mulig. Formen er selve skriveakten, det er en bevegelse, og hun skriver at sansningen av tropismene kommer fram via denne formen, blander seg med formen og blir selve denne formen. Hun viser her til ideen om den selvtilstrekkelige modell. Sarraute beskriver hva det er ved det litterære språket som gjør det til en slik sansningsform:

[Le langage littéraire] doit s'assouplir afin de se couler dans les replis les plus secrets de cette parcelle du monde sensible qu'il explore.

Il se charge d'images qui en donnent des équivalences.

Il se tend et vibre pour que dans ses résonances les sensations se déploient et s'épandent.

Il se soumet à des rythmes.

Il accepte des assonances.

Il retrouve des mots ou en découvre.

Il coupe ou allonge les phrases, selon les exigences de ces sensations dont il est tout chargé.

Il devient primordial.

Il s'avance au premier plan.

Il devient l'égal de ce que sont, dans la peinture ou dans la musique, la couleur, la ligne ou le son (1686).

Sarraute beskriver de kunstverkene som lykkes i dette som prototyper, fordi de så å si tøyer språket. Språket er et fleksibelt materiale, og oppfordrer til eksperimentering og utarbeiding av nye prototyper, på samme måte som maleriet og musikken gjør det med sine farger, linjer og lyder. Litterært språk er en sanseform fordi det er denne kombinasjonen av både å være et materiale og å være skapt i en sansehandling. Litterært språk, og slik også litterær stemme, har evnen til å skille seg fra hverdagsprosa, som Sarraute skriver, fordi hverdagsprosa er et banalt språk som nøyer seg med kun å være et informasjonsinstrument. Denne sanseerfaringen av det som man vanligvis ikke sanser, blir sansbart, må formidles uten at det vi skimter fryses helt fast i tablåer og uten at de stemmene vi hører lenkes fast til et subjekt. Det skapes her en egen verden, eller en egen ørliten bit av en verden, og denne hevder hun er bortenfor den reelle og synlige verden.

Sarraute sammenligner det litterære språket med fargen i maleriet og lyden i musikken. I *Ce que je cherche à faire* gjør hun seg den samme bemerkningen: "En effet, le texte étant dans le roman équivalent de ce qu'est la couleur ou le son, il est aussi impossible de raconter un roman ou un poème que de raconter un tableau ou une œuvre musicale" (1706). Sarraute trekker

ofte paralleller fra litteraturen til de andre kunstartene, og hvordan litteraturen bør strebe etter å bli som den abstrakte malekunsten eller det frie verset i moderne poesi. Interessant er det hvordan hun også skildrer det litterære språket som noe lydlig, noe som vibrerer, har resonans, er underlagt rytmer og aksepterer assonanser. Hun sammenligner dette språket med moderne musikk som kvitter seg med følelser og melodi for å jakte på den rene lyd. Hun skildrer også leseren nærmest som en lydnettaker, som *attentif*, lydhør, *réceptif*, mottakelig, og *sensible*, overfølsom. Men litteratur og musikk har også et annet fellestrekk som skiller den estetiske erfaringen av dem fra for eksempel plastisk kunst og billedkunst. Som eksempel beskriver Sarraute, når man ser en statue eller et maleri, muligheten av å sanse hele kunstverket med ett samlet blikk, og umiddelbart få et estetisk sjokk. Å oppnå det som Sarraute kaller en global form, er en utfordring for teksten som kunstverk, fordi musikk og litteratur som kunstarter er basert på temporalitet og ikke på romlighet (1678).

I sine teorier forsøker Sarraute å beskrive en tilstand hvor form og sansning er blandet sammen, mens hun i sine romaner forsøker å skrive den. I begge tilfeller ligger en estetikk til grunn som beveger seg over i en sensualisme slik vi finner den hos Merleau-Ponty i *Phénoménologie de la perception*. Det kan kanskje være vanskelig å forstå hvordan vi kan hevde at det i Sarrautes poetikk skjer en avkroppsliggjøring samtidig som tekstene hennes har en slik sensualisme. For å forstå hvordan dette er mulig, er det nyttig å vende seg til Merleau-Pontys fenomenologi. Han forsøker å tenke forbi forestillingen om kroppen som det han kaller en ansamling sanseorganer stilt opp ved siden av hverandre. Kroppen er en åpning mot verden. Vi sanser verden med hele kroppens overflate og alle sansene samtidig, og sansene blander seg. Kroppen gir lydene resonans og vibrerer med fargene.³ I en slik væren er ikke kroppen lenger innlemmet i dualisme med bevisstheten, ånden eller sjelen. I Sarrautes romaner oppløses karakterene i verden, grensene deres forsvinner, og med det skillet mellom subjekt og objekt, innside og utside. De er ikke umiddelbart tilstede og kan erfare seg selv som avgrensede subjekter og cogito, de er i ett med verden, i verden, som et *être-au-monde*, væren-i-verden forstått som en sansning-av-verden eller en overfølsomhet ovenfor verden, *hypersensible*. Å skrive romaner er å forsøke å kommunisere erfaringer via sansninger av en annen virkelighet ved hjelp av språket. Det er denne sansningen kunsten forsøker å uttrykke.

³Merleau-Ponty skriver: [L]e son et la couleur sont reçus dans mon corps, et il devient difficile de limiter mon expérience à un seul registre sensoriel [...] mon corps est non pas une somme d'organes juxtaposés mais un système synergique dont toutes les fonctions sont reprises et liées dans le mouvement général de l'être au monde [...] mon corps n'est pas seulement un objet parmi tous les autres objets, un complexe de qualités sensibles parmi d'autres, il est un objet sensible à tous les autres, qui résonne pour tous les sons, vibre pour toutes les couleurs, et qui fournit aux mots leur signification primordiale par la manière dont il les accueille" (Merleau-

Denne litteraturen eksperimenterer med en litterær form som kan vrenge dagliglivets konvensjoner og vitenskapens strukturalistiske og statiske begrepsapparat. Men hva så med litteraturen om litteraturen?

Det forsinkede paradigmet

Sarraute mener altså at romanforfatteren og leseren er noen som beveger seg over i tropismeuniverset, den usynlige virkeligheten og vekk fra hverdagspråkets og den vitenskapelige diskursens virkelighet. Men hvor hører litteraturviteren hjemme? Og hvem er litteraturviteren, om ikke annet enn både leser og forsker. Her lider litteraturviteren under en form for schizofreni. For hvilken virkelighet er teoretikerens virkelighet? Ironisk nok er på mange måter splittelsen av Sarraute-resepsjonen en gjenklang av de to typene estetikk, eller de to måtene å tilnærme seg litteratur på, som Sarraute setter opp mot hverandre i *Les Fruits d'or*. Er det mulig for en teoretisk leser å analysere og skrive om Sarrautes tekster uten at de blir frosset fast til noe lukket, entydig og statisk? Sarraute kritiserer forskerens behavioristiske tilnærming til sitt materiale for eksempel i *Tropismes*: "Il n'y a rien", disait-il, "vous voyez, je suis allé regarder moi-même, car je n'aime pas m'en laisser accroire, rien que je n'ai moi-même mille fois déjà étudié cliniquement, catalogué et expliqué" (18). Ved å lese teorier som forsøker å analysere Sarrautes tekster blir det tydelig hvordan litteraturteorien som sådan står ovenfor en særlig utfordring. Teorien utvikler to ulike hovedstrategier, som det er nødvendig å gå nærmere inn på. Vi kan si at den ene gruppen av lesere forsøker å plassere teksten eller de partier i teksten som særlig preges av ustabilitet og dynamikk innenfor de vitenskapelige kategoriene den opererer med. Ofte finner man dette vanskelig, og det skaper en form for teoretisk aversjon mot teksten. Den andre typen lesere preges av et ofte famlende forsøk på å finne nye og mer dekkende begrep for å kunne skildre dynamikken, og en alternativ måte å framstille forholdet mellom tekst, sansning og virkelighet på. Dette kan ses i en stor grad av metaforisering, gjerne gjennom Sarrautes egne metaforer, i søken etter alternative begreper og modeller, samt forsøk på en omdefinering av narrativ tid og rom. Begge gruppene streber med et teoretisk begrepsapparat som forsøker å være i Sarrautes to virkeligheter på en gang.

Problemene starter allerede når teksten utgis på forlag og får sine første omtaler i aviser og tidsskrifter av kritikerne. Det er dette jeg vil kalle den første og litteraturkritiske fasen, og som skildres hos den franske litteratursosiologen Pierre Verdrager i *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse* (2001). Her har han foretatt en grundig behandling av den

Ponty 1945: 263, 270, 273).

litteraturkritiske ”sens.” Det får stå åpent om han med ”sens” mener sansning, fornuft, betydning, mening eller retning. Litteraturkritikken utvikler ulike strategier for å ”hanskes med” denne type tekster, og dette trer fram i deres språkbruk. På mange måter bruker Verdrager pressens resepsjon av Sarraute for å eksemplifisere den som en persepsjon. Den første umiddelbare strategien er rett og slett å forkaste en forfatter. I Norge har Sarrautes forfatterskap for eksempel blitt beskrevet som ”vanskelige” tekster for de ”spesielt interesserte”.⁴ I Frankrike, skriver Verdrager, handlet det om å vise hvordan det Sarraute skrev var ”bisart” i negativ forstand, i motsetning til det positivt ladede ”originalt”. Denne delen av Sarraute-resepsjonen viser ifølge Verdrager typiske tegn på hvordan man foretar en sosiologisk reduksjon. Tekstene avvises fordi de anklages for å ha for lavt nivå av allmenngyldighet. Når det gjelder det som angår selve produksjonen finner man utsagn av typen: ”Det er bare litteratur skrevet av en særing/akademiker/kvinne/det snobbete Parisermiljøet”. I forbindelse med resepsjonen lanseres utsagn som: ”det er bare litteratur for særing/akademikere/kvinner/det snobbete Parisermiljøet”. Man skal ikke langt tilbake i tid før man gjenkjenner denne typen utsagn fra debatter i norske medier. Hos Sarraute sammenfaller den tematiske kritikken med kritikken av det sosiale nivået i hennes litterære aktivitet. Liten kvantitet er lik liten kvalitet og tekstene avvises som en liten litteratur for et lite publikum. En litterær suksess er noe som selger (mange kjøpere og markedsmessig suksess) ergo behager det (mange lesere og suksessfullt omdømme) ergo er det bra (kvalitativ suksess) (Verdrager 2001: 106-115). Dette er forkastelsesstrategiens litteratursosiologiske logikk i følge Verdrager.

Hva så med de litteraturkritikerne som ikke forkaster forfatteren, men som faktisk forsøker å skrive noe om hennes tekster? Også de er preget av en form for motstand. Jeg skal kort si litt om de to hovedleirene: *régime d’inspiration* (inspirasjonsregimet) og *régime de volition* (viljesregimet) som Verdrager sorterer litteraturkritikken inn i, og som han mener typisk nok også bedriver tiden med å utøve en gjensidig kritikk av hverandre, av typen *les anciens et les modernes* ved å kritisere hverandres myter og ideologier (Verdrager 2001: 75). Det første kritiske ståstedet viser en aversjon mot forfatteren. Dette forklares med at hun jobber under inspirasjon. Motstanden reflekteres i kritikernes språk og begrepsliggjøring. Her gjentas spesifikke beskrivelser av forfatteren, karakteriseringer av forfatterskapet og beskrivelser av rytmen i tekstene. For eksempel dukker ordene ”spredning, underbevissthet, kropp, utålmodighet, intuisjon, glede, natur, oppdagelse, uregelmessighet, hastighet og høy produksjon”

⁴ Det er i en nekrolog i Morgenbladet, 29. oktober 1999 at Niels Jacob Harbitz skriver dette: ”Sarraute var og ble en forfatter for de spesielt interesserte. Til tross for litterære priser og bortimot udelt beundring fra den intellektuelle elite, ble hun aldri noe i retning ”populær”. Tvert i mot oppfattes hun gjerne som ”vanskelig”.”

opp. Kritikken blant de som mener at Sarraute jobber under inspirasjon går på at hennes negasjoner av karakteren, plotet osv ikke fører noe steds hen, de dekonstruerer litteraturen og fører til ingenting. Kritikerne har alle referanser som går på en erfaring av at tekstene ”ikke er”. De defineres som en mangel, som tomme, intet, slutten på litteraturen, nihilistiske, osv. (Verdrager 2001: 128-137). Verdrager forklarer at bøkene blir kritisert for ikke å være romaner fordi de enten ikke passer inn i de markedsmessige eller de sjangermessige rammene.

Emile Henriot brukte for første gang i en artikkel i *Le Monde* i 1957 på lignende måte begrepet *Le Nouveau Roman* om Sarrautes *Tropismes* og Robbe-Grilletts *La Jalousie*. Nyromanen var for ham betegnelsen på en ny form for litteratur som han fra sitt kritiske ståsted virkelig erfarte som uleselig og uforståelig. Han skildrer Sarrautes tekst som ”smertefullt ubestemmelig” i sin framstilling av karakterene og ”sjenerende” i måten hun erstattet dem med pronomen på (Henriot 1957).⁵ Henriot er blant dem som plasserer seg innenfor Verdragers kritiske inspirasjonsregime, hvor kritikeren først og fremst formidler motstand basert på sin egen reelle opplevelse av ubehag i lesesituasjonen. Hvis vi skulle dvele ved noen aspekter ved Henriots beskrivelser av Sarrautes tekst, er det ikke nødvendigvis ”oppfinnelsen” av begrepet nyroman. Heller bør vi merke oss skildringene av lesningen. Lesningen er fravær av narrativt begjær og nysgjerrighet. I stedet framstilles lesningen som en uhyggelig opplevelse av tap, utløst av erfaringen med linearitetens og temporalitetens ødelegging, dialogens utydeliggjøring og karakterenes anonymisering.

Den andre leiren er fundert på en full beundring for forfatterskapet, og dette er forklart med et at hun bedriver et hardt viljesarbeid. Et eksempel på dette er forestillingen om forfatteren som en grundig og regelmessig arbeidende håndverker. Det finner man i artikkelen med tittelen ”Sytti år på kafé” av Elin Beate Tobiassen, der hun med ord som ”seriøs” og ”tilbaketrukket” skildrer en Sarraute som hver dag går til sitt faste bord på stamkafeen hvor hun sitter og skriver hele dagen.⁶ Den samme framstillingen ble også ofte brukt i fjernsynsportrettintervjuer, slik som *Nathalie Sarraute ou Portrait d'une inconnue* fra 31.05 1976, der man ser at Sarraute sitter og skriver ved kafébordet omgitt av sine håndskrevne manuskripter.⁷ I denne leirens skildringer av forfatteren, karakteriseringer av forfatterskapet og beskrivelser av rytmen i tekstene finner man ord i den andre enden av skalaen, som ”samling, bevisst, intelligens, tålmodighet, vitenskap,

⁵ Det var nettopp Henriots begrep Robbe-Grillet siden vendte til et positivt begrep og anvendte på det som skulle bli den franske nyromanbevegelsen.

⁶ Tobiassen 2002c: ”[...] sikkert er det at også hun satt og skrev i den franske hovedstad, og det bortimot sytti år til ende. Bortsett fra jukeboksen [...] grep ingenting forstyrrende inn i Nathalie Sarrautes skrivende hverdag. Like til sin død i 1999 gikk hun hver morgen til stamkafeen for å avdekke menneskesinnets minste fornemmelser.”

⁷ *Nathalie Sarraute ou Portrait d'une inconnue*, Francine Mallet og Philippe Pierre, Antenne 2, 31. mai 1976,

smerte, kultur, forskning, regelmessighet, langsomhet og lav produksjon”. I tillegg til disse to leirene finnes en opposisjon av beundrere innenfor den vanligvis negative inspirasjonsleiren som ser på forfatteren som en nærmest magisk skribent. Litteraturkritikken karakteriserer altså disse tekstene som ikke passer inn som noe Annet. Poenget er her at det som regel ut i fra denne logikken danner seg en negativ dialektikk. Skal man tenke videre på Verdragets teorier, kan man undersøke hvordan tendensene til motstand har spredt seg fra litteraturkritikerne til litteraturviterne, fra avisene til universitetene og fra anmeldelsene til analysene.

Den kritiske motstandens første fase risikerer å gå over i en neste fase hvor den utvikle seg til å bli en omfattende allmenn teoretisk aversjon. Dette vil jeg kalle den litteraturteoretiske motstand. I den litteraturteoretiske motstanden er det ikke bare vanlig å redusere tekstene form- og innholdsmessig, men også sjangermessig til narrative meta-, anti-, ny-, eller post-prosjekter. Dette skjer med enkeltverker, som Laurence Sternes *Tristram Shandy*, Sartres *La Nausée*, Camus *L'Étranger*, Claude Simons *La Route des Flandres* og Joyces Penelope-monolog i *Ulysses*, men også hele forfatterskap som Nabokov, Beckett, Woolf, Robbe-Grillet, samt retninger eller perioder i kunsten, som symbolismen, ekspresjonismen, absurd drama og *la Nouvelle Vague* (Godard og Resnais). I *Coming to Terms* kaller Seymour Chatman for eksempel tekster som ikke passer inn i hans narrative teori for non-narrative (Chatman 1990). Dorrit Cohn opererer med begrepet anti-narrativ (Cohn 1978).

Det er denne logikken Jean-Paul Sartre anvender i forordet til Sarrautes *Portrait d'un inconnu* fra 1947, gjengitt i Pléiadeutgaven, når han påstår at den er en anti-roman: ”Les *anti-romans* conservent l'apparence et les contours du roman [mais] il s'agit de *contester* le roman par lui-même, de le *détruire* sous les yeux dans le temps qu'on semble l'édifier [...]” (36-39, mine uthevinger). Sartre mente at Sarraute ga utrykk for en særlig eksistensialisme, en anti-holdning, derfor anvendte han begrepet anti-roman. Anti-romanen er altså romanens negativ, et protest- og destruksjonsprosjekt. En slik logikk ligger også til grunn for Ann Jefferson lesning i *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory. Questions of Difference* (2000). Hun leser huller, fravær og mangel inn i Sarrautes tekster. Jefferson har jobbet både med nyromanen og moderne litteraturteori. Hun har også vært med på redigeringen av de samlede verkene til Pléiadeserien. Umiddelbart virker dette som en nytenkende Sarraute-utgivelse, siden svært få av Sarraute-teoretikerne opererer med postmoderne eller dekonstruksjonistiske litterære og filosofiske teorier. I sin lesning glir Jeffersons definisjon av ”difference” på første side over i ”novelty”; ”its novelty, in other words about its difference” (Jefferson 2000: 1). Hun trekker

inn forskjells-begrepene til Saussure, Barthes og Deleuze, og Derridas *différance*-begrep. Disse forskjellsbegrepene forlater hun til fordel for et nytt basert på V. N. Vološinov og hans kritikk av Saussure om å ha utelatt det sosiale aspektet i sin språkteori, samt til Bakhtin. Det er en noe innsnevret måte hun bruker ”difference” på, i og med at det ikke bare blir knyttet til noe tvetydig (”ambiguity” og ”paradox”) men først og fremst blir knyttet til begrepene ”worry”, ”fear” og ikke minst ”anxiety”:

One senses in Sarraute a constant *worry* [...]. There is a *fear* [...]. The result in her own writing is a constant and constantly *uneasy* engagement with issues of difference, whose very *anxieties* produce the contradictions and reversals which give her writing its peculiar stamp. It is these issues and the contradictory and inconsistent forms that they take which this book seeks to explore, as it traces the moves by which Sarraute’s writing swings between a *fear of difference* and an acknowledgement of its necessity (Jefferson 2000: 1, 4, mine uthevinger).

Boka fokuserer som det ofte gjøres på de mellommenneskelige relasjonene hos Sarraute, men med hovedvekt på det problematiske forholdet mellom det samme og det forskjellige, om kropp, kjønn og seksualitet. Sarraute framstilles som en bekymret gammel dame med rynker i pannen. Jefferson skriver seg sammen med en rekke andre inn i det vi kan kalle en fraværets poetikk, og ofte blir dette fraværet nevnt som et fellestrekk for svært mange senmodernistiske forfattere. Også Arnaud Rykner, selv om han på sin særegne måte forsøker å vende dette til en positiv egenskap, beskriver stykkene av Sarraute, Pinget og Duras som et *théâtre troué*, et ”hullete” teater, der alt sirkulerer rundt tomrommet som er oppstått etter romankarakteren som den franske nyromanen har myrdet:

Celle-ci vise à faire vivre l’œuvre théâtrale à partir d’un *manque* fondamental, semblable à celui qui prend forme dans le Nouveau Roman. [...] il n’est plus seulement une *absence*, un *néant* dans le texte; il est la *présence de cette absence*. Il est un *trou* dans l’espace et la parole, un trou presque visible, parce que matérialisé par le *vide*. [...] C’est pourquoi le *manque* est l’élément moteur d’un tel théâtre (Rykner 1988: 27, 29, mine uthevinger).

Man forsøker altså her å beskrive hva tekstene ikke er. Hvis jeg skulle lese Nathalie Sarraute ut i fra denne negative dialektikken ville min avhandling sett slik ut: ”Om Nathalie Sarrautes tekster kan jeg kun si at de mangler subjekter, objekter, forteller, plot, karakterer, kronologi, kausalitet, psykologi, konklusjon, narrative nivåer, tid og rom, fortelling og historie og hendelser.” Svært mye av Sarraute-resepsjonen befinner seg nettopp innenfor denne negative dialektikken.

I lesninger av Sarrautes tekster blir man kontinuerlig konfrontert med teoriens paradoksale hovedproblem. Andrew Gibson belyser ikke bare teoriens grunnproblem når han skriver om *det forsinkede paradigmet* (Gibson 1996: 5). Han viser også hvor store konsekvenser det kan få når teoriens konsept om tid og rom er ikke bare er forsinket, men også opererer på totalt ulike premisser i forhold til de tekstene som undersøkes. Det vil si at

mens litteraturen opererer med en virkelighetsforståelse der tid og rom relativiseres, er teorien i stor grad opphengt i at teksten har et helhetlig rom som er strukturert etter geometriske modeller og faste punkt.⁸ Geometriseringsproblemet henger sammen med leserens begjær etter å lese teksten som geometrisk modell. Leser man teksten som en statisk størrelse der teksten er det platonske bilde på, imitasjon av, eller refleksjon over en ytre, anskuelig omverden, vil man se at i slike narrative teorier vil lesningen først og fremst fokusere på en søken etter mer eller mindre lukkede narrative strukturer. De litterære analysene bygges opp av referanser til nivå, loci, perspektiv, hendelser, representasjon, forteller, personer og karakterisering. Videre er fastpunktsproblemet knyttet til et lignende ønske om å forstå narrative tekster ved hjelp av dikotomier, binær logikk og akseinndeling ut i fra et fast punkt. Fra det faste punktet som disse er avhengige av forgrener vi teksten i hermeneutiske kategorier som subjekt og objekt, form og innhold, (implisert) forfatter og (implisert) leser, tid og rom, fortelling og historie, syntagmatisk akse og paradigmatisk akse osv. I tekster med mer faste strukturer, eller i partier av tekster med slike strukturer fungerer som regel en slik logikk. Og problemene med Sarrautes tekster oppstår nettopp når teorien baserer seg på en slik geometriserings- og fastpunktslogikk.

Dette synes å kunne relateres til en sterkt befestet optisk metaforikk, som vil bli enda viktigere for oss i arbeidet med radio og radiolytting. Gibson setter nettopp geometriseringen i sammenheng med det han kaller piktoralisme og narrativ arkitektonikk: "The geometric theme is often intertwined with either the theme of pictoralism or that of narrative architectonics" (Gibson 1996: 6). Vi skal med utgangspunkt i dette forsøke å jobbe videre og vise hvordan det i Sarrautes forfatterskap skjer en avgeometrisering og opphevelse av fastpunktslogikken som også innebærer en avpiktoralisering. Vi skal forsøke å tenke oss Sarrautes litterære univers nettopp som en bevegelse bort fra det helhetlige rommet, fra det lukkede, statiske og entydige, fra det faste punktet og de geometriske figurenes piktoralisme og arkitektonikk. Med det usynliggjøres også karakteren som avgrenset subjekt, tids- og stedsangivelser, de anskuelige formene, de stabile størrelsene, blikket og de optiske metaforene, kategoriene, etikettene, klisjeene og tablåene. Det er nettopp et ustabil og vakkende litterært univers vi dykker ned i hos Sarraute, i en tid og et rom hvor språket erfares som noe som først og fremst er hørbart, hvor vi lytter til ytringer, stemmer, ord med artikulasjon, trykk, bokstavrim, tonefall,

⁸ Gibson skriver: "The weaknesses include an overly geometric schematisation of texts; a drive to universalise and essentialise the structural phenomena supposedly uncovered; and a tendency to conceive of 'universal' or 'essential' forms in geometric terms. [...] Fixed point and system of reference are therefore bound together [...] structure par excellence, and one that structuralism and therefore narratology substantially inherit from phenomenology. [...] a system that is setting such models before us [...] continues to express a nostalgia for a unitary space. But we are ceasing to inhabit that space, and it can no longer be that of our thought" (Gibson

assonans, utelatelser, nølinger og pauser som sirkulerer og provoserer fram tropismenes virring og bevegelser.

Dermed er det på tide å stille seg det sentrale spørsmålet i forlengelsen av det vi har sett i forbindelse med Sarrautes egne teorier om sanseform og med Verdragers og Gibsons teorier. Betyr ikke dette at også teorien samtidig må stille kritiske spørsmål til selve de optiske metaforene og til den visuelle romforståelsen? Med andre ord, fordrer ikke dette en form for vending vekk fra det optiske til det akustiske?

Vi må derfor forsøke å avgrense oss mot den delen av Sarraute-resepsjonen som har en særlig relevans i denne sammenheng, det vil si at vi primært skal ta med oss anslagene til å lese Sarraute mindre optisk og mer akustisk, og så forsøke å koble dette sammen med mer generell teori. Man skulle tro at slike tilnærminger nettopp i resepsjonen av Sarrautes *pièces radiophoniques* ville forekomme hyppigere, og at disse lesningene i enda større grad skulle underbygge våre påstander om Sarrautes åpne litterære univers. Men antallet akustiske lesninger med spesifikt utgangspunkt i *pièces* er få. Slike akustiske lesninger skal vi i stedet se særlig finnes på de senere prosatekstene hennes, for eksempel hos Jean-Michel Maulpoix. At Sarraute-resepsjonen har et eksplisitt problem med geometrisering, fastpunktslogikken, piktoralisme og narrativ arkitektonikk blir bare ytterligere bekreftet når det auditive rommet i Sarrautes *pièces radiophoniques* forsøkes analysert med et begrepsapparat som er bygget på teaterets audiovisuelle scenerom. Inndelingen jeg gjorde av resepsjonen av Nathalie Sarraute kan dermed også gjøres ut i fra i hvilken grad de legger enten et visualitetsregime eller en akustisk estetikk til grunn.

De aller fleste lesningene av *pièces radiophoniques* havner i den første kategorien, nemlig de som betegner tekstene som noe annet (enn litteratur, enn teater, enn radio), altså som nyroman, nyteater, avantgardistisk og lignende, fordi tekstene ikke passer inn i definisjonene og kategoriene. I den første gruppen er det noen hovedproblem som stadig går igjen og som er flettet inn i hverandre. Ett gjelder hvordan linjene stadig trekkes mellom *Nouveau Roman*, *Nouveau Théâtre*, *Neue Hörspiele*, og hvordan stykkene derfor leses mest bakover som et oppgjør med tidligere sjangertradisjoner. Et annet problem har med *la parole* å gjøre. Selv i den delen av dramaresepsjonen hvor man snakker om et ørets teater, med vekt på dialogen som *parole*, som artikulert språk, blir radiooppføringene, som faktisk er lyd-drama bare nevnt i bisetninger. Og sist, men ikke minst, gjelder det at nesten alle har lest dem som *théâtre* og ikke *pièces radiophoniques*, og nettopp understreker relasjonen til den moderne

teatertradisjonen. Disse peker altså også mest bakover. Forstått som sceneteater tolkes stykkene som en problematisering av intersubjektive språkrelasjoner, som en videreutvikling eller sceneversjon av ”scener” fra de tidlige romanene. De forsøker enten å relatere dramaene til Sarraultes karakterproblematikk (Rykner) eller til maktrelasjoner og sosialt fellesskap (Rothenberg, Eigenmann), enten det brukes begrep som aktanter eller roller. Det handler om å bære eller å jakte på tropismer, være med i fellesskapet eller være ekskludert, se og bli sett, å snakke og være taus. Greimas’ aktantmodell har fått godt feste i dramarepsjonen. Et annet fellestrekk er at det ofte trekkes inn detaljer fra hvordan de ulike regissørenes sceneoppsetninger har løst problemet med å framstille tropismespill, underkonversasjon og karakteropløsning. Sceneoppføringene og utfordringene knyttet til skuespillernes kropp og sceneteaterets tradisjon utgjør da også hovedtyngden i Chambons avhandling. Å opposisjonere mot en slik teatervitenskapelig lesning betyr likevel ikke at vi mener at Sarraute ikke lot seg påvirke av de grepene regissørene benyttet seg av i teateroppføringene når hun skrev de senere hørespillene.

Den andre gruppen lesninger er i større grad opptatt av å lese Sarraute framover, som en bevegelse mot noe annet, og består i all hovedsak av lesninger av Sarraultes tekster fra 80- og 90-tallet, eller nylesninger av de tidligere romanene i lys av disse senere tekstene. Vi skal konsentrere oss om de som i større grad forsøker å tenke ut over sjangerkonvensjoner, ved å vise hvordan Sarraute nettopp sprenger rammene for hva en roman er, og at tropismene skaper en oscillerende av tid og rom som gjør at det litterære universet får sin egen estetikk. Disse lesningene preges av et forsøk på å finne nye begreper og leserstrategier, ofte gjennom metaforer, gjerne fra Sarraultes egne tekster, men også fenomenologi, estetisk teori og musikk. Siden disse særlig fokuserer på stemme og på dramatisering, er de fullt anvendbare også på Sarraultes *pièces radiophoniques*. Disse leser som regel forfatterskapet som en åpning mot noe som ligner mer på en sensualistisk litteraturforståelse – ikke ulik det jeg har sagt om Sarraultes begrep *forme sensible* – hvor det ikke nødvendigvis anses som et brudd med eller en problematisering av romansjangeren å operere med et fragmentert, bevegelig og flerfoldig selv som løses opp i verden. Dette kan kanskje skyldes at en mer postmodernistisk tolkning av det fragmenterte selvet nettopp er appropriert i lesningene. I tillegg til Rachel Boués svært grundige fenomenologiske og semiotiske analyse som relaterer Sarraute til Merleau-Ponty og Lacan, finner vi her også andre som særlig fokuserer på Sarraultes tekster og sansning (Doumet, Maulpoix).

La oss så helt konkret illustrere de to ekstreme ytterpunktene – på den ene siden en optisk eller visuell strukturalisme og på den andre siden en akustisk og fenomenologisk lesning – med

to eksempler på lesninger av Sarraute. Det er særlig påfallende hvor sterkt aktantmodellen har stått i den første leiren. Steen Jansens *Analyse de la forme dramatique du Mensonge de Nathalie Sarraute* 1976 er sterkt influert av den tidlige Roland Barthes og den strukturalistiske tekstanalysen. Her forsøker han å dele inn teksten i dramatiske enheter, skjematisk replikkfordelingene, og å knytte elementer fra Greimas' aktantmodell til karakterenes grupperinger (Steen Jansen 1976: 75, figur 5).

Men vi finner også en utstrakt anvendelse av Greimas' aktantmodell i Arnaud Rykners analyser i *Théâtres du nouveau roman. Sarraute – Pinget – Duras* fra 1988. Ikke bare ett av stykkene men hele Sarrautes dramatiske produksjon blir fortolket ut i fra to strukturalistiske modeller. Den første er et skjema hvor han skiller de primære aktantene, som han kaller *tropismeberere* og *tropismeoppsøkere*, fra de sekundære aktanter, som får funksjonene motstandere og hjelpere (Rykner 1988: 46: figur I). Rykner hevder at de kun tjener som en katalysator for "tout un système d'actions/réactions". Greimas betraktet aktantene først og fremst som strukturelle komponenter. Rykner plasserer videre samtlige av stemmene i Sarrautes drama inn i en tabell som han kaller en "Répartition actantielle des six pièces de N.S." (Rykner 1988: 49: figur II). Vi kunne lett innlatt oss på en lang polemisk diskusjon, men det er en debatt som andre har tatt før oss, og hvor vår posisjon vel egentlig ligger i kortene. Det er sikkert forlokkende å putte teksten inn i et slik skjema, men man kan diskutere hva dette egentlig gir oss som lesere, og hvordan en slik tolkning av tekstforelegget fungerer på sceneoppføringer. For ikke å snakke om hvordan en strukturalistisk lytting skulle kunne plassere stemmene i radiooppføringene inn i en slik modell? For i lyttingen til Sarrautes stykker glir stemmene over i hverandre, og posisjonene oppfattes ikke som klart avgrensede. Her vil selve forsøket på å strukturere lyttingen i en slik aktantmodell falle fra hverandre. Tekstene til Sarraute ironiserer jo over slike forsøk. Aktantmodellen er nettopp et slik gitter, raster eller en tabell som forsøkes lagt over teksten. Rykners modell er derfor et godt eksempel på hvordan en geometriserings- og fastpunktslogikk opererer på Sarrautes tekster. Jeg vil presisere at vår kritikk spesifikt er rettet mot Rykners bruk av aktantmodellen og hvordan den har fungert som referanse for nærmest alle senere lesninger av Sarrautes drama. Kritikken er ikke rettet mot Rykners lesninger av Sarraute som sådan. Inntil Rykners analyse i *Théâtres du Nouveau Roman* ender opp i aktantmodellen, gjør han mange viktige observasjoner i forhold til Sarrautes samtidige dramatikere Duras og Pinget. I senere tekster av Rykner hvor han forfekter et mer nyansert syn, blant annet i kommentarene til Pléiadeutgaven og en tidsskriftartikkel om hørespillene "Théâtre et cruauté: Les écorchés de la parole" (1995), tilnærmer han seg det som skjer i Sarrautes stykker ut i fra Antonin Artauds beskrivelser av grusomhetens teater, og særlig den sammenligningen vil vi

komme tilbake til.

I den andre grupperingen som vi kan plassere på motsatt side av de som baserer seg på aktantmodellen, kan man finne lesninger som er rent lydige og/eller fenomenologiske. Det finnes egentlig bare ett eksempel blant lesningene av dramatekstene på en fullstendig avpiktoralisert lesning og teoretisering, gjennom en spesifikk nærlytting til radiooppføringene, og det er hos Jean Verrier. I en svært kort artikkel, ”Sur le théâtre radiophonique” fra 2000 forsøker Verrier seg på en slags nærlytting, eller det han selv kaller en ”esquisse d’analyse d’une écriture radiophonique” av de første åtte minuttene av ”À très bientôt” og de syv første minuttene av René Farabets realisering av *Pour un oui ou pour un non*, som han hadde lyktes å ta opp da stykket ble sendt første gang i 1981 (Verrier 2000: 83-91). I tillegg til selve analysen av *Pour un oui ou pour un non*, som vi skal komme tilbake til i vår lesning av dette hørespillet i kapittel 6, skal jeg også se litt nærmere på noen interessante nyanseringer av de radiodramatiske sjangre som han foretar i denne artikkelen. Verrier påpeker at det i nyere teori heller anvendes *création radiophonique* enn *pièce radiophonique*. Disse deler han inn i tre typer. Den første er det som er basert på en tekst skrevet for radio. Den andre er de som er basert på tekster som ikke er spesielt skrevet for radio. Den tredje typen er framføringer som ikke har noen tekst som utgangspunkt. Hos Sarraute kan vi plassere *pièces radiophoniques* under den første gruppen. Men det finnes også framføringer av den andre typen, og Verrier nevner René Farabets radioadaptasjon av en av tekstene i *L’Usage de la parole*, ”À très bientôt”, som eksempel på dette.⁹ Selv om radiokringkasting også er blitt gjort med andre av Sarrautes tekster, er det viktig å påpeke et viktig sjangermessig skille mellom *pièce radiophoniques* og disse radioadaptasjonene av partier og passasjer fra romaner og kortprosa, nemlig at det ofte dreier seg om forfatterens høytlesninger fra egne tekster. Selve materialet til analysen er svært kort, åtte minutter av ”À très bientôt” og syv minutter av *Pour un oui ou pour un non*, men likefullt er det et forsøk på å lytte. Verrier lytter til det han kaller den lydige parateksten, til bruken av lydeffekter og hvordan det lydige rommet konstrueres, spillet mellom det ytre og det indre, mellom bakgrunnsstøy og de to anonyme stemmene, og hvor stemmene til forskjell fra filmen og teateret ikke knyttes til et ansikt og et skuespillernavn. Vi skal komme tilbake til denne artikkelen, særlig i analysen av *Pour un oui ou pour un non*.

Rachel Boué har ikke spesifikt jobbet med dramatekstene, men jeg vil likevel nevne hennes flotte lesninger i *Nathalie Sarraute – la sensation en quête de parole* fra 1991 som et

⁹ Farabet har forøvrig selv skrevet ned sine tanker om hørespill, grep, språk og stemme (Farabet 1994).

eksempel på en type lesning som forsøker å overskride det piktoralistiske og strukturalistiske i geometriserings- og fastpunktlogikken. Hun gjør dette ved nettopp å lese Sarraute opp mot en lydlig fenomenologi, og gjør et poeng ut av likheten i uttale mellom *son* ("lyd") og *sens* ("sans", "mening" og "retning"). Hun mener at det i Sarrautes skrift skapes et mimetisk spill mellom lyd, sansning, bevegelse og mening. Også ordene *parole* og *sensation* i Boués tittel gir assosiasjoner til Sarrautes begrep *forme sensible*. Hun skildrer hvordan Sarrautes stemmer nettopp oscillerer som groteske og spøkelsesaktige hybrider halvveis mellom kropp og tegn, de er noe som befinner seg mellom, "entre", det er en både fordoblet og samtidig splittet utsigelse:

les clés de l'analyse littéraire sont à inventer, parce que la sensation sarrautienne échappe à toute définition thématique ou taxinomique. [...] C'est donc dans les intrications entre la parole et la sensation que Nathalie Sarraute exerce sa recherche poétique incompatibles avec la fixité et la linéarité langagières [...] Ce jeu d'interférences entre sensations et mots, qui désémantise et corpréise le langage, se retrouve aux niveaux poétiques, thématiques et narratifs de l'œuvre de Nathalie Sarraute (Boué 1997: 9-11).¹⁰

Boué mener at det sarrautske eksperiment er en poetisk søken som foregår i hva man kan kalle en mellomkomst, som omfatter både et mellomspill og en motstand mellom ytringen og sansningen. Hun bygger mye av teoriene sine på Merleau-Ponty og hans forståelse av "la parole", ytringen nettopp som talehandling, språkgest og fonetisk gest.

Hørespillet har et auditivt rom. Det består formelt sett av akustiske grep, av stemmer, lyder, musikk og stillhet. Teaterstykkets scenerom er derimot audiovisuelt. Det kan benytte seg av både akustiske og visuelle virkemidler og grep. Men som Joëlle Chambon poengterer, når skal man si at hørespillene bruker teatrale grep, og når henter sceneoppføringene grep fra hørespillet? Chambons doktoravhandling: *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute: les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation* fra 2001 er den eneste studien som spesifikt omhandler Sarrautes drama. Den er omfattende, og gir god historisk oversikt over stykkene og hver konkrete oppføring, med årstall, datoer og navn på regissører og skuespillere, samt intervjuer, utdrag fra brev og anmeldelser. Chambon skriver også svært informativt om de tyske versjonene av Sarrautes hørespill. Chambons arbeider befinner seg ett eller annet sted mellom de to teoretiske ytterpunktene som her er skissert. I gjennomgangen av de tre første stykkene skisserer hun opp handlingen ved hjelp av en teatervitenskapelig variant av Greimas' aktantmodell (Chambon 2001: 228, 248-249, 264). Denne henter hun fra Anne Ubersfelds *Lire le théâtre* (1982). Men Chambon viser også til noen viktige intermediale vekselvirkninger, og hvordan det oppstår en slags vakling mellom radio og scene hos Sarraute, der forfatterens

¹⁰ Denne Sarraute-studien skal bli viet mer oppmerksomhet når vi kommer til selve lesningene.

pièces sjangermessig sett blir et slags verken-eller. I gjennomgangen av de ulike stykkene og deres oppsetning poengterer Chambon kompleksiteten i Sarrautes drama. Chambon bemerker at Sarraute til forskjell fra de andre forfatterne i den franske nyromanbevegelsen som eksperimenterte med radiomediet, i svært liten grad utnyttet potensialet i hørespillet. Sarraute anvender nesten ikke andre typiske radiodramatiske grep som støy, lydeffekter og musikk:

Il est assez significatif, on l'a déjà dit, que Sarraute n'a par exemple jamais tenté d'utiliser le potentiel expressif des bruits et de la musique, ou de se servir (fut-ce pour les subvertir) des formes dramatiques traditionnellement liées au médium – à la différence de la plupart des autres Nouveaux Romanciers à la radio. La radio a été sans doute, pour Sarraute, un palier nécessaire pour pouvoir accéder finalement à l'écriture théâtrale "complète" (Chambon 2001: 299).

Her må det påpekes at selv om Sarraute primært bruker stemmen som grep i sine stykker, behøver det likevel ikke å bety at hennes hørespill er mindre "radioaktive" enn de andres. Chambon har et meget viktig poeng, særlig når hun antyder at "[...] la radio n'a pas été forcément et dans tous les cas le lieu le plus propice où faire entendre les pièces radiophoniques de Nathalie Sarraute" (Chambon 2001: 299). Chambon kan sies å være ute i mye av det samme ærend som oss, nemlig å forsøke å finne ut hva dramaet har gjort med utviklingen i Sarrautes forfatterskap. Men Chambon er først og fremst teaterviter, og når alt kommer til alt er det teaterscenen hun kaller den virkelige dimensjonen, det endelig målet, den komplette teatrete teksten.

Optikk

Det er flere lesninger som impliserer at hørespillet ikke skal leses som et mål, men mest som et middel på vei fra romanen til scenedramaet. Det eksisterer to bøker hvor det i begge tilfelle er snakk om komparative dramaanalyser av Sarrautes *pièces* som sceneteater, og hvor Sarraute derfor blir sammenlignet med samtidige dramatikere fra samme periode, nemlig Pinget, Duras og Vinaver. Særlig disse er det derfor verdt å kikke nærmere på. Den ene er Arnaud Rykners *Théâtres du nouveau roman*. La oss se bort fra aktantmodellen et øyeblikk og se på hvordan Arnaud Rykner omtaler de tre forfatterne som i følge ham har den franske nyromanen som felles basis. Hans utgangspunkt er at disse tre utfører en radikal eksperimentering med sjangergrepene, for å fornye romanen. I dette prosjektet skriver de seg over i andre sjangere, og her kommer dramaet inn i bildet. Rykner mener at de bringer med seg ønsket om sjangerfornyelse også i teatersjangeren, og at de slik også preges av et felles forsøk på å fornye de scenedramatiske grepene:

Le passage d'une écriture aussi particulière que celle de *Portrait d'un inconnu* ou "*Vous les entendez?*",

Baga ou L'Inquisiteur, Les Petits Chevaux de Tarquinia ou Moderato Cantabile, à l'écriture dramatique, ne peut s'opérer sans induire une transformation des formes traditionnelles du théâtre. Analyser les modalités de cette transformation est la tâche de que nous nous sommes assignée (Rykner 1988: 11).

De transformasjonens modaliteter som Rykner snakker om, får imidlertid kun gyldighet for overgangen fra roman til scene. Rykner stiller ikke det samme spørsmålet i forhold til nyromanforfatternes forhold til andre medier, som film, musikk, fjernsyn og i vårt tilfelle radio. Hos Sarraute skjer disse transformasjonenes modaliteter ikke bare i overgangen fra roman til teater, men fra roman til radio og fra radio til scene. For flere nyromanforfattere, som Alain Robbe-Grillet og Marguerite Duras gikk veien også om filmen. Han nevner hørespillet bare så vidt i forbindelse med Beckett. Det første karakteristikum Rykner mener akkurat disse tre forfatterne, Sarraute, Pinget og Duras, har felles, er at de alle viser at det eksisterer en intermedial kobling mellom det som i Frankrike ble kalt *le Nouveau Roman* og *le Nouveau Théâtre*, med regissører og skuespillere som Barrault og Renault i spissen. Det andre fellestrekket hos disse tre, mener Rykner, er at de illustrerer hvor viktig dialogen og den autonome stemmen har vært for nyromanen. Det tredje karakteristikum er i følge Rykner at de alle erklærer død over den litterære skikkelsen og dens psykologi. Altså en karakterens død. Denne grunntanken inngår som et premiss for det fjerde punktet, hvor han understreker er at de alle er "hullete" tekster, det vil si at de baserer seg på en mangel, eller på et fraværets nærvær. Det kan være et problem at det nettopp skapes en link mellom de to siste punktene her, og at Sarrautes stykker leses inn i den tomhets-metaforikken som jeg tidligere har påpekt. I selve lesningene prøver Rykner å vise hvordan disse tre forfatterne utfører sitt teaterprosjekt på ulike måter. Rykner starter med å sjangerfeste Sarrautes forfatterskap som det han kaller logo-drama:

Nul écrivain n'a su comme la romancière faire du drame de la parole (et non du seul langage pris comme simple instrument) la matière même d'une œuvre dramatique. C'est cette spécificité qui nous a conduit à donner à cette dernière le nom de "logo-drame". Par cette appellation, nous ne cherchons pas à imposer un néologisme de plus, mais à cerner le plus précisément possible la nature de ce théâtre. Car telle nous semble bien être son essence même: drame du logos, drame qui est tout à la fois conséquence et origine du logos (Rykner 1988: 44).

Dette *logos* mener jeg forøvrig er et uheldig begrep å anvende, fordi det greske *logos* på fransk kan oversettes både med "parole" og "raison" og følgelig kan man innvende mot Rykner at han nettopp knytter stemmene hos Sarraute til det selvsamme subjekt som hun forsøker å vende seg bort fra når hun usynliggjør den litterære karakteren. Rykner mener altså at enhver talehandling er uttrykk for en bestemt fornuftsinstans, og dermed kan vi kanskje også bedre forstå hvorfor han mener det oppstår et tomrom når sistnevnte forsvinner. Rykner hevder at *logos* er både dramaets opphav og konsekvens. Tropismene inne i karakterens bevissthet har i seg selv dramatisk preg, samtidig som disse mikrodramaene også er opphavet til det karakterene sier og gjør utad, altså

dramaet på makronivå. Det Sarraute gjør er mye mer komplisert enn som så, og hun illustrerer det godt med bruken av den vregte hansken som metafor. I romanen beskriver hanskens vrangside. Når hun beveger seg over i dramasjangeren vreges hansken, så vrangsidene kommer på utsiden. De indre mikrodramaene kommer til overflaten, men de blir ikke til overflate. De dramaene vi ser ligner derfor alt annet enn de som utspiller seg rundt oss til vanlig. De er overdrevne, groteske, oppblåste og monstrøse. Rykner trekker linjer fra koblingen av det tragiske og det burleske i Sarrautes drama til Artaud og grusomhetens teater:

Le théâtre grossit ce que le romancière avait déjà placé sous microscope, de sorte qu'apparaissent sur la scène de quasi-bêtes monstrueuses qui se déchirent sans merci. Le logo-drame est ainsi théâtre du scandale, théâtre de l'impudeur, parce qu'il va au bout de la réalité [...] S'il y a meurtres, viols, déchirements, la scène sarrautienne n'est noyée ni dans le sang, ni dans le sperme, ni dans les larmes. Elle ne montre pas, elle parle; elle n'étale pas, elle vit. Et c'est pour cela qu'elle est véritablement tragique. [...] De sorte que la cruauté du logo-drame est aussi ce qui fait son côté presque burlesque. C'est la démesure de l'humour qui fait le drame (Rykner 1988: 51, 53).

Rykner har noen viktige teoretiske poenger her, særlig angående den absurde og monstrøse komikken i Sarrautes stykker. Dessverre ødelegger hans metode mye for hans egen analyse av selve stykkene. Ikke bare blir hans egen kategori logo-drama svært snever, men som vi har sett ender Rykner også opp med å utøve sine lesninger innenfor et strengt strukturalistisk regime ved å plassere alle dramaene i en rigid modell.

I *La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver: théâtres du dialogisme* fra 1996 tar også Éric Eigenmann utgangspunkt i Sarrautes dramatekster som sceneteater. Men det som kanskje gjør hans analyser mer anvendbare enn Ryknens, er at han i stor grad har fokuset rettet på det akustiske, på dialog, tale og utsigelse, ordet. Han starter sin introduksjon med en refleksjon omkring utsigelsesproblematikken rundt spørsmålet "Hvem snakker?". Han mener at Sarrautes, Pingets og Vinavers dialogiske tekster kjennetegnes ved at de iscenesetter en utsigelseskløft mellom på den ene siden "la parole", slik den er påpekt i sceneanvisningene, og på den andre siden selve *la parole* som aktuell utsigelse. Denne utsigelseskløften fungerer som selve dramaets kjerne, og markerer et unikt skifte i teaterhistorien som korrelerer med en psykologisk utvikling. Det er dette, påpeker Eigenmann, som har resultert i at enkelte kritikere, lesere og tilskuere har konkludert med at dramaet kulminerer med karakterens død, slik Arnaud Rykner gjør. Ut i fra Eigenmanns teorier har studier som Ryknens en evne til å trekke forhastede konklusjoner. Eigenmann forsøker å fokusere mindre på fravær, og mer på nettopp forsøket på å fylle tekstene med noe annet. For, som han sier, denne kløften trenger ikke nødvendigvis å bety at karakteren er død og begravet. Han forklarer dette med at karakteren har vært gjenstand for modifikasjoner gjennom hele teaterhistorien. Derimot åpner utsigelseskløften for både et litterært og teatralt uttrykk, for et lingvistisk fenomen som den moderne språkvitenskapen

allerede har påpekt og studert (Eigenmann 1996: 7-9). For å illustrere dette mener han at det er nødvendig å sette dramaene inn forfatterskapene i sin helhet, noe som det ikke har blitt gjort særlig mye av. Han mener dette er en grunn til at stykkene havner i ulike mer eller mindre mislykkede kategorier, for eksempel at Sarraute får stempelet psykologisk drama (jfr Ryknors logo-drama), Pinget absurd drama, Vinaver hverdagsdrama osv. Eigenmann mener at en analyse også må vise intertekstualiteten mellom dramatekstene og romanene for å få fram helheten i forfatterskapet. Også Eigenmann har noen karakteristika på sine tre utvalgte. Det første punktet er det han med referanse til Vinavers, Pingets og Sarrautes egne utsagn, kaller "L'École de l'oreille" og "théâtre d'écoute", ørets skole og lytteteater. Dette spiller på det auditive preget som disse forfatterne dramatekster har, også i teateroppsetninger som eksperimenterte mye med bruk av lyd. Eigenmann nevner her eksplisitt Sarrautes og Pingets hørespill, men heller ikke han går noe nærmere inn på dette:

Une action dramatique aussi profondément verbale convient bien au "théâtre d'écoute" que préconisent ces écrivains. Si l'expression est de Vinaver, qui appelle ainsi de ses vœux un théâtre agissant "par la mise en avant d'oreille, oui, plus que de l'œil, qui doit rester accessoire" [...]. Sarraute et Vinaver assurent en termes fort proches ne pas voir d'image quand ils écrivent pour le théâtre. [...] Sarraute et Pinget ont d'ailleurs créé plusieurs de leurs pièces pour la radio (Eigenmann 1996: 10-11).

Det dialogiske går igjen også i Eigenmanns andre karakteristika, og det er virkelig merkelig at hørespillet ikke blir fulgt opp her, fordi man får inntrykket av at Eigenmann har mer lyttet til enn observert Sarrautes drama. Han anvender neologismen *citationnalité* på hvordan utsagn både repeterer seg selv i samme tekst og blir repetert i andre både dramatiske og narrative tekster, altså en form for dobbeltvirkende og altomfattende intertekstualitet, som gjør teksten metalingvistisk og binder forfatterskapet sammen. Eigenmann snakker også om en kollektiv utsigelse, hvor diskursen deles og absorberes mellom flere utsigere, enten ved at de repeterer hverandre eller at utsigelsene er lenket sammen slik at de glir over i hverandre. Eigenmann beskriver hvordan ordene nærmest materialiseres og blir fysisk sansbare objekter som ikke tilhører noen, men som går fra en skikkelse til en annen der de blir absorbert eller forkastet alt etter som. Eigenmann drar linjer både til korets funksjon i antikken og til Bakhtins polyfoni. Når det gjelder spesifikt Sarrautes drama understreker han at samtlige av titlene henviser til talespråk på ett eller annet vis, at språket bokstavelig talt står på spill og at stillheten spiller en viktig rolle. Eigenmann kan settes i sammenheng med en tradisjon som strekker seg tilbake fra tidlig 70-tall, der man leser Sarrautes tekster som tematisering av intersubjektive relasjoner. Han har en sosiologisk agenda som preger lesningene hans. Hans lesninger problematiserer først og fremst karakterenes forhold til fellesskapet, til å være i et fellesskap som det å lære seg å kunne 'spille spillet' etter reglene. Når han leser dramaene som en tematisering av maktreasjoner og sosialt fellesskap gjør han

med begrepet rolle litt av den samme avgrensningen som Rykner gjør med aktantbegrepet.

Det finnes også en del artikler om Sarrautes dramaproduksjon som jeg ikke kommer til å tillegge så stor betydning. Men siden så lite er gjort konkret på Sarrautes drama, kan det være greit å gi en oversikt over noe av det som faktisk er skrevet, og begrunne hvorfor og hvordan det eventuelt har eller ikke har relevans for oss. Wilfried Floecks ”Nathalie Sarraute, dramaturge, à la recherche des pulsions intérieures de l’âme” (1992) inneholder noen faktafeil, men kan muligens trekkes inn på grunn av noen punkter som går på Sarrautes metaforikk i essayet ”Le Gant retourné”. Armelle Héliot har i ”Théâtre ”ce qui s’appelle rien” ” (2000) først og fremst gått igjennom dramatekstene historisk. I et avsnitt nevner hun at Sarraute startet med å skrive for radio, men hun behandler tekstene som sceneteater, trekker inn noen for så vidt interessante uttalelser fra forfatteren selv samt Claude Regy, uten egentlig å analysere dem nærmere.

Michael de Cock foretar i ”La parole et ce qu’elle cache” (1995) en analyse av *Le Silence* og *Le Mensonge*, hvor han hevder at Sarrautes drama ikke bare går videre på romanene, men at de også tar opp teoretiske problemstillinger fra essayene hennes samt åpner for mer eksistensfilosofiske spørsmål: ”son œuvre théâtrale devient un prolongement, voire un aboutissement de son œuvre romanesque” og at ”la première pièce de Nathalie Sarraute ait été fort influencée par sa théorie sur le roman”. Foreløpig kan vi si at han understreker at handlingen i selve dramaene er generert av ”la parole”, det artikulerte språket, og som han derfor kaller for et *pharmakon*, fordi de språklige ytringene på en og samme tid er gift og motgift. Karakterene snakker på tross av at de risikerer å bli misforstått, men de snakker ikke bare i tradisjonell forstand, på sett og vis er selve karakterene blitt til ”parole”:

Dans ses pièces de théâtre, les personnages, qu’ils le veulent ou non, se parlent avec tout leur corps, avec tout leur être, leur présence physique, les silences, les interruptions... équivalent à des mots, même s’ils ne sont pas prononcés, même s’ils risquent d’être mal compris. En plus, N. Sarraute essaie de découvrir ce qui se trouve en deçà de la parole: dans le silence, dans le mensonge et dans le langage vide (De Cock 1995: 88-90).

Når de Cock beskriver kroppens rolle i stykkene på denne måten, må det igjen understrekes at han har forstått dem som sceneteater. Han skildrer karakterer i teaterstykkene som om de snakker med hele kroppen og hele sin fysiske framtoning, og at karakterene slik får preg av å være ord. (I hørespillet og i Sarrautes siste tekster har vi jo sett eksempler på at det snarere er motsatt, at ordene blir til karakterer.) Interessant er det likevel hvordan han legger vekt på de koreografiske grepene, noe som går igjen hos de fleste teoretikerne og som også Sarraute selv i essayet *Le Gant retourné*, uttrykker sin fascinasjon for. I tillegg bemerker han også hvordan andre aspekter enn akkurat det som blir sagt, blir viktig, slik som stillhet, løgn og snakking ut i løse luften. De Cock relaterer for øvrig de teoretiske problemstillingene til en sammenheng

mellom nyromanen og teatret, noe han har hentet fra Arnaud Rykner.

John Rothenberg har skrevet flere artikler om Sarrautes drama. I to av de tidligste artiklene ”The Hunter Hunted – Social Strategies in Sarraute’s theatre” (1995a) og ”Nathalie Sarraute Changing Genres: from ”*disent les imbéciles*” to *Elle est là*” (1998) har han teoretiske referanser til Arnaud Ryknens bok, samt til Rynkers kommentarer til dramatekstene i Pléiadeutgaven. Blant annet ser han ut til å dele Ryknens fascinasjon for å dele inn tekstene i tropismeoppsøkere og tropismebærere, og relatere dette til aktantmodellen. Men Rothenberg forsøker, som tittelen på den første artikkelen understreker, i større grad å knytte dette til en sosiologisk lesning av stykkene som scenedrama hvor karakterer posisjonerer seg i forhold til det å spille roller i konkrete relasjoner og konflikter. Disse sosiologiske brillene har han på i alle sine lesninger. For øvrig må det presiseres at Rothenberg trekker noen forhastede konklusjoner når han i innledningen til den andre artikkelen hevder at det bare var de fire første av de seks stykkene som var skrevet for radio:

The question I want to raise in this article is to what extent genres as radically different as the novel and the theatre can produce similar effects. Can the shifting inner world of tropisms, central to the fiction maintain its subtlety and ambiguity when transferred to texts intended for the public and social medias of performance, whether for radio (the first four plays), or in the theatre? Or does the change of genres bring about a change of emphasis? (Rothenberg 1998)¹¹

Når vi med Rothenbergs artikkel først har reist spørsmålet om hvilke og hvor mange av Sarrautes stykker som var skrevet for radio, bør det understrekes hvor stor forvirring som har hersket om dette blant Sarraute-forskerne. Marie-Claude Hubert skriver for eksempel i artikkelen ”L’incarnation de la voix” (2000) at det bare er de tre første av stykkene som er *pièces radiophoniques*, for så å antyde at det siste stykket kanskje er skrevet for radio likevel:

Sarraute écrit trois pièces radiophoniques: *Le Silence* (1964), *Le Mensonge* (1966) et *Isma* (1970). [...] Sarraute, quant à elle, passe à l’écriture dramatique proprement dite après avoir vu jouer deux de ses pièces qu’elle ne destinait qu’à la radio [...]. Elle écrit en 1972 *C’est Beau*, puis en 1978 *Elle est là* et *Pour un oui ou pour un non* en 1981. Si *Pour un oui ou pour un non* est écrit pour la radio, la pièce sera très vite portée à la scène. Sa structure, qui est celle des pièces écrites pour la scène et non celle des trois pièces écrites pour la radio, témoigne de l’expérience de la scène que Sarraute a acquise (Hubert 2000: 95).

Huberts analyse er selvmotsigende. Hun hevder på den ene siden at *pièces radiophoniques* foregår på et ytre konversasjonsplan, at lytterne i de tre første stykkene hører på ”des conversations” mellom ”des gens réunis dans un salon” og ”de bons petit bourgeois” som er samlet i ”une réunion mondaine”. De støystemmene som er markert med lange tankestreker og parenteser er derfor bare den sedvanlige bakgrunnsstøyen som oppstår når flere enn fire personer er samlet på ett sted. Samtidig hevder hun på den andre siden at alle stykkene, både de hun kaller

radiofoniske og teatraler, er ”un théâtre de langage”. Også Jean Verrier, som vi har sett er ute etter å formidle en slags nærlytting, har problemer med denne sjangerbestemmelsen. Selv om han til forskjell fra Hubert presiserer at *Pour un oui ou pour un non* faktisk først var skrevet for radio, hevder han at verken *C'est Beau* eller *Elle est là* var skrevet for radio, selv om de ble sendt på radio: ”*C'est Beau* et *Elle est là* ont été radiodiffusées mais n'ont pas été écrites ”pour la radio” (Verrier 2000: 84). Men disse to stykkene skiller seg fra hverandre på ett viktig punkt. Det første var i prinsippet skrevet for og skapt på (tysk) radio, mens *Elle est là* er å regne som en radioadaptasjon. I et intervju Germaine Brée gjorde med Nathalie Sarraute i 1972, publisert i *Contemporary Literature* våren 1973, forteller Sarraute at hun sitter og skriver *C'est beau* på oppdrag fra tysk radio: ”At present, I am finishing a play for the Stuttgart radio. It's a very funny play. It comes from the same source as *Vous les entendez?* and will be called *C'est beau*” (Sarraute i Brée 1973: 146). Tvilen blir likevel hengende i luften når Sarraute litt senere i dette intervjuet forteller at *C'est beau* skal bli oppført på teaterscenen sammen med *Isma ou Ce qui s'appelle rien* når det blir ferdig: ”The last one [*Isma ou Ce qui s'appelle rien*] was only given over the radio but it will be produced on stage with my next play [*C'est beau*]” (Sarraute i Brée 1973: 146). Chambon mener at vi fra og med *C'est beau* kan stille oss spørsmålet om hvilket medium Sarraute skriver sine drama for. Hun mener at Sarraute med *C'est beau* distanserer seg fra radiomediet (Chambon 2001: 385). Hun mener både *C'est beau* og *Elle est là* skiller seg fra de tidligere stykkene fordi radioen i begge disse stykkenes tilfelle ikke var det mediet som best viste stykkenes sanne natur: ”n'était pas la réalisation la plus conforme à la nature de ces deux textes” (Chambon 2001: 297).¹² Det er igjen nødvendig å presisere at vi skal forholde oss til det som er faktum, nemlig at stykkene ble skrevet for radio, først oppført i radio og deretter på scenen. *Elle est là* er det eneste unntaket fra dette. Dette går også fram av de konkrete dateringene. Det ser ut til at den franske radioforskeren Pierre Marie Héron i forordet til antologien *Les écrivains et la radio* (2003) mener at denne debatten er lagt død en gang for alle med Chambons avhandling, at bare *Elle est là* kan regnes som teaterstykke, og at radioen er mediet ”dont Sarraute se détache seulement avec *Elle est là* (1977), comme la critique française vient seulement de se rappeler par la Thèse de Joëlle Chambon (2001)” (Héron 2003: 11). Jean Verriers artikkel har en litt annerledes vinkling på denne tilbakevendende problematikken. Han innlemmer i sin betegnelse *création radiophonique* ikke bare Sarrautes *pièces*, men alle de

¹¹ Alle sitater fra Rothenberg 1998 er fra: <http://elecpress.monash.edu.au/french/1998_2/rothenberg.html>

¹² I Chambons gjennomgang av brevvekslingen mellom Nathalie Sarraute og Jochen Schale i den tyske radioen understreker hun at Schale ikke alltid var enig i de grepene Sarraute gjorde. For eksempel hadde han store problemer med å forstå hvordan papirlappen som blir kastet på scenen i *Elle est là* skulle kunne egne seg på radio.

verkene og utdragene som er radiokringkastet, inkludert framføringer basert på tekster som ikke var spesifikt skrevet for radio, som for eksempel utdrag fra *L'Usage de la parole*.

Det er scenedramaet *Elle est là* John Rothenberg tar utgangspunkt i, når han i artikkelen fra 1998 foretar en komparativ analyse av det og romanen ”*disent les imbéciles*”. Han understreker at *Elle est là* skiller seg ut med sin svært utpregete fysiske teatralitet. Han framhever to viktige poeng, som har å gjøre med de grepene Sarraute gjør i romanen, og som han mener er problematisk å overføre til teateret; den ene er frigjøringen av den narrative stemmen fra subjektet, den andre relativiseringen av sted og rom. Igjen kan vi spørre oss hvorfor han ikke følger opp disse svært interessante observasjonene som nettopp kunne være med å påvise forskjellene mellom radio og scene, og ikke likhetene, som han faktisk ender opp med å gjøre.

For Rothenbergs store problem er at han hevder at vi klart kan skille mellom stemmene både i radio og på scenen, og at nettopp denne distinksjonen mellom en stemme og en annen er et grunnelement i teateret. Hvis vi skal fortsette der Rothenberg stopper, kan det være interessant å spørre hvordan han mener stemmene skilles så klart fra hverandre i hørespillene, når de ikke er baserte på den fysiske teatraliteten han snakker om? Her motsier han på mange måter det han sier om stemme og kor i sitatet nedenfor. Han er svært lite nyansert, og sier ingen ting om hvordan henholdsvis klassisk og moderne teater anvender dialog og stemme ulikt, og hvordan hørespillets stemmer ikke nødvendigvis knytter stemme og talesubjekt sammen. I samme artikkel påstår han at: ”In Sarraute’s theatre, including the plays for radio, we seldom doubt who is speaking” (Rothenberg 1998). Rothenberg begår den samme feilslutningen i en annen artikkel fra 1995. I ”Distinct Voices or Mingled Ventriloquys in Sarraute’s Theatre” (1995b) anvender han sitt syn til å gå i polemikk mot Valérie Minogues begrep ”ventriloquisms” i hennes artikkel ”Voices, virtualities and ventriloquism: Nathalie Sarraute’s *Pour un oui ou pour un non*” (1995). Mens Minogue hevder at det skjer en form for buktaling hos Sarraute i måten karakterene og deres stemmer repeterer hverandre på, sier Rothenberg at dette ikke skjer i de eksemplene fra *Pour un oui ou pour un non* Minogue har valgt.¹³ Det som er interessant er at Rothenberg igjen hevder at stemmens løsrivelse fra utsigelsessubjektet og karakteren er umulig både i teateret og hørespillet:

In her theatre, however, even when it is a theatre for radio, neither the author nor her producers could avoid the inherent identification of particular voices, which even for practical purposes cannot be as shifting and uncertain in their origins as those in the late novels [...]. Minogue takes this further, claiming that the very idea of the character is undermined in the play, as it is in the fiction. Her main argument in supporting this view is in the use of ’ventriloquism’ [...]. This is not, I would suggest, comparable to the unannounced shifts

¹³ Artikkelen er delvis en polemikk mot Valérie Minogues artikkel. Jeg skal ikke gå nærmere inn på disse konkrete eksemplene her, ei heller på selve den polemiske diskusjonen.

of narrative voice in the novels (Rothenberg 1995b: 2).

Det er interessant å se hvordan Rothenberg her generaliserer ut ifra en forståelse av dette konkrete stykket som sceneteater. I den nyeste artikkelen om Sarrautes drama "The Problem of Character in the Theatre of Nathalie Sarraute" (2001) ser Rothenberg imidlertid ut til å ha nyansert sitt syn noe. Han påpeker at Sarrautes teater er uten tydelige karakterer. Han antyder også at det er i henhold til karakterene og deres stemmer at Sarrautes drama gjennomgår endringer fra *Le Silence* til *Pour un oui ou pour un non*. Alle dramaene baserer seg på konflikter som i ordinære sosiale sammenhenger i dagliglivet forblir skjulte og ikke kommer fram til overflaten, og som Sarraute forstørker og blåser opp til uante proporsjoner. I det første dramaet, hevder Rothenberg til og med at man kan se at Sarraute eksperimenterer med radiomediets muligheter til anonymisering av stemmene:

What is clear throughout the play is that these other characters, F1, 2, 3 and 4 and H2, are acting as a group, in classical terms a sort of chorus. [...] These "chorus" figures are not distinct characters in any sense. [...] It is clear that in this first play, which was written for radio, the author was experimenting with the possibilities of undefined voices that the medium allows, but it seems as if the fact of writing in dramatic form inevitably locates certain key functions in clearly separate figures (Rothenberg 2001: 41-42).

Rothenberg antyder altså at de mer anonyme bokstav- og tallstemmene i radio kunne blir framstilt som en gruppe, *chora*. Noen andre stemmer der det snakkes i kor, har imidlertid slett ikke alltid noen egne klart separate figurer, slik Rothenberg påstår. I teksten er stemmer ofte referert til med tankestreker, andre bare i kursiverte parenteser som (*voix*), (*voix diverses*) eller enda mer utydelig som stemmestøy, (*bruit*) eller (*bruit de fond*). Likevel mener Rothenberg at de som hevder at Sarraute usynliggjør karakteren på samme måte som i romanene, begår en slags intensjonell feilslutning.¹⁴ Han konkluderer med at det snarere er plotet som oppheves i Sarrautes drama og fastholder sitt syn på at karakteren ikke forsvinner.

Akustikk

La oss nå forlate disse diskusjonene i selve dramaresepsjonen omkring hva Sarrautes stykker ikke er, og bevege oss over i den andre hovedgruppen innenfor Sarrauteresepsjonen. Den kan hjelpe oss til å fokusere mindre på aktanter, karakter, cocktailparty, rollespill og gruppementalitet, og hvor det handler om subjekt og objekt, å se og bli sett, snakke og være taus. I stedet skal vi gå over på de som forstår stemme som ulike graderinger av vibrasjoner, oscillasjoner, lytting og sansning, støy og stillhet. Den spesifikke Sarraute-resepsjonen vil så

¹⁴ Rothenberg skriver: "Is it really possible to write successful plays without distinct characters? Nathalie Sarraute herself often appears to believe she has done just this, and her point of view has been adopted by the few academic critics who have paid detailed attention to her theatre" (Rothenberg 2001: 37).

bli koblet sammen med en mer generell lyd- og stemmeteori, som henter begreper fra filosofi, litteraturteori og musikk. Slik kan vi også åpne mer opp for det metaperspektivet som ligger i sjangerbegrepet *pièce radiophonique* enn det teaterlesningene har gjort, det vil si en forståelse av dem som variasjoner av stemmer og støy, og lesningen som en lytting. Det er mot en slik lyttende lesning vi skal forsøke å spisse ørene.

Hva betyr det teoretisk sett å forholde seg til tekst som en slags lytte-lesning? Hva er de mer teoretiske implikasjonene av en tilnærming til et litterært univers gjennom hørselen, en slik "væren-i-hørselen" som vi i kapittel 1 har forsøkt oss på? La oss ta Jean-Luc Nancy på ordet når han spør hva det vil si å ta til ørene, og slik bevege seg over i en mer akustisk væren-i-verden: "[...] qu'est-ce donc qu'être à l'écoute, comme on dit 'être au monde'?" (Nancy 2000: 278). Det første svaret er at vi må lese Sarrautes stykker i en akustisk estetikk eller en lydens fenomenologi. Don Ihde har i *Listening and Voice, A Phenomenology of Sound* (1976) forsøkt å tenke fenomenologien ut i fra hørselen. Han skriver om den musikalske lyttingen som å være omgitt og gjennomtrengt av lyd:

I suddenly find myself immersed in sound which surrounds me. The music is even so penetrating that my whole body reverberates, and I may find myself absorbed to such a degree that the usual distinction between the senses of inner and outer is virtually obliterated. The auditory field surrounds the listener, and surroundability is an essential feature of the field-shape of sound. [...] The auditory field is not a static field (Ihde 1976: 75, 83).

I denne væren-i-lyttesituasjonen er musikklytteren involvert og deltakende. Lyden trenger inn i og invaderer lytteren slik at grensene mellom indre og ytre oppheves. Nedsunket i og omsluttet av lyd erfarer lytteren at hun befinner seg i stillheten, i lyden og i stemmene. Slik oppleves også andre lyttesituasjoner, slik som radiolyttingen. Derrida skriver i *La voix et le phénomène* om den fenomenologiske stemme som en levende og nærværende stemme, *phonè*, en sonorisk og fysisk stemme, en stemme som er en kropp i verden (Derrida 1967a: 85). Don Ihde har en referanse til Georg von Békésys *Experiments in Hearing* fra 1960, og hans kartlegging av de to måtene å høre på. Vibrasjoner forplanter seg både via luftoverføring til det indre øret og bein/kontaktoverføring til hodeskallen. Ihde minner oss slik om at vi lytter med hele kroppen: "Phenomenologically I do not merely hear with my ears, I hear with my whole body" (Ihde 1976: 45). Det er det samme som Michel Serres forsøker på i sin filosofi i *Genèse* når han skriver om å høre med øret, sneglen, trommehinnen og høreåpningen, men også med hele kroppen. Serres nøyer seg ikke med å lytte med beinstrukturen, men også med huden. Serres lytter abstrakt, han lytter metaforisk.¹⁵ Den tyske medieestetikeren Rudolf Arnheim skildrer

¹⁵ Serres skriver: "Écoutez donc une autre voix possible" (Serres 1982: 51).

en lignende lytting i sin bok *Radio* fra 1936, hvordan radioen presenterer verden via øret: "Its function is to present the world to the ear" (Arnheim 1936: 32).

I den tradisjonen i den vestlige filosofiske estetikken som i følge Merleau-Ponty forestiller seg kroppen som en ansamling sanseorganer, regjerer en allmenn oppfatning av en form for sansehierarki med blikket på toppen. En akustisk vending dreier seg ikke bare om å bytte om på blikkets og hørselens posisjon i et slikt sansehierarki. Vi skal forsøke å nærme oss det Merleau-Ponty kaller en mer synestetisk sanseforståelse, kroppen som et synergisk system der alle sansefunksjonene er knyttet sammen i det værendes væren i verden. Både Merleau-Ponty og Serres kan slik sies å representere en slags tilbakevending til den greske estetikken, hvor alle sansene er involvert i forståelse av forholdet til omverden og i hverandre. Det er en slik akustisk vending Don Ihde snakker om i *Listening and Voice* når han forsøker å tenke seg en lydens fenomenologi som en lytting-til-verden. Med den akustiske vendingen endres selve erfaringshorisonten fra noe romlig til noe som primært er temporalt, lydens "flux", og som igjen påvirker vår måte å erfare verden på. La oss nå, uten å tvinge tekstene inn i en slik "fonomenologi", forsøke å lese Sarrautes litterære stemme, ikke bare i *pièces radiophoniques*, men også de andre tekstene, som *phônêma*, som lyd fra stemmer. Som leser-teoretiker skal vi forsøke å skildre hva det vil si å være i denne lyden, omgitt av disse stemmene.

Med på veien skal vi ta de lesningene innenfor Sarraute-resepsjonen som kan sies å forsøke seg på en slik lytting. Jean-Michel Maulpoix har i sin artikkel "Elle a l'ouïe si fine..." (2000) prøvd seg på nettopp dette. Det er ikke noe han avgrenser til kun hørespillet, men er noe som gjelder forfatterskapet i sin helhet. Det vil si at ikke bare leseren, men også forfatteren er en lyttekunstner, fordi litteratur er språk, og språk er *parole*, ytret språk. Dette vil bli svært viktig for oss, fordi det tillater oss å ta opp tråden fra kapittel 1 samtidig som det gjør at vi i større grad kan undersøke de teoretiske implikasjonene av en slik lytte-tilnærming til forfatterskapet som vi forsøkte oss på der:

Quelqu'un tend l'oreille et voudrait comprendre. Les humains sont des petites phrases. D'une langue apparemment simple et sûre. Mais il y a dans leurs paroles des échardes ou des fissures. C'est cela que Nathalie Sarraute s'efforce d'entendre. C'est de cela qu'elle prend soin. [...] Nathalie Sarraute continue de voir les mots – les fragments de phrases, propos, propositions – tel qu'un enfant les entendait [...] que perçoit Nathalie Sarraute, si non un bruit de source? (Maulpoix 2000: 11-14).

Sarraute sanser en verden som snakker og støyer. Maulpoix skriver om å spisse ørene og forsøke å forstå, å høre etter, *entendre*, som en modell for erkjennelse. Menneskene er ikke lenger karakterer av kjøtt og blod, menneskene er *phrases, paroles* og *mots*, setninger, ytringer og ord. Disse ytringene er tilsynelatende enkle og sikre, men for den som behersker lyttekunsten, kan det fornemmes språklige revner og sprekker i dem.

Hvis det er slik at Sarraute fokuserer på litteratur som språklig ytring, vil det si at hennes tekster står for en væren-i-verden som innebærer en sansning-av-verden via øret. Den estetiske erfaring er framfor alt en lyttehandling. Karakteren snakker ikke. Språket snakker, hvis man skal tenke heideggersk. "L'ouïe est modèle du connaître", skriver Michel Serres, "Elle est encore active et riche quand l'œil se perd ou s'endort" (Serres 1982: 23). Maulpoix skriver at Sarraute lytter som et lite barn. Per Aage Brandt sier det samme om Michel Serres i det danske forordet til *Genèse*: "Ligesom krystallen bliver til i skyen, bliver tanken til i en skyagtig spredthed, som den må genfinde, idet dens tid må gå stik imod livets, livsløbets. Den gamle må blive stadig yngre og dø som et rynket, erkennende spædbarn" (Serres 1982: 11). Den samme barnsligheten beskriver forøvrig Josyane Savigneau hos Sarraute når hun omtaler *Ouvrez* i avisartikkelen "Chez Sarraute, les mots se marrent" (1997):

Cela sonne comme une provocation de jeunes gens: "Ouvrez", sur la couverture d'un livre. Sans point d'exclamation, toutefois. Pas un ordre, une incitation ironique. Et qui vient non d'une jeune personne culottée, mais d'une vieille dame facétieuse [...] Nathalie Sarraute est bien vivante, parce qu'elle sait en rire. *Ouvrez* est un splendide pied de nez à tous les embaumements prématurés, au "mourez donc, nous ferons le reste", "soyez posthumes et laissez-nous en paix" qu'on essaie d'imposer à tous les écrivains [...] (Savigneau 1997).

Friedrich Kittler beskriver i *Aufschreibsysteme 1800/1900* hvordan Nietzsche som filosof også søker å mestre kunsten å lytte og sette ord på sine tanker og følelser, både i form av indre demoner og dionysisk støy, som i følge samtidens teoretikere skulle anta en "summende" og "brølende" karakter og være grunnlaget for en indre "borgerkrig" (Kittler 1990: 183-184). Det er bare den som bruker øret aktivt som kan lytte, *ecouter*, av latin *auscultare*. Når man i legevitenenskapen snakker om auskultasjon, betegner det nettopp en slik lyttehandling. Man lytter til kroppens indre støy, legger øret eller stetoskopet mot lungene og hjertet for å forsøke å stille en diagnose fra det man hører. Auskultasjonen er ofte akkompagnert av perkusjon, en banking på kroppens overflate hvor man forsøker å stille diagnose ut i fra lyden. Hvorfor er det barnslig å være lyttekunstner? Lyttekunstnernes barnslighet kan forstås slik at de forsøker å tenke verden på nytt, vende seg fra blikket til hørselen, filosofere motsatt vei slik Michel Serres gjør det, eller sivilisasjonskritisk banke, lytte og stille diagnose på den moderne kulturens moralfilosofi slik Nietzsche gjør det. Slik kan vi også si at å sanse tropismene er en form for auskultasjon, en lyttehandling, og at både forfatteren og leseren må beherske en form for lyttekunst. Maulpoix forsøker å tenke videre på dette:

Un parler qui soit une écoute, au lieu d'une parole qui fait taire, tel est le singulier "usage de la parole" qu'elle nous propose. Car écrire, c'est *entendre*: comprendre aussi bien qu'écouter. Puisque tout est affaire des mots, il s'agit d'entendre la langue. Prêter l'oreille et la plume à ces minuscules affaires de vocables, à peine audibles, qui sont des "drames", des jeux, des fragments de comédie humaine. De sorte que le lecteur devienne à son tour spectateur tout autant qu'auditeur (Maulpoix 2000: 14).

Hvis øret tar over for blikket som sjefsmetafor, påvirker ørets egenskaper som sanseredskap også de andre sansene. Dette gjør det mulig å forstå hvorfor vi i *Les Fruits d'or* kan beskrive et lydlig blikk. Noe lignende antyder også Maulpoix om Sarraute når han skriver at hun er et øre som ser, ”*une oreille qui voit*”. Maulpoix’ artikkel er forholdsvis kort med sine fire sider, likevel er det kanskje innholdsmessig sett en av Sarraute-resepsjonens mest vesentlige, hvis vi skal forsøke å forstå sammenhengen mellom roman og radio i Sarrautes forfatterskap.

For hva om ikke bare *pièces radiophoniques*, men også Sarrautes tidligere romaner fra perioden før hørespilleksperimentet og prosatekstene etter hørespilleksperimentet er en slik lytting? Hva om hele hennes forfatterskap helt fra hennes første kortprosa er en lyttekunst? Da har man i Sarrautes tilfelle å gjøre ikke bare med et forfatterskap som står i sterk kontrast til noe, til alt det som med sin visuelle metaforikk i så sterk grad har preget modernismen, men med et forfatterskap som skaper noe annet i stedet. Det som genereres er en kunst som baserer seg på en ørets estetikk, eller en lydens fenomenologi. Den akustiske estetikken kan dermed ha en slags synesteseffekt. Den foreslår en annen og mye mer sensualistisk estetisk erfaring eller sansning av virkeligheten som også kan gjøre seg gjeldende i de andre sansene. En bevegelse fra en blikkets til ørets estetikk, som jeg hevder skjer hos Sarraute, er en særlig akustisk vending. Det litterære universet kan da i større grad forstås som et univers med mer åpne strukturer.

Ved å forsøke å skissere en teori med et mer mangetydig, dynamisk og åpent begrepsapparat kan vi bli i stand til å lese Sarrautes tekster nettopp som det de er og ikke som det de ikke er, altså ikke som en negativ størrelse. Ut over og i forlengelsen av den modernistiske romanen videreutvikler Sarraute romansjangeren til å bli noe eget, en positiv størrelse. Sarraute vender seg ikke mot romanen for å destruere den, men etablerer en egen forståelse av hva romanen bør og skal være. Grunntanken er tilsynelatende banalt enkel, og det er samtidig det som gjør et slikt prosjekt så komplisert: Tekster som i sitt vesen er åpne, bevegelige og mangfoldige bør ikke leses ut i fra teorier som er lukkede, statiske og ensartede, men fra teorier som også er åpne, bevegelige og mangfoldige.

Tidligere har jeg brukt et bilde med subjektet som spissen på en passer, hvor handling og plot blir en geometrisk opptegning. Sarrautes passerspiss er i kontinuerlig bevegelse. Dermed blir opptegningen av den geometriske modellen umuliggjort. Hvis bildet med den bevegelige spissen på passeren gjelder for den litterære teksten, gjelder det da ikke også for teoriens metoder? I det øyeblikk vi setter spissen ned for å trekke opp en modell over slike tekster, har ikke da teksten allerede unnsloppet oss? Er vi heldige, klarer vi å gripe en liten del

av den, eller som Sarraute skriver i en fotnote i *Conversation et sous-conversation*, vi avdekker bare de grove og kraftige mekanismene, de velkjente, store og tydelige bevegelsene (1596-1597). Andrew Gibson ønsker å utføre en dekonstruksjon av narrativ teori ved å synliggjøre hvordan de strukturer og modeller den er konstruert over, ikke alltid eller ikke lenger har gyldighet. Den narrative teoriens ideer om stabile språklige og tekstuelle strukturer må i slike tilfelle byttes ut med ustabile. Gibson kommer for så vidt ikke med en revolusjonerende teori når han snakker om sitt eget prosjekt som dekonstruksjonistisk eller postmodernistisk. Det er når Gibson begynner å tale om å erstatte den piktoralistiske og arkitektoniske romforståelsen med en polymorf estetikk at han blir interessant i forhold til Sarrautes litterære univers, ikke bare når det gjelder romanene, men også *pièces radiophoniques*:

The homogenous space of narratology is likewise radically at odds both with an emergent postmodern aesthetics and the contemporary sense of space. [...] Aesthetics must become polymorphic too, an aesthetics of multiple proliferations of spaces. [...] It must concentrate on perturbations and turbulences, multiple forms, uneven structures and fluctuating organisations (Gibson 1996: 5, 13, 15).

Men hvis vi som teoretikere skal ordlegge oss i en polymorf estetikk, en estetikk som kan krystallisere seg eller anta mange former, behøver ikke også vi å videreutvikle våre språklige grep? Og hvilke grep skal vi benytte? En mulighet er å søke begreper utenfor vårt eget fagfelt. I gjennomgangen av mulige litteraturteoretiske strategier peker Gibson særlig på bruken av metaforer og en metaforisk substitusjon hvor "narratives are conceptualised in terms of a reservoir of metaphors internal to them" som en annen mulig strategi (Gibson 1996: 15). Gibson påpeker her noe som vil bli viktig i forhold til Sarraute-teorien. Han sier nemlig at teoretikerne ofte forsøker å etablere et nytt teoretisk begrepsapparat gjennom metaforisering, og at denne metaforiseringen av begrepsapparatet svært ofte bygger på metaforikk som de finner i selve de litterære tekstene. Kanskje er dette en av mekanismene som har ført til at Sarraute-resepsjonen har appropriet så mange av Sarrautes egne begrep?

Et av Sarrautes litterære grep er jo nettopp, som vi har sett, bruken av retoriske bilder eller figurer som skal vekke assosiasjoner hos leseren til sanseopplevelser som ligner fornemmelsen av bevegelser. Det bildet vi kjenner best fra Sarraute er tropismene, som både er tropisme (fysisk bevegelse) og en trope (språklig bevegelse). Tropismene blir en bevegelsesmetafor i dobbelt forstand. Det er et begrep som refererer til et bevegelsesfenomen. Samtidig omtales fenomenet en metafor, *metaphora*, transposisjon, flytting, et ord som beveger seg fra ett begrepsområde til et annet. Metaforiseringen hos Sarraute foregår ved at hun bruker et konkret ord som hun henter fra botanikkens betydningsområde hvor den

betegner hvordan en plante reagerer på stimuli som lys og varme med reflekser og bevegelser. I følge den kognitive semantikken baserer metaforens kobling av to forestillingsfærer seg ofte på en viss likhet mellom dem. Slik er det også i Sarrautes tilfelle med forestillingen om bevegelse. Bildene og metaforene som utgjør Sarrautes litterære grep vakler mellom det fysisk angripelige og det rent retoriske fenomenet, mellom ting og språk, synlig og usynlig. Metaforen befinner seg i forlengelsen av leserens sansning. Det hører med til definisjonen av metaforer at når de blir til en del av det nye betydningsområdet og glir inn i vårt begrepsapparat, stivner de og dør. De blir til klisjeer, konvensjoner og vitenskapelige kategorier. Når de stivnede termene i det teoretiske begrepsapparatet ikke er tilstrekkelige, forsøker teoretikerne å lage nye begreper ved hjelp av bilder. En slik prosess er forøvrig noe Mieke Bal skriver om i *Travelling Concepts in the Humanities* (2002). Av metaforer som Gibson trekker fram som eksempel på en slik metaforiseringsprosess er bilder som strøm, turbulens, virvel, flux, metamorfoser, dansere, djinner og spøkelser i teoriene til Martin Heidegger, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Felix Guattari og Michel Serres. Disse har det til felles at det hovedsakelig dreier seg om bevegelse. Disse bevegelsesmetaforene blir tatt opp i det teoretiske begrepsapparatet, og er eksempler på at det faktisk er mulig og nødvendig for teorien å foreta en fornying av det teoretiske språket. En slik dynamisering kan bidra til at teorien ikke blir det Bruno Latour i *Science in Action* (1987) kaller *black box*, dvs at kontroverser kjølner, metaforer og teorier stabiliseres og begrepene stivner, og det teoretiske begrepsapparatet lukkes om seg selv (Latour 1987).¹⁶ Bevegelsesmetaforer er altså ikke stivnet, men innehar fremdeles en form for bevegelse. De er en kombinasjon av både bilde og bevegelse, bevegelsesbilder som det deleuzianske begrepet *image-mouvement* (Deleuze 1983 og 1985). På en og samme gang er tropismene til Sarraute nettopp både bilde og bevegelse, eller brudd og kontinuitet som vi tidligere har sett at hun selv kaller det. Begrepene om bevegelsesbilder som både er forskjell og repetisjon, brudd og kontinuitet, er ikke en ny form for dialektisk modell, men to ulike utfoldninger av det samme multiplisitets- eller mangfoldighetsprinsippet, i følge Deleuzes bergsonisme (Deleuze 1966: 29). Tid er en varen, *durée*, med romlige folder eller utfoldninger. Det mangfoldige eller multiple folder ulike former inn under seg, derav mang-fold eller multi-pli. Det franske 'pli' tilsvarer det norske 'fold'.

¹⁶ Det er særlig i kapittel 1 Latour beskriver den prosessen som han kaller vitenskapelig 'blackboxing'.

Vibrasjoner

I følge Gibsons strategi om en radikalt ny spatial modell for narrativ teori er denne nettopp en modell som består av en uendelig repetisjon og meningsutsettelse – en bevegelse. Dette får store konsekvenser for forståelsen av rom og tid:

The very assumption of a 'centre' institutes, homogenises and organises certain structures according to which difference is contained and given order and significance. This is the very structure of our ways of seeing, of what – since the Greeks – we have understood as 'the scene of vision' itself (Gibson 1996: 22).

Hvis vi antar at tropismene er en slik destabiliserende bevegelsesmetafor, fungerer de på samme måte som andre bevegelsesmetaforer ved at de rokker ved hele vår forestilling om rommets senter, og i neste omgang hva det vil si å se. Alan J. Claytons tittel, *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture* (1989) refererer til ideen om skrift hos Sarraute som en stadig vibrerende bevegelse. Denne bevegelsen skyldes en mangel på et fast punkt, på noe solid. Clayton hevder at hele Sarrautes estetikk nettopp er konstituert over denne bevegelsen:

La matière porteuse de vie, la substance biophorique – qui est aussi, on le voit, la matière première de l'écriture [...] pour faire un texte –, c'est dans ses représentations diverses le contraire radicale d'un solide: tantôt liquide, elle sourd, suinte, coule, jaillit; tantôt, plus insaisissable encore, elle est onde, courant, irradiation, émanation, effluve, exhalaison. [...] C'est dire que l'esthétique sarrautienne est régie par une loi de tremblement et de l'indécision (Clayton 1989: 10, 25).

Når det faste punktet, som for eksempel den litterære karakteren, erstattes med bevegelse, kinesis, utløses en skjelving i den narrative teksten. Det er ikke det faste, statiske og solide, men det flytende, som bølger og strømninger. Clayton påpeker at det i Sarrautes tekster finnes en tropismeoppsøker som alltid er på vakt med sitt sanseapparat, en som er hypersensibel, nevrotisk og taktil. Det er ved hjelp av de litterære teknikkene at Sarraute kan skape en slik kinetikk i tekstene og gjøre litteraturen om til en bevegelsestilstand. Vilkårene for konstitueringen av begrep vi så ofte bruker som tekstuelle "knagger" forsvinner hos Sarraute. Den sarrautske estetikk blir altså en lære om det som setter i bevegelse, en kinetikk. Tropismene utgjør således en mulighetsbetingelse, det er selve grunnprinsippet for Sarrautes forfatterskap, den litterære dynamiske drivkraften i Sarrautes tekster.

Hvis jeg nå skal forsøke å oppsummere dette i noen teoretiske termer som ikke nødvendigvis er hentet fra Sarrautes egne teorier, men fra et generelt teoretisk ståsted, kan jeg gjøre som Rachel Boué har gjort i sine Sarraute-teorier og snakke om tropismene som en "énergie pulsatile" (Boué 1997: 61-62), en ren pulserende energi eller kraft, eller vitalitet, som Boué også anvender. Tropismer er da forstått som kraft, *energeia*, som betyr både kraft og handling, eller kraft i handling, aktivitet eller arbeide. Ordet *energeia* har synonymer som

består av en rekke ord som her har blitt brukt for å beskrive tropismene, som dynamikk, bevegelse, prosess, reaksjon, mobilisering og vitalitet, som benyttes om biologiske, kjemiske og termodynamiske bevegelsesmekanismer. Alle disse kan også brukes til å benevne en bevegelig tilstand som stiller seg i motsetning til en annen tilstand som er i ro, statisk, stabil, frosset fast, strukturert, og på plass. Tropismene er en energi som skapes av bevegelser i grenselandet mellom ulike bevisstheter, og de overføres gjennom prinsippet om kontakt. Vi kan derfor også si at de er en kinetisk energi, det vil si den delen av energien som er i bevegelse. Ordet kinetikk, *kinêtikos*, er også opprinnelsen til *kinêma* og *kinêmatos*, og også det franske *cinéma(tographe)*, og kanskje noe av grunnen til at Sarraute sammenligner framstillingen av tropismene med en kinematograf, og lesning med filmfremvisning. Slik kinetikken i filmen oppstår i selve fremvisningen når enkeltbilder settes i bevegelse, eksisterer de dynamiske tekstene kun i bevegelsen.

I et slikt litterært univers må altså også lesningen bevege seg sammen med tropismebevegelsene, hvis den ikke skal ende opp med å lukke teksten inn i en forestilling om en sekularisert tid, det vil si tekst som suksessive punkter på en tidslinje hvor tiden stykkes opp, inndeles og fryses, for eksempel i kapitler. Michel Serres sier i *Genèse* at denne klassifiseringen er en statisk handling, det er som om man forsøker å forhindre, bremse og stoppe en strøm.¹⁷ Når han kaller dette uttømt dynamikk, viser han hvordan klassifiseringen nettopp opererer med stivnede metaforer. For at teksten ikke skal bli det som den selv ironiserer over, et "objet refermé sur lui-même, plein, lisse et rond [...] solidement installé [...] Organisé. Ordonné. Savamment construit." (540-547) må leseren i møte med Sarrautes tropismer ikke fryse og klassifisere den, men forsøke å følge tropismenes bevegelser. På samme måte som tekstene og leseren er i bevegelse, kan litteraturteorien også være det, fordi teoretikeren også er en leser. Denne teoretiker-leseren skal altså kunne foreta den samme bevegelse som Sarraute skildrer i essayene om litteratur generelt og hennes egne tekster spesielt. Som teoretikere er det nødvendig å utføre en form for bevegende eller kinetisk virksomhet når man skal undersøke denne usynlige virkeligheten hvor det ikke finnes noe fastpunkt. I det parasittære samlivet mellom tekst og teori må vi bevege oss sammen med den narrative teksten, være-i-bevegelsen. En slik teori kan nærme seg en estetikk om det som setter i bevegelse, om tropismene og det særegne universet som skapes ut i fra dette.

I gjennomgangen av Sarrautes forfatterskap har jeg ofte referert til underkonversasjonen

¹⁷ Serres skriver: "[...] la classification est la solution optimale, si le but est immobilité. Classer reste un acte statique: ou il est résultat d'un dynamisme qui s'épuise ou il est le barrage le plus efficace à un flux fort, pour le disperser entre des chicanes, le ralentir, l'arrêter, le geler" (Serres 1982: 155).

som en annen form for virkelighet, et særlig univers med et annet tidsbegrep enn det lineære og sekvensielle. Teksteksemplene illustrerer i seg selv hvordan en strukturalistisk forståelse av tid og rom avgeometriseres og hvordan fastpunktet rives vekk. Det finnes flere som påpeker denne dynamiseringen i Sarrautes litterære univers, og de fleste av disse lesningene har hovedfokus på 80- og 90-tallstekstene. Valérie Minogue hevder i *Nathalie Sarraute and The War of the Words* (1981) at Sarrautes tekstunivers har en ikke-linearitet som krever en ikke-lineær narrativ modell. En slik alternativ modell vil fjerne seg fra tradisjonelle begrep som karakterisering, kronologi og personer eller karakterer:

The linear progression of the traditional novel would not allow, let alone foster, this new matter and manner. [...] the narrative should move freely through the observed, imagined, remembered, or anticipated, without reference either to clock-time or to a hierarchy of levels of reality: and it is vital that the movements recorded in the narrative should not be allowed to congeal into personages, that is, conventional 'characters', pursuing the purposes of a plot. Nathalie Sarraute's explorations concern processes, not products (Minogue 1981: 14).¹⁸

Minogue utelukker ikke mimesis fra et slik litterært univers. Hun mener tvert i mot at tekstene både har psykologisk realisme og lingvistisk og litterær refleksivitet. Et slik syn fordrer at man ikke opererer med skillet mellom mimetisk og anti-mimetisk. Sarraute forsøker ikke å rekonstruere en gitt virkelighet, men å synliggjøre en annen form for virkelighet. Det er ikke bare i denne boken at Minogue påpeker Sarrautes tekster som ikke-lineære, og forsøker å lese dem ved hjelp av ikke-lineære teorier. Også i artikler som "De *Portrait d'un inconnu à Tu ne t'aimes pas: Un trajet à travers les mots*" (1998) har hun skrevet om dette, i forbindelse med de seneste tekstene, og for å forklare hvordan det både i de tidlige og de senere tekstene er ordene og tropismene, og ikke intrige, plot og karakterer som skaper dynamikken hos Sarraute:

Que l'on mette côte à côte *Portrait d'un inconnu* et *Tu ne t'aimes pas*, et l'on est frappé, à travers la distance de quarante ans qui sépare ces deux livres, par la continuité et la remarquable cohérence de l'œuvre sarrautien. Depuis *Portrait d'un inconnu* jusqu'à son livre le plus récent, *Ouvrez*, les mots et les tropismes génèrent l'action dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, remplaçant l'intrigue et les personnages du roman traditionnel (Minogue 1998: 51).

Med koherens hos Sarraute må man, i Minogues betydning, forstå at hver og en av tekstene i dette litterære universet er skrevet inn i en og samme estetikk, nemlig sansningen av tropismene og kommuniseringen av dette gjennom en kunstnerisk form. Alle Sarrautes tekster befinner seg i et univers hvor det er ordene og tropismene som skaper dynamikken, i stedet for intrige, personer eller karakterer. Leseren føres avsted til ulike perspektiveringer av en annen virkelighet, med andre tider og andre rom. Vi kan tenke oss at hver tekst representerer

¹⁸ Tittelen er forøvrig en parafase over Orson Welles' hørespill *The War of the Worlds*, første gang sendt på CBS 30. oktober 1938.

en alternativ åpning eller en innvielse mot et sanseunivers, og at rekkefølgen på disse åpningene er vilkårlig. Dermed kan vi tenke oss forfatterskapet som en *durée*, en varen, hvor tekstene trenger inn i hverandre. Det Minogue kaller koherens kunne også kalles et forfatterskap eller en stil, som gjør at man ofte når man leser Sarrautes tekster kan si at det er en Sarraute-tekst, men hvor det ofte er vanskelig å bestemme hvilken av tekstene et utdrag er hentet fra. Men likevel; setter man tekstene opp i et før og etter hørespillet, vil man også kunne se at Sarrautes stil har utviklet seg mer og mer i dialogisk retning. Vi kan derfor argumentere både for og imot Minogues begrep om det ikke-lineære. Som jeg var inne på i begynnelsen av kapittel 1 føyer alle Sarrautes verker seg inn i samme estetikk, men samtidig skjer det en utvikling i Sarrautes litterære teknikker på 70-tallet som kan knyttes til hørespillet.

I tillegg til Minogues tekst om ikke-linearitet har også Monique Gosselin-Noat i ”Vertiges et prestiges de l’espace dans *Portrait d’un inconnu* de Nathalie Sarraute” (1998) skrevet om tids- og romproblematikken:

Vertiges et prestiges... car dans ce récit de Nathalie Sarraute, l’espace n’est pas stable: il est tour à tour inquiétant et vacillant, soudainement creusé d’abîmes ou fascinant et somptueux [...] Rejoignant la vision *phénoménologique* telle que explicite Merleau-Ponty, N. Sarraute fait évoluer son héros-narrateur en quête de personnages dans un univers intersubjectif où le corps sensible – le chair – est pris dans la prose du monde. [...] Il n’y a donc pas un espace réaliste, identifiable, extérieur aux personnages. [...] tout ici est relatif et mouvant [...] L’espace est inséparable d’un mode d’être au monde qui n’a lui-même rien de tout à fait stable [...] ce héros hypersensible et névrosé. (Gosselin-Noat 1998: 5-6).

Gosselin-Noat påstår at Sarraute ikke bare opererer med en temporal ikke-linearitet, men også med en spesiell romlighet. Rommet er heller ikke stabilt, men usikkert og vakkende. Det er et rom hvor alt er relativt, fordi det er i bevegelse, som Gosselin-Noat skildrer som *vertiges*, av latin *vertigo*, som opprinnelig betyr dreierende bevegelse, og *vertere*, å vende, virre, snurre og dreie. I det rommet Gosselin-Noat skildrer kan vi ikke se karakterer som beveger seg rundt i en ytre, anskuelig virkelighet. Hun snakker om en ren sansning av verden i fenomenologisk forstand, hvor både rommet og den hypersensible selv er ustabile.

Forholdet mellom tekst og realisering kan forstås som om hørespilltekstene var en form for notasjon. Sarrautes *pièces radiophoniques* som hørespill-notasjon er noe visuelt (*texte*) som refererer til noe auditivt (*mise-en-onde*). Om man leser dem som teater, slik man hittil hovedsaklig har gjort, er de noe visuelt (*texte*) som refererer til noe audiovisuelt (*mise-en-scene*). Dette vil også være hovedskillet mellom denne avhandlingen og en teatervitenskapelig analyse som Joeëlle Chambons, hvor nettopp de enkelte scenoppføringene har fått mest oppmerksomhet. Notasjonsbegrepet relaterer hørespillet til en annen lydkunst, musikken. Her er det imidlertid viktig å huske at det notasjonsbegrepet innenfor musikken

som jeg trekker paralleller til, er like lite avgrenset til punktinndelingen på sjutoneskalaen som hørespillteksten til den narratologiske strukturalismens tekstbegrep. Det radiofoniske notasjonsbegrepet skal få en mye videre definisjon, for så lenge hørespillsjangeren arbeider med både støy, stemmer og musikk har den likhetstrekk med både akustisk, fonetisk og musikalsk notasjon. Notasjon vil betegne alle typer relasjoner mellom et visuelt eller grafisk tegn og et lydobjekt.

*Mais tout se joue à partir du silence, ô oreilles
bourdonnantes, encombrées. Alors il faut parler
d'apparitions et de disparitions sonores. Aucun moment
n'est plus précieux que ces moments où l'on ne nous
donne rien à écouter – les élargir...
Utiliser le son comme un spectre où le réel se
décompose. Accepter l'espace sonore comme un des
lieux de l'in vraisemblable: une scène impossible.
Farabet, Coque, conque, coquille, cornet, cirque*

3 Stemmenes genese *Le Silence* og *Le Mensonge*

I lesningene av *Le Silence* og *Le Mensonge* i dette kapitlet blir det lagt an en grunntone for hvordan vi skal forstå begrepet stemme som glidninger eller gradasjoner, samt forbindelsen mellom tekst og realisering som notasjoner til slike stemmer. Dette stemmebegrepet skal kunne gi gjenklang gjennom alle lesningene av Sarrautes hørespill. Utdfordringen blir å etablere et teoretisk begrepsapparat som skal kunne bære vekten både av nærlesninger i hørespillteksten og av nærlyttinger til radioopptaket. Den teoretiske argumentasjonen omkring stemme behøver derfor å gå igjennom noen nødvendige faser, som løper parallelt med selve nærlesningene og nærlyttingene, og målet er at lesningene og den teoretiske agendaen ikke skal måtte gå på bekostning av hverandre. Jeg håper at vi skal kunne la oss føre av sted fram og tilbake i primærtetekstene, slik Sarrautes tekster oppfordrer til. Samtidig søker nærlyttingen til radioopptaket av *Le Mensonge* å formidle opplevelsen av et lytteforløp. I lyttingen til et hørespill som blir kringkastet på direkten er lytteren prisgitt temporaliteten. Det ligger en flyktighet i selve radiomediets natur. Mens boklesningen gir leseren muligheten til å bla seg fram og tilbake i teksten, gir en første gangs lytting intet annet valg enn å følge stykkets forløp. Jeg understreker at det i mitt tilfelle også har vært snakk om en annen form for lytteopplevelse, som i større grad har tillatt en mer ikke-kronologisk lytting. Dette er en repetert lytting som muliggjøres i de tilfellene hvor opptak av en hørespillrealisering har blitt registrert, lagret og arkivert på lydbånd. Dette er tilfellet med *Le Mensonge* (opptak fra 1966 i Jean-Jacques Viernes radioregi), *Isma ou Ce qui s'appelle rien* (opptak av Claude Roland-Manuels versjon fra 1970), *C'est beau* (Jean Pierre Colas, 1972), *Pour un oui ou pour un non* (Réné Farabet, 1981) samt Claude Regys *reprise sonore* av teateroppføringen av *Elle est là* fra 1980. Lagringsmedier gjør at jeg som lytter har kunnet stanse opp, spole frem og tilbake, notere, reflektere, analysere, og ikke minst lytte samtidig som jeg har hørespillteksten liggende foran meg. En mer problematisk type lytting kan være når et hørespill aldri har vært

gjenstand for noen konkret realisering, som er tilfellet med *Le Silence*, eller også i de tilfeller der hørespillet har blitt spilt inn og registrert på bånd, men hvor man ikke har lagret og konservert opptakene for ettertiden, som jeg i første omgang fikk beskjed om at var tilfellet med *Isma ou Ce qui s'appelle rien*. Det kan også være at det både er registrert, lagret og arkivert men lydbåndet er ødelagt og slik gått tapt. I slike tilfeller kan man snakke om en lytting gjennom nærlesning av teksten, den aktiviteten som jeg i kapittel 2 kalte en lese-lytting. Rachel Boué anvender et lignende begrep, nemlig leserens virtuelle lytting til setningenes vibrerende og bølgende bevegelser, en hørbar rytme, brusing, et pust. Gjennom en slik virtuell lytting formidles og framprovoseres det hos leseren sanseopplevelser som ikke kan kommuniseres gjennom en benevning av selve fenomenet. Denne leseren leser ikke ordene, men får høre deres påvirkning på sansene, skriver Boué (Boué 1997: 225). Utgangspunktet for *Le Silence* og *Le Mensonge* er altså forskjellig. Likevel mener jeg at de er så nært knyttet til hverandre, at jeg har valgt å gjøre lesningene av dem i samme kapittel. Håpet er likevel at leseren ikke skal sitte igjen med en altfor oppstykket presentasjon av disse to hørespillene.

Lesningene av *Le Silence* og *Le Mensonge* vil jeg innlede med noen ord om hvordan de to hørespillene ble til. Dette har jeg valgt å skildre som en stemmenes genese. Vi skal se nærmere på tittelen og åpningssekvensen til det aller første stykket, som kan leses som en metakommentar til dets egen tilblivelse. Først via en negasjon av det teatrale talesubjektet kan de kroppsløse radiofoniske stemmene fødes og lyde fram fra stillheten. En slik lesning vil stå i motsetning til en som mener at det i disse stykkene dreier seg om teaterkarakterens død. Vi vil i stedet gjøre forsøk på å lytte til hvordan Sarrautes stemmeteknikker skaper en forstørrelseseffekt som muliggjør en form for forsterket lytting. Dette åpner igjen for en bevisstgjøring av stemmens egen mediematerialitet og av hvordan språket har uendelig mange små lydlige nyanser som i seg selv er bærere av mening.

I neste neddykk skal vi ta utgangspunkt i disse to hørespillenes formelle særtrekk, og da særlig hvordan stemmene markerer seg i mer eller mindre tydelig grad som tegn i selve teksten. Disse tegnene har jeg valgt å kalle stemmenotasjoner, mens de i Sarraute-resepsjonen har blitt betraktet som nominasjoner. De typografiske tegnene det er snakk om er Sarrautes bruk av bokstav- og tall, fornavn og personlige pronomen. Man har i tidligere tolkninger av stykkene hevdet at disse står for dramatiske karakterer. Det kolon og den taleytring som i teksten etterfølger bokstav- og tall, fornavn og personlige pronomen er til sammen blitt lest som karakterens talehenvisning. Man avgrenser slik stemme til det som i teksten passer best inn i definisjonen av dramatisk dialog, en direkte performativ tale der to eller flere karakterer

plassert i samme tid og rom utfører talehandlinger ved vekselvis å rette replikker til hverandre. Men denne typen logikk kan bli sneversynt i forhold til Sarrautes hørespill. Den ekskluderer nemlig noen andre stemmer i stykkene, de som i teksten befinner seg i parenteser, kursiver, anførselstegn og bak lange tankestreker og trippelpunktum, hvor stemme ikke kan spores til en bestemt utsigelsesinstans. Snarere forbindes stemme her med den polyfonien som genereres i romanene og de senere prosatekstene, fordi Sarraute anvender mange av de samme teknikkene. Nominasjonslogikken er fanget inn i en negativ dialektikk mellom stemme og talesubjekt. Hørespillet har derimot med sine kroppsløse stemmer muligheten til å løse seg fra en slik dialektikk. I stedet skapes en forbindelse mellom på den ene siden det typografiske (teksten) som kan ses som bokstaver, tall, mellomrom, tankestreker, trippelpunktum, anførselstegn, blanke partier, tegninger og lydord, og på den andre siden lydfenomenet (radiooppføringen), som kan høres som intonasjoner, assonanser, rytmer, repetisjoner, variasjoner, lydord, allitterasjoner og stotringer. Notasjonsbegrepet skal her betegne samtlige av de teknikkene hørespillet anvender for å framstille relasjonen mellom tegn og lyd.

Med en slik bevisstgjøring av det ytre språkets lydlige materialitet vil vi herifra kunne bevege oss mot en forståelse av stemme som i betydningen talehandling ikke bare omfatter et budskap ytret av et utsigelsessubjekt, men som blir forstått innenfor det jeg har valgt å kalle et lydkontinuum. Dette lydkontinuumet er et gradasjonsspekter som bærer i seg alle akustiske nyanser eller stadier fra den ene ytterkanten hvor én klar og tydelig stemme kan skilles ut fra en annen, til den andre ytterkanten, der stemmene blander seg med hverandre og går over i støy eller stillhet. Satt opp mot hverandre utgjør disse to ytterpunktene av gradasjonsspekteret en kontrast mellom to svært ulike typer stemme, hvor den ene ligner det Sarraute kaller konversasjon og den andre har likheter med det hun beskriver som en underkonversasjon. Stemmebegrepet forstått som lydkontinuum, glidning og gradasjon vil dermed ha rom for å innlemme alle stemmevarianter i notasjonen, også den andre typen som befinner seg utenfor selve talehenviendingene, nemlig støyen og stillheten. Denne grupperingen av stemmer er typografisk, slik vi også har sett det i Sarrautes andre tekster, blant annet notert med tankestreker og stemmer som står i kursiverte parenteser. Her finnes noen ubestemte flertallsstemmer, latter som kommer fra alle kanter, skrik, bakgrunnsstøy og stillhet. Stemme slik den framstår hos Sarraute er en stemme som således overskrider den tradisjonelle scenedramatiske dialogens rammer, og som kan knyttes både til en musikalsk og en radiofonisk stemmeforståelse. Som en konsekvens av dette lytter vi derfor til stykkene mindre ut i fra en forestilling om karakter, handlingsforløp, scenerom og plot, og mer som

tropismeforløp og lydkontinuum. Vi vil dermed distansere oss fra en rent teatral stemmeforståelse, men også den orienteringen innefor hørespillteorien som tenderer mot det tradisjonelle teatrale stemmebegrepet, på søken etter et mer akustisk stemmebegrep.

Denne mindre subjektbaserte og mer pragmatiske forståelsen av stemme i Sarrautes hørespill vil mot slutten bli underbygget ved at den kobles opp mot noen teorier om stemme i Sarrautes senere prosatekster, som deler av Sarraute-resepsjonen allerede har risset opp. Det er en mer lydlig metaforikk som preger begrepsapparatet i denne delen av resepsjonen. Begrepet koraliteter, som her brukes om Sarrautes stemmeteknikker, kan flettes inn i den stemmeforståelsen som dette kapitlet baserer seg på, hvor stemme først og fremst forstås som noe som erfares som lydlige glidninger eller gradasjoner. Jeg mener at det er viktig at alle lydfenomenene i Sarrautes stykker kan kalles stemmer. Radioteorien opererer med tre separate lydkoder: stemme, støy og musikk. Som en egen fjerde kode tilføyes ofte stillhet. Det spesielle med Sarrautes hørespill er at hun bruker kun én lydkode, nemlig stemme. Det finnes unntak, som med angivelsen av lyden av en dør i *C'est beau*, og de tre musikkangivelsene til Boucourechliev, Webern og Mozart i samme stykke. Bortsett fra i disse tilfellene er verken musikk eller støy skrevet inn i Sarrautes hørespill. Men dette betyr ikke at stemmene i hennes hørespill ikke har elementer av musikalitet og støy i seg. På grunnlag av dette, og fordi stemme hos Sarraute ikke forutsetter et klart avgrenset talesubjekt, vil jeg derfor hevde at alt vi hører i Sarrautes hørespill derfor kan beskrives med begrepet stemme. Også om vi regner stillheten som en egen kode, vil jeg, nettopp fordi den eneste lydproduserende koden er stemmer, hevde at stillheten er ensbetydende med fravær av stemme, den er en stemmestillhet, på samme måte som støyen er en stemmestøy.

For å oppsummere kan vi si at Sarraute i sine to første hørespill danner et lydbilde hvor de nyfødte radiofoniske stemmene dirrer i spennet mellom disse to ekstremformene for stemmegradasjon, mellom anonymiserte stemmer som ligner en typisk dramatisk dialogform og mer diffuse stemmer angitt med andre teknikker som ligner mer på dem vi finner i de tidligere romanene og de senere prosatekstene. Stemmene glir i landskapet mellom to forskjellige typer flertallsstemmer som plasserer seg på hver sin ende av dette spennet. I spekteret mellom disse etableres en dynamikk mellom et helt mylder av ulike stemmesjatteringer med større eller mindre grad av lydlig framtrødelse. Av og til lyder enkeltstemmer fram og glir over i en ytre, synlig virkelighet og manifesterer seg som en ansamling fysiske skapninger (*doxa*). Andre ganger beveger de seg over i stemmelandskapet fra Sarrautes romaner, i polyfonisk og kakofonisk underkonversasjon, flyter tilbake i forspråklig tilstand der formene ikke er etablert, og lyder tilbake i bakgrunnsstøyen eller

stillheten (*chora*). Fordi dette skjer i form av kontinuerlige bevegelser, glidninger og gradasjoner, er det både vanskelig og lite hensiktsmessig å plassere stemmene trinnvis som punkter på en skala, slik vi for eksempel gjør med notene på vår sjutoneskala. Det er da heller ikke en slik punktinnndeling som er intensjonen når jeg hevder at hørespilletts lydbilde står i relasjon til en tekst som har fellestrekk med et partitur eller en notasjon. Den forståelsen av litterær stemme som jeg her kort har forsøkt å skissere, tar utgangspunkt i begrep som jeg allerede har anvendt på Sarrautes romaner og prosatekster, for å underbygge disse ytterligere gjennom en hørespillteoretisk diskurs om stemme. Her har jeg i motsetning til de aller fleste som har gjort tolkninger av Sarrautes drama forsøkt å fjerne meg fra narratologiens og dramateoriens subjektsdeterminerte stemmebegrep, som i stor grad er fundert på en fastpunkts- og geometriseringslogikk. Jeg håper blant annet å bringe på banen noen tilnæringsmåter som kan bidra til å løse forestillingen om stemme fra subjektene og fra de optiske metaforene, og i stedet understreke den akustiske estetikken som ligger i Sarrautes stykker.

Å lyde fram

Süddeutscher Rundfunk (SDR, nå Südwestrundfunk SWR) i Stuttgart kringkastet Nathalie Sarrautes *Das Schweigen* (*Le Silence*) i Elmar Tophovens oversettelse, først under regi av Oswald Döpke 1. april 1964. Som Joëlle Chambon påpeker var Sarraute selv ikke helt fornøyd med Döpkes tolkning (Chambon 2001: 293). Dialogen ble for direkte og realistisk. Det ble derfor laget en ny versjon av Heinz von Cramer 29. oktober 1966.¹ Som Joëlle Chambon påpeker i sin doktoravhandling, kan denne tyske radiooppføringen på sett og vis regnes som originaloppføringen, ettersom dette første ikke ble sendt på fransk radio. Det finnes imidlertid en franskspråklig oppføring produsert av belgisk radio, og som også ble kringkastet i Sveits. Den eneste lagrede lydopptaket av *Le Silence* på fransk radio er et radioopptak av sceneoppføringen til Jacques Lasalle på Vieux Colombier i 1993. Det finnes også opptak fra NRK Radioteaterets oppføring *Tausheten* fra 28. januar 1966.²

Elmar Tophoven oversatte og Heinz von Cramer regisserte *Die Lüge* (*Le Mensonge*) for SDR, som kom på lufta 2. mars 1966, to år etter *Das Schweigen*.³ Hørespillet ble sendt

¹ Sarraute, Nathalie: *Das Schweigen*, (Regi: Oswald Döpke) SWR [SDR] 1. april 1964. 42 min 20 sek. Arkivnr. 6004995, prod. nr. HO000922. Sarraute, Nathalie: *Das Schweigen*, (Regi: Heinz von Cramer) SWR [SDR] 29. oktober 1966. 50 min 15 sek. Arkivnr 5800695, prod. nr. HO0199024.

² Sarraute, Nathalie: *Tausheten*, (Regi: Jon-Lennart Mjøen. Oversettelse: Knut Johansen) NRK Radioteateret 28. januar 1966. Manusnr. 845, arkivnr. 4459 + 4460.

³ Sarraute, Nathalie: *Die Lüge*, (Regi: Heinz von Cramer) SWR [SDR] 02.03.1966. 46 min 40 sek. Arkivnr 6007361, prod. nr HO001059.

parallelt på SDR, belgiske RTB og France Culture. France Culture var en kanal som ble opprettet 8. desember 1963 som et resultat av Dhordain-reformen, man endret profil på kanalene som lå under RTF, den kanalen som før hadde vært kalt RTF-Promotion ble nå til France-Culture, basert på ønsket om en kanal med sterkere kulturell orientering. Året etter hadde Jean-Jacques Vierne regien på *Le Mensonge*. Viernes radiooppføring av *Le Mensonge* fra 2. mars 1966 vil altså bli brukt som lydreferanser i denne analysen.⁴

Som tekstreferanser til stykkene vil jeg hovedsakelig holde meg til Gallimards Pléiadeutgave fra 1996. Jeg vil likevel kort gå gjennom de andre skriftlige foreleggene, for å antyde noe av forvirringen som regjerer omkring sjangerdefineringen av Sarrautes stykker. *Le Silence* ble publisert første gang på fransk i 1964 i tidsskriftet *Le Mercure de France* med sjangerbenevnelsen *texte radiophonique*. Her står først tittelen med en stjerne bak: ”*Le Silence**” som refererer til en fotnote nederst på siden hvor det står: ”**Texte radiophonique.*”⁵ På samme måte ble også *Le Mensonge* først trykket i et tidsskrift, *Cahiers Renaud-Barrault* i april 1966. *Le Mensonge* har fått plass sammen med Claude Olliers *Régression*, og i innholdsfortegnelsen er de oppført under ”*Deux pièces radiophoniques*”.⁶ Undertittelen *pièce radiophonique* gjentas inne i tidsskriftet, der stykket innledes med: ”LE MENSONGE. *Pièce radiophonique* par NATHALIE SARRAUTE (Sarraute 1996: 64). Året etter, i 1967, samme år som de to stykkene ble oppført på teateret, ble de utgitt samlet i bokform på Gallimard.⁷ På tittelbladet har stykkene nå bare sjangerbenevnelsen *pièces. Radiophonique* og *texte* er altså falt bort, men *théâtre* er enda ikke brukt. Først kommer radioreferansene, og deretter referanser til første teateroppsetning. I *Le Silence* er den generelle stemmeoversikten også med. I 1970 ble de utgitt sammen med Sarrautes tredje stykke *Isma ou Ce qui s'appelle rien*, i *Le Manteau d'Arlequin*, Gallimards serie med samtidsdramatiske tekster.⁸ I denne utgaven står det ingen sjangerbenevnelse. Det som blir interessant i vårt tilfelle er den ambiguiteten

⁴ Sarraute, Nathalie: *Le Mensonge*, (Regi: Jean-Jacques Vierne), France Culture, 2. mars 1966. RAR VIS 19660302 FCR 001. Sendestart for programmet var klokka 20:30, og sendeslutt var 21:10, med en ca fire minutters innledning hvor Sarraute snakker om sine hørespill og innledende musikk. Stykket etterfølges av en kort musikkstutt, presentasjon av skuespillerne, samt påminning til lytterne om at *Le Mensonge* og *Le Silence* gikk på Odéon i Barraults regi. I referansene til de konkrete lyttenedslagene fra *Le Mensonge* vil jeg bruke samme angivelse som hos INA, som er time, minutter, sekunder og hundredeler, men jeg runder av til nærmeste hele sekund. Tallene i parenteser under sitatene vil da vise til lydutdragets plassering mellom selve hørespillets starttidspunkt (20:34:17) og dets sendeslutt (21:09:08). Samme referansesystem for lydsitater brukes til alle hørespillene.

⁵ Sarraute, Nathalie: *Le Silence* (texte radiophonique) i *Le Mercure de France*, vol. CCCXLIX, no 1204, Paris 1964: 163 -185.

⁶ Sarraute, Nathalie: *Le Mensonge* (pièce radiophonique) i *Cahiers Renaud-Barrault*, no 54 april, Paris 1966: 64-93.

⁷ *Le silence*, suivi de *Le mensonge* (pièces), Blanche, Gallimard, Paris 1967.

⁸ Sarraute, Nathalie: *Isma suivi de Le Silence et Le Mensonge*, Le Manteau d'Arlequin, Gallimard, Paris 1970.

som oppstår med disse to første bokutgivelsene, fordi *Le Silence* og *Le Mensonge*, som Barrault da hadde rukket å føre opp på teaterscenen, både får referansene til første radiorealiserings og til første teateroppføring. Derfor finner man påstanden om at *Le Silence* er ”créé par le Süddeutscher Rundfunk”, og at de er ”créée [...] au Théâtre de France, pour l’inauguration du Petit Odéon” (Sarraute 1970: 46, 47).

Selv om jeg anser Sarrautes hørespill for å være en dramatisk sjanger, vil jeg med hensikt bruke begrepene ”hørespill” og ”stykket”, og forsøke å unngå begrep som ”radiodrama” og ”radioteater” i denne avhandlingen. Delvis er hørespill- og stykkebetegnelsen et rent pragmatisk grep fra min side. Den første peker på det tyske *Hör- und Spiel*, et spill for øret som Michel Collomb understreker når han oversetter begrepet til ”jeu pour l’ecoute” i sin artikkel ”Matières à silence. Claude Ollier au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart” (2003). (Collomb 2003: 305). Det andre viser til den franske betegnelsen *pièce* av middelalderlatinske *petia*, ”fragment”, ”bit”, ”litterært eller musikalsk verk” eller altså ”stykket”. Men med begrepet hørespill trekkes det også opp noen historiske demarkasjonslinjer mellom to diskurssystemer, med på ene siden den britiske *Radio Drama* og det norske *Radioteaterets* mer teatrale radiodramatiske tradisjon, og på den andre siden *la pièce radiophonique* og det tyske *Neues Hörspiel*.

I tillegg til å være et pragmatisk grep, baserer denne bruken av hørespillbetegnelsen seg på en direkte utviklingshistorisk forbindelse mellom den dramatiske radiosjangeren i Frankrike og Tyskland. På 1960- og 70-tallet var det nemlig ikke bare Sarraute, men en hel rekke franske forfattere som skrev *pièces radiophoniques* etter direkte henvendelser fra SDR i Stuttgart. Disse ble så oversatt til tysk for deretter å bli sendt som *Hörspiele*. Fra miljøet rundt den franske nyromanen fikk Sarraute selskap av Samuel Beckett, Robert Pinget, Michel Butor, Monique Wittig, Claude Ollier, Marguerite Duras og Jean Thibaudeau.⁹ Samuel Beckett begynte å skrive for radio allerede på midten av 1950-tallet. I etterkant av suksessen med *En attendant Godot* i Paris i 1955 fikk Beckett en forespørsel fra BBC om å skrive

⁹Samuel Becketts hørespill ble sendt både på britisk, fransk og tysk radio og blant disse finner vi *All that fall* (1956), *Embers* (1959), *Pochade radiophonique* (1962), *Esquisse radiophonique* (1962/63), *Cascando* (1963), *Paroles et musique* (1966), *Bing* (1966) og *Radio II* (1976). Blant de franske forfatterne som i samarbeid med tysk radio prøvde seg på hørespillsjangeren *pièces radiophoniques* finner vi Nathalie Sarraute: *Le Silence* (1964), *Le Mensonge* (1966), *Isma ou Ce qui s’appelle rien* (1970), *C’est beau* (1972) og *Pour un oui ou pour un non* (1981). Blant Michel Butors stykker er *Réseau Aérien* (1962) og *6810000 litres d’eau par seconde* (1965). Robert Pinget skrev *La Manivelle* (1960), *L’hypothèse* (1961), *Autour de Mortin* (1965), *Identité* (1971), *Abel et Bela* (1971), *De rien* (1972), *Nuit* (1972) og *Paralchimie* (1973). Monique Wittig bidro med *Les feux de la Saint-Jean* (1967) og *Le massage* (1967). Claude Ollier skrev blant annet *La Mort du personnage* (1966), *Régression* (1967), *Le Dit de ce qui parlent* (1970), *Pèlerinage* (1970), *La Fugue* (1970), *Le recyclage* (1973), *Une bosse dans la neige* (1974), *L’Oreille au mur* (1974). Også Marguerite Duras’ *Xanatta* ble sendt på SDR i 1968.

hørespill. Beckett var i utgangspunktet nølende, men i 1956 kom hans første hørespill *All That Fall*. Jeg vil samle alle disse hørespillene under hovedbetegnelsen *pièce radiophonique*. Imidlertid brukte forfatterne også andre men likevel beslektede sjangerbenevnelser. Som vi har sett ble *Le Silence* og *Le Mensonge* kalt henholdsvis *texte radiophonique* og *pièce radiophonique* da de ble trykket første gang, mens man hos de andre forfatterne også finner varianter som *création radiophonique*, *esquisse radiophonique* og *pochade radiophonique*. Dessuten ble en del tekster som ikke opprinnelig var skrevet for radio også adaptert for mediet. For det tyske hørespillet innebar dette verdifulle nye impulser. I den forskningen som er gjort på feltet er det er først og fremst de påvirkningene den franske nyromanens poetikk hadde på utviklingen av det nye hørespillet som er hovedanliggendet. Forbindelsen mellom *Le Nouveau Roman* og *Neues Hörspiel* har vært temaet for dokumentasjonsprosjektet *Auf die Spuren der deutsch-französischen Beziehungen im Stuttgart der Nachkriegszeit* ved universitetet i Stuttgart, under ledelse av Françoise Joly. De har blant annet gått igjennom brevkorrespondanser mellom forfatterne og de ansatte i SDR, samt foretatt flere intervjuer med både ansatte ved SDR, forfattere og oversettere. I ett av disse intervjuene forsøker Hans-Jochen Schale å forklare hva som kjennetegnet nyromanforfatternes hørespill. Schale påpeker blant annet at mange av de franske forfatterne ikke hadde skrevet hørespill før, og ikke var kjent med det tyske hørespillets konvensjoner og radioteoretiske bakteppe. I stedet forsøkte man å transformere noe av nyromanens poetikk til det radiofoniske feltet. Resultatet ble en utstrakt evne til å utfordre hørespillets form- og sjangerkonvensjoner og til å sette selve språket i spill, ifølge Schale.¹⁰ Friedrich Knilli skildrer i 1961 det nye tyske hørespillet som en auditiv egenverden bestående av *Geräusch* (støy), *Ton* (musikk) og *Stimme* (stemme), der det ikke lenger handlet om å avbilde virkeligheten i begrepets platonske forstand, men å skape nye og virtuelle virkelighetsformer: "Die Hauptmerkmale des Totalhörspiels sind: totale Beispeilung der Schallwelt und Realisation von Gestalten, nicht Abbildung von

¹⁰ "Das Besondere an den französischen Autoren war, daß sie die deutsche Hörspielgeschichte nicht kannten und deshalb jegliche Hörspieltradition ignorierten. Das war auch ganz richtig. Nicht etwas, daß ich das Hörspiel der 50er Jahre schlecht fand, aber die französischen Autoren gingen unbeeinflusst davon völlig neue Wege. Es reizte sie wohl, radiophonisch etwas aus den Gedanken des Nouveau Roman zu machen. Es gibt wahrscheinlich weder in Deutschland noch in Frankreich Vergleichbares zur Fußballreportage von Jean Thibaudeau: das war ja Rundfunk im Rundfunk, dieses Fußballspiel, das Spiel mit der Reportage und der Sprache selbst. Was mich an den Franzosen und ihren Hörspielen wirklich begeistert hat, war, daß sie so neuartig und originell waren. Sie waren ganz anders als das, was wir kannten. Ohne sich selbst eine Theorie vom Hörspiel zu bauen, haben sie andere Inhalte und andere Formen benutzt. Sie brachen also aufs Neue mit einer Theorie, dieses Mal allerdings ohne sie überhaupt zu kennen. Das einzige, was sie natürlich kannten, war das Radio, und sicher haben sie sich überlegt, was mit diesem Medium anzufangen sei. Nathalie Sarraute hat sich ja erfreulicherweise immer wieder in Interviews zu ihrer Hörspielarbeit geäußert" (i Paschele 2003: 92-99).
Se også <http://www.uni-stuttgart.de/lettres/projekte/swr/schale_interview.html>

Gestalten”(Knilli 1961: 23ff, 110). Det hørespillet som de franske forfatterne skrev for SDR i denne perioden viser seg nettopp å bli en sjanger hvor radioens lydlige koder la premissene. Stuttgartprosjektets resultater er publisert i hovedoppgaver og artikler som for eksempel Françoise Joly et al.: ”’Quand on écoute la radio, on écoute le monde.’ Les Nouveaux Romanciers au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart” (2003).¹¹ Det er også forskerne i Stuttgart som har publisert utdrag fra den brevvekslingen som foregikk mellom Schale og Sarraute, og som jeg tidligere har nevnt i forbindelse med Joëlle Chambons doktoravhandling. I det franske radioforskningsmiljøet er det imidlertid først og fremst Chambons kollega Pierre-Marie Héron fra Centre d'étude du XXe siècle ved universitetet i Montpellier, med sin seminarrekke og publikasjoner om forholdet mellom radio og litteratur, som har vært den mest sentrale skikkelsen. For dette arbeidet generelt og publikasjonen *Les écrivains et la radio* spesielt ble han tildelt Prix de la Recherche 2004 fra Le Comité d'Histoire de la Radiodiffusion (Héron 2003).¹² Selv om det i svært liten grad er gjort litteraturvitenskapelige analyser og nærlesninger av selve verkene¹³, har man altså både fra fransk og tysk side de siste årene foretatt viktige dokumentariske undersøkelser av forholdet mellom litteratur og radio i og utenfor Frankrike. Dette kan først og fremst danne et mer nyansert litteraturhistorisk omriss av de nye diskursnettverkene som ble dannet i møtet mellom disse to mediene, den franske romanen og den tyske radioen, på 1960- og 70-tallet.

Joly et al. beskriver hvordan SDR – frontet av skikkelser som Helmut Heißenbüttel, som fra 1959 var leder for Radio-Essay-avdelingen og senere Studio für neue Literatur und Autoren-Musik, samt Hans-Jochen Schale, som fra 1960 var redaktør og hadde ansvaret for radiokanalens hørespillavdeling – viste stor interesse for å fornye hørespillsjangeren. I denne perioden var en ung Werner Spies, som delte Hans-Jochen Schales interesse for fransk litteratur og teater, utplassert i SDR. Med Schales velsignelse dro Spies til Paris for å få franske forfattere til å skrive for SDR (Joly et al. 2003: 283-285). Werner Spies blir ofte omtalt som en slags fødselshjelper for Sarrautes hørespill, også av henne selv. For Sarraute var ikke overgangen fra ett medium til et annet noen enkel prosess. Spies måtte jobbe lenge med å overtale henne til å være med på dette prosjektet. Sarraute skriver selv om denne hendelsen i essayet ”Le Gant retourné” (1975). Her forteller hun at noe av grunnen til at hun i

¹¹ Se Joly et al. i Héron 2003. Her finnes også Jäckels analyse av den tyske adaptasjonen av Michel Butors *Réseau Aérien (Fluglinien)*. Mer om Stuttgart-prosjektet på <<http://www.uni-stuttgart.de/lettres/projekte>>. I forbindelse med prosjektet vil jeg trekke fram tre hovedoppgaver. (Paschele 2003, Baur 2003, og Jäckel 2002).

¹¹ Joly et al. 2003: 283-285.

¹² Se også Héron 2000 og 2001. Til sammen utgjør disse tre bøkene serien ”Littérature et radio”.

¹³ Det finnes noen slike nærlesninger. Se for eksempel analysen av Becketts *Cascando* i Lemoine 2000. Også dette er en hovedoppgave.

første omgang nektet å skrive hørespill, var at hun mente at det for henne som kunstner ville være umulig å anvende noen annen kunstform enn romanen. Sarraute hadde fram til da arbeidet med å perfektionere romanen og dens litterære grep til å kunne innhente, registrere og kommunisere de svært små og raske sanseintrykkene som hun kalte tropismer. Det var nettopp transposisjonen som bød på problemer for henne, det vil si omforming av ett stoff gitt i en litterær genre til en annen.¹⁴ I Sarrautes tilfelle vil jeg bruke dette begrepet om transposisjonen av tropiseprojektet fra romansjangeren til dramasjangeren, og da særlig i forbindelse med overgangen fra romandialog til dramatisk dialog. Det interessante i denne sammenheng, er at denne problemstillingen nettopp har med den litterære stemme å gjøre. Romandialogen for Sarraute var et sjangergrep med potensial. Hun så ikke de samme mulighetene i den dramatiske dialogformen, slik hun uttrykker det i dette utdraget fra "Le Gant retourné":

Pendant très longtemps j'ai pensé qu'il ne me serait pas possible d'écrire pour le théâtre. [...] Il me semblait que le dialogue de théâtre était incompatible avec ce que je cherchais à montrer [et] le dialogue seul, sans cette préparation que constitue un pré-dialogue, était pour moi impossible, impensable. [...] Comment, dans ces conditions écrire des pièces de théâtre où il n'y a rien d'autre que le dialogue? [...] Et quant à l'action extérieure, si importante au théâtre, elle est à peu près absente de mes livres (1707-1708).

Mye av årsaken til Sarrautes skepsis kan leses ut av hennes bruk av ordet teater og at hun tenkte på hørespillet som noe teatralt. Sarraute sidestilte radiodramatisk dialog med dramatisk dialog, og dramatisk dialog med teaterdialog. Sarraute tolket i utgangspunktet teaterstemmen som taleytring koblet til et *logos*, ikke bare til en fornuft og til et synlig, snakkende subjekt, men også til en ytre handling. På et tekstnivå handlet den transposisjonen Sarraute fryktet, om å gå fra en litterær sjanger til en annen, og å omforme sanseliggjøringen av tropismene fra romandialog til dramatisk dialog. På et realiseringsnivå handlet det også om å beherske transformasjonen av ett gitt fiksjonsstoff fra et medium til et annet. Hos Sarraute gjaldt dette å omforme tropiseprojektet fra romanmediet til radiomediet. Det var i første omgang på dette nivået at det skulle vise seg at radiomediet faktisk hadde en fordel fremfor teateret som medium. Fordi radiolytteren ikke blir distraheret av synsinntrykkene, kan oppmerksomheten rettes mot stemmens lydlige materialitet. Dette åpner for den samme typen mimetisk spill mellom lyd, sansning, bevegelse og mening som Rachel Boué hevder skjer i Sarrautes romaner. (Boué 1997: 124). I radiostemmen kan altså språkets lydlighet i seg selv ta en retning, ha en mening,

¹⁴ For en lignende bruk av begrepene *transposisjon* og *transformasjon* på en annen av de franske forfatterne i samme periode, se Aarset 2001: 12. En slik forståelse av begrepene om transposisjon og transformasjon er relevante for flere av de andre tidligere nevnte romanforfatterne som i samme periode kan sies å arbeide med lignende sjangerkryssinger og multimediale prosjekter, slik som blant annet Butor, Beckett, Pinget og Ollier.

og hørespillet forstås som sammenblandingsform av *son* og *sens*, en *forme sensible*. Og nettopp derfor kunne Sarraute transformere sin sanseliggjøring av tropismene fra roman til radio. Slik kunne man i stedet for å fokusere på å føre stemmen tilbake til karakterer som snakker og handler, rette oppmerksomheten mot selve utsigelsen, på det rent pragmatiske, og å lytte til de meningsbærende nyansene i tale- og språkhandlingen som sådan. Schale forteller i intervjuet hvordan Werner Spies etter mye fram og tilbake en dag kom og utbrøt at Nathalie Sarraute ville lage noe: ”Sie sagte dann: ich werde keine Funkerzählung schreiben, ich will ein Hörspiel verfassen” (Paschele 2003: 95). I følge Schale hadde Sarraute altså erklært at hun ikke ønsket å lage radiofortelling, men et hørespill. Det som skulle til for å få Sarraute til å skifte mening var nok ikke først og fremst Spies’ overtalelse, men at forfatteren selv måtte innse radioens muligheter blant annet til å framstille en annen type stemme enn den teatrale. Sarrautes skildring av hørespillstemmene er i alle fall svært ulik den scenedialogen hun skildrer i det første sitatet. Radiostemmene skulle bli noe helt annet enn de meningsbærende språkytringene fra de dramatiske sceneskikkelsene, karakterene eller typene:

L'idée m'est venue, quelques temps après, sans que je sache bien ce qui pourrait en sortir, d'un certain silence. Un de ces silences dont on dit qu'ils sont "pesants". [...] Toujours est-il que tiré par ce silence un dialogue a surgi, suscité, excité par ce silence. Ça s'est mis à parler, à s'agiter, à se démener, à se débattre... et je me suis dit: voilà donc quelque chose qui pourrait être écouté à la radio (1708).

Sarraute skildrer stemmene i hørespillene som om de ”a surgi”, av det latinske *surgere*, ble født eller trådte fram fra en stillhet. Her har vi å gjøre med selve radiostemmens *genese*. ”Surgir d'une silence” er noe som plutselig oppstår, reiser seg, hever seg fra en stillhet. Hørespilletts radiofoniske stemme åpner for en destabilisering av forestillingen om talesubjektet som romlig koordinat (Hvem snakker). Dermed genereres et mer avpersonifisert og ikkesubstantielt stemmebegrep (Det snakker). Det er ikke en karakter som er protagonisten, men et ”Det”, ”Ça”, som i følge Sarraute trer fram fra stillheten og begynner å snakke og røre på seg, ”parler, s'agiter, à se démener, à se débattre”.

Som Rudolf Arnheim påpeker, kan radioen veve sammen musikk, lyd og tale til et eneste lydmateriale. Han understreker hvordan radiolyttingen kan bidra til en endret lytteopplevelse. Arnheim viser til Novalis' bekymring over at talestemmen gradvis har blitt prosaisk og dermed mistet sin opprinnelige musikalitet. Radioen kan nemlig bidra til at vi kan gjenoppdage talestemmens tapte musikale kvaliteter (Arnheim 1936: 30-31). Et viktig poeng for oss vil være at Arnheim skildrer hvordan radioen opphever det substansielle talesubjektet og det konkrete rommet, til fordel for en kroppsløs stemme: ”The basis of a substantial space with substantial speakers who can listen to each other, disappears. Voices have neither feet

nor ears” (Arnheim 1936: 191). De stemmene som oppstår i Sarrautes hørespill har jo nettopp ingen føtter og ingen ører. Pierre Schaeffer skildrer på lignende måte i artikkelen ”Notes sur l’expression radiophonique” fra 1946 radioens evne til å skille stemme fra ansikt, musikk fra orkester, skritt fra kropp og brøling fra menneskemengde. Schaeffer forstår mikrofonen som en analogi til mikroskopet, fordi radioen kan forstørre lyder som en hvisking, et hjerteslag eller tikkingen fra en klokke. Han beskriver dette som radioens forstørrelseseffekt (Schaeffer 1946: 88-89).

Den stillheten som blir tittelen på det første hørespillet *Le Silence*, kan altså utifra Schaeffers skildring av radioens forstørrelseseffekt og Arnheims begrep om den kroppsløse stemmen leses som om selve stillheten blir forstørret slik at et ”noe”, og altså ikke ”noen”, begynner å snakke. Vi kan fortsette en slik lesning, ikke bare av tittelen, men også av *in medias res*-åpningen av *Le Silence*. Lytteren kastes midt inn i en replikkveksling mellom F. 1 og H. 1. F. 1’s første ”si”, et ”jo”, må komme som et svar på noe som H. 1 har sagt tidligere, før vi begynte vår lytting, og dette bekreftes av et ”encore”, et ”igjen”, ”enda en gang” og fortidsformene ”C’était si joli” og ”C’était si beau”:

F. 1: Si, racontez... C’était si joli... Vous racontez si bien...

H. 1: Non, je vous en prie...

F. 1: Si... Parlez-nous encore de ça. C’était si beau, ces petites maisons... il me semble que je les vois... avec leurs fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé... comme des dentelles de toutes les couleurs... Et ces palissades autour des jardins où, le soir, le jasmin, les acacias...

H. 1: Non, c’était idiot... je ne sais pas ce qui m’a pris... (1379).

De to stemmene i åpningssekvensen alternerer fram og tilbake: ”si [...] non [...] si [...] non”. Stykkets bølging fram og tilbake, denne *valse-hésitations*, viser således hørespilletts vesen og stemmenes genese, og hvordan stillhet betyr ikke-eksistens, lyd betyr eksistens. Stemmene nøler, tviler, og i denne vaklingen mellom å snakke og ikke å snakke, og mellom ”si” og ”non” finnes også selve den alterneringen mellom støy og stillhet, og den oscilleringen mellom tilstedeværelse og forsvinning som er selve grunnprinsippet for Sarrautes hørespillstemmer. Hørespillet begynner i det vi begynner å lytte eller kanskje nettopp fordi det er noen der som lytter. Før lyttingen eksisterer hørespillet ikke enda. Etter lyttingen eksisterer hørespillet ikke lenger. Det går over i stillheten igjen. De siste ordene i *Le Silence* bringer oss tilbake til den tilstanden som var før stykket startet, som om ingenting har hendt:

F. 3: Son silence...

H. 1: Mais quel silence?

F. 4: *gênée*: C’était un peu... Il m’a semblée... (*Hésite un instant et puis*:) Oh non, rien... Je ne sais pas...

H. 1: Eh bien, je ne sais pas non plus. Je n’ai rien remarqué (1397).

Stillheten både skaper og truer stykket. Det var stillheten til Jean-Pierre, "son silence" som provoserte fram stemmeutvekslingen. Her på slutten, når Jean-Pierre har snakket, eksisterer ikke lenger denne spesifikke stillheten som var den kinetiske kraften som holdt stykkets stemmeutveksling i gang. Den stillheten som så å si var stemmenes eksistensgrunnlag opphører altså. Don Ihde skildrer i *Listening and Voice* fra 1976 på en lignende måte musikklytterens opplevelse av at lyder veller opp (*well up*), plutselig oppstår (*suddenly appear*) eller kommer fra intet (*from nowhere*) (*nothingness*) for så å tones ut (*trail off, fade out*) (Ihde 1976: 103, 109). Fra en stillhet trer stemmene altså fram som lydfenomen, for så å tre tilbake til stillheten som om ingen ting har hendt, "rien", som H. 1 sier til slutt i *Le Silence*, eller som H. 3 på slutten av *Isma ou Ce qui s'appelle rien*. Don Ihde har klare referanser til Heidegger, for eksempel i *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Her skriver Heidegger at: "Die Kunst west im Kunst-Werk" (Heidegger 1994: 2). Kunsten "west", som i den norske oversettelsen er blitt til at kunsten "fremtrer" i kunstverket (Heidegger 2000: 9). Fordi det kan by på en del problemer med den optiske metaforikken knyttet til bruken av begrepet å "tre fram", vil jeg i forhold til hørespillene bruke Don Ihdes begrep, *sound forth*, "å lyde fram" (Ihde 1976: 55). Hvis det er ved å lyde fram at kunsten kommer til uttrykk i Sarroutes hørespill, vil jeg si at den på lignende vis toner ut eller lyder tilbake. Denne uttoningen skjer også på slutten av *Le Mensonge*:

SIMONE: Cette fois, mes amis, je vous tire ma révérence.
 YVONNE: Je trouve aussi que la farce a assez duré. On a été patient. Très patient.
 PIERRE: Elle s'est vengée. Bien vengée. Je l'ai poussée dans ses derniers retranchements...
 ROBERT: Mes amis, adieu. Les meilleures choses ont une fin.
 PIERRE: Et alors elle m'a donné ce que je quémandais... avec un ver dans le fruit...
 VINCENT: Robert, nous partons ensemble, il faut que je vous parle...
 PIERRE: Avec ce petit piquant... planté là... Bon, bon, bien sûr... (*Il rit*) Je jouais...
 ROBERT: Ma petite Simone, moi à votre place, je serais flattée: c'est ce qu'on appelle rendre un homme fou.
 SIMONE: Je m'en passerais.
 PIERRE, *hésitant et surnois*: Bon, bien sûr. Je jouais...
Ton différent, naturel et franc.
 Bon, bien sûr. Je jouais. Non. Rien là, pas de moquerie...
 JULIETTE: Pas de moquerie? Mais comme c'est bien. Vous voyez, ça va mieux! Allons, on vous ramène. Il faut vous reposer, mon ami, vous en avez besoin.
 PIERRE: Oui. Bon, je veux bien... (*Ton franc.*) Bon, bon... bien sûr, je jouais... (*Il rit doucement.*) ...
 Bon, bon, bien sûr... (*Ton hypocrite.*) Je jouais... (1418-1419) (21:07:48-21:09:05).¹⁵

Alle bortsett fra Pierre bryter opp, forlater stykket og beveger seg samtidig vekk fra tropismevirkeligheten til overflatevirkeligheten. De andre konverserer hverdagslig med

15 I radioversjonen er de to siste setningene byttet om: " (*Il rit doucement.*) ... Je jouais... (*Ton hypocrite.*) Bon, bon, bien sûr... "

hverandre, men Pierre snakker forbi dem eller ut i luften. Dette skillet blir forsterket i radiopptakene av Viernes oppføring av *Le Mensonge* fra 1966. De andre kommer med avskjedsord og fraser man vanligvis pleier å lire av seg når en oppbruddsstemning brer seg. De beveger seg lenger vekk fra mikrofonen og får mer romklang. Pierre tar ikke del i denne konversasjonen. Han fortsetter å snakke for seg selv, stemmen hans blir et ekko av biter og brokker av det Simone har sagt, som ”Bon, bon, bien sûr, je jouais...”, ”écœurée” og ”sincèrement”, og prøver å sette ord på måten det ble sagt på. Han beveger seg tettere mot mikrofonen uten den samme romklangen som de andre. Dette gjør at lytteren opplever en romlig splittelse mellom de andres stemmer og Pierres stemme, det oppstår en bakgrunn og en forgrunn i lydbildet, om man kan si det slik. Teknikken er ganske vanlig i radio. Når skuespilleren snakker langt fra mikrofonen, får radiolytteren inntrykket av at den som snakker befinner seg i et stort rom, en sal eller en stor hall. Effekten kan forsterkes ytterligere i prosessen fra lydstudio via teknikkrom, for eksempel om partiet sendes gjennom et ekkorum. Motsatt, behøver skuespilleren bare å ta noen skritt mot mikrofonen for at lytteren føler at rommet minker og situasjonen blir mer intim, mer sensuell, mer poetisk. Når Pierre snakker tett på mikrofonen, oppleves det også som om han snakker rett i øret på lytteren på en måte som de andre ikke gjør. Vi hører ham gjenta de samme ordene, men med ørsmå nyanser i tonefall. Mens de andre altså faller tilbake til den ordinære virkeligheten, fortsetter spillet mellom løgn og sannhet hos Pierre. Simones intonasjon, tonefall og artikulasjon av setningen ”Bien sûr, je jouais”, fortsetter å provosere fram tropistiske reaksjoner hos den hypersensible Pierre. Pierre artikulerer dette nært mikrofonen. Juliette kommer fram for å hente ham, men trer tilbake til de andre igjen. I Pierres stemme ligger altså ett eller annet, en uro, eller en galskap som de andre kaller det, og som han også selv sier: ”Mais Simone, je suis fou, je suis tout a fait fou” (1418). Det er som om han bare må fortsette å snakke, repetere og nyansere, han klarer ikke å holde seg, innimellom ordene kommer latter og pauser, det er noe som har overmannet ham. Mens ordene fra Pierres stemme toner ut i stillheten, gir denne uroen en slags etterklang også hos lytteren. En lignende optisk uttoningseffekt skapes med lysdempingen på slutten av teaterstykket *Elle est là*. Denne lys-skygge-effekten er bevisst brukt i filmatiseringen av *Elle est là*. Også i filmatiseringen av *C'est beau* er det anvendt en lignende teknikk på slutten av filmen, der lyset gradvis dempes bortsett fra en spot som er rettet på øyet til Lui.¹⁶

¹⁶ Jf kap. 5.

Utdraget fra slutten av *Le Mensonge* demonstrerer også godt en annen mulighet som radioen gir, nemlig det Don Ihde kaller *amplified listening*, forsterket lytting. De nye lydteknologiene, slik som radioen, gir i følge Ihde muligheten til å kunne høre lydfenomener i grensegangene mot hvit støy. I tillegg bruker han en metafor på hvordan vi kan gi det som tidligere har vært stillhet en stemme, ved å si at det er som om vi avdekker de hittil skjulte lydene til små kolonier av maur (Ihde 1976: 55). Radioteknologien blir for Sarraute et medium for en slik forsterket lytting. Ihdes insektmetafor blir et bilde på det vanligvis ikke hørbare tropismespillet som Sarraute kaller underkonversasjonen. Gjennom en forsterket lytting hører vi her nærmest galskapens hvite støy utfolde seg hos Pierre som en underkonversasjon eller førdialog. Det er mange likhetstrekk mellom denne og den galskapens indre hvite støy slik Kittler skildrer den hos Nietzsche. Hørespillet blir det som vi i forrige kapittel kalte en sanseform, det vil si et medium som gjør det vanligvis ikke sansbare perceptibelt. Tropismespillet underkonversasjon kan således lyde fram i større eller mindre grad, for så å nå lytterens øre som mer eller mindre klare stemmer.

Le Silence vakler i begynnelsen mellom tilstedeværelse og fravær, mellom stillhet og lyd, mellom to stemmer, mellom to tilstander. I *Le Silence* nøler H. 1 ikke bare med å snakke, men nekter også å snakke på den måten som den andre stemmen ønsker at det skal snakkes på. Det gjøres klart at den deskriptive, fargeleggende, livaktige, billedskapende og utmalende narrasjonen ikke har noe å gjøre i H. 1's hørespill. H. 1 nekter å bevege seg over i den pittoreske fortellingen, *pittoresco*, *pittore*, å male med ord. Samtidig blir det klart at han allerede har gjort dette. F. 1 tigger etter å få H. 1 til igjen å visualisere, skape bilder, og trekke opp et univers hvor ting er på sin plass og alt faller til ro. F. 1 forsøker også selv å få stabilisert et slik univers, ved å gjenfortelle det H. 1 sa: "petites maisons [...] fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé [...] toutes les couleurs [...] palissades autour des jardins [...] jasmin [...] acacias" (1379). Samtidig brukes en av de mest ekstreme subjekts- og predikatskonstellasjonene, nemlig en estetisk dom, når hun utbryter "C'était si beau". Men H. 1 nekter å male små inngjerdete hus, vinduer med halvtak og blomster med dufter og farger, og mener han måtte ha vært gal eller idiot da han gjorde dette.

Når F. 1 sier "il me semble que je les vois..." og H. 1 svarer med et "non" blir det klart at ikke bare H. 1 men også selve stykket vakler mellom to retninger innenfor hørespillsjangeren, som vi kan kalle blikkets og ørets estetikk. Hørespillteorien har viet mest oppmerksomhet til blikket, det vil si den retningen som mener at hørespillet viktigste egenskap er hvordan det fremmer visualisering av bilder i lytterens bevissthet. Optisk metaforikk, som forestillingen om det indre øye, dominerer innenfor nyere hørespillteori. Tim

Crook skildrer dette i *Radio Drama* (1999) med begrepet *imaginative spectacle*, altså noe som starter med lydlig stimulus og ender opp i den lyttendes indre øye som en mellomting mellom det vi ser på teaterscenen og det fiktive bildet vi ser for oss når vi leser en realistisk roman (Crook 1999: 62, 160). Forutsetningen for en slik teori er et hørespill som bruker lyd, stemmer og musikk for å bygge opp et landskap med klart definerte karakterer og ting plassert i bestemt tid og rom. H. 1 posisjonerer seg her nettopp mot at hørespillet skal ta en slik pittoresk retning, der både F. 1 og de andre ”se for seg” husene, hagene, gjerdene og blomstene. Samtidig er dette kanskje også rettet mot vår lyttesituasjon, det er like gjerne vi som radiolyttere som forhindres fra å bli slike visualiserende lyttere. Paradoksalt nok er det gjennom gjenfortellingen til F. 1 akkurat en slik visualisering vi synker hen i, inntil H. 1’s ”Non” river oss ut av den, som om vi ble forstyrret i en dagdrøm.

Tittelen på det andre hørespillet, *Le Mensonge*, antyder at det skjer noe av den samme forstørrelseseffekten også i dette stykket. Her er tropismenes stimulus ikke en taushet men en hvit løgn. En slik løgn er vanligvis uskyldig, den får normalt lov til å gå ubemerket hen. Hos Sarraute ekspanderes løgnen, som Simones hvite løgn, på samme måte som Jean-Pierres stillhet. Løgnen i *Le Mensonge* preger også stemmene i dialogen. Det er stillheten og løgnen som sådan som tar hovedrollens funksjon. Dermed blir det ikke karakterenes handlinger og plot, men en språklig hendelse, og det forløpet av tropistiske reaksjoner som denne hendelsen provoserer, som genererer selve stykkets dynamikk. Igjen snakker stemmene i fortidsform om noe som har skjedd før vi begynte vår lytting. Det starter med at en stemme, i teksten angitt som Pierre, og som omtaler seg selv i jeg-form skildrer et fortidig forløp, en samtale, der en løgn blir uttalt:

PIERRE: Si. Vous étiez sur le point de la plaindre. Tout le monde se laisse faire, personne n’ose broncher... Alors ça a été plus fort que moi, j’ai explosé...
 LUCIE: C’est vrai. C’est sorti comme une boulet de canon: Styvers! Vous l’avez crié...
 PIERRE: Non, je n’ai pas crié, il me semble que j’ai sifflé plutôt. Ça bouillonnait depuis un moment... (*Il s’imite.*) ”Mais je croyais que vous étiez la petite-fille de Styvers... l’unique héritière... Des mauvaises langues m’ont dit... C’est bien lui, n’est-ce pas, le fameux roi d’acier ?” Alors vous avez vu? (1402) (20:35:24-20:35:54).

Denne løgnen provoserte fram et noe, et *ça*, som var sterkere enn jeget, noe som formelig sprengete på, slik at det eksploderte i det ukontrollerte utropet ”Styvers!”. Jeg vil igjen presisere at det forløpet det er er snakk om i vårt tilfelle er av pragmatisk art, i betydningen tropismeforløp. Det er ikke forløp i den betydningen vi finner i lesninger av Sarrautes hørespill som ytre handling og småsnakk i et cocktailparty.¹⁷ I både *Le Silence* og *Le*

¹⁷ Som for eksempel Hubert 2000: 96: ”Les personnages, des bons petit bourgeois, échangent des lieux

Mensonge utfolder stykket seg i tid der ordene løper fra stemme til stemme og det skapes en kjede av tropistiske stimuli og reaksjoner og det samtidig skjer mottrekk i form av maktstrategiste språkhandlinger. Stemmen som i teksten er markert som Pierre forsøker å skildre sin form for hypersensibilitet ved hjelp av språklige bilder. Han beskriver det som om han mistet kontrollen og eksploderte, ble til en kjele som fosskokte og begynte å plystre. De andre stemmene etterstreber å kontrollere situasjonen. Dette gjør de først ved å sette ord på både årsak og virkning. Det som forårsaket tumulten, var en viss Madeleines klaging over de høye prisene på metroen, unnlåtelsen av å fortelle sannheten om sin sosiale bakgrunn, nemlig som enearving til Styvers' imperium, og at hun derfor utviste en slags falskhet da hun klagde vedrørende sin økonomiske situasjon. Dette får navnet løgn, *mensonge*. Den virkningen som dette fikk på den overfølsomme Pierre, og som Pierre først bare skildrer som et "ça", gir de betegnelsen sannheten, *la verite*.

Radiooppføringen av *Le Mensonge* spiller mellom form, sansning og lyd, det vil si at hørespilletts lydbilde føyer seg sammen med den sanseopplevelsen som Pierre innledningsvis skildret som et *ça*. Etter hvert er det nettopp som om dette *ça* brer seg fra stemme til stemme i den til dels absurde dialogen:

PIERRE: Mais puisque je vous dis que ça a jailli malgré moi... c'est comme une poussée... Rien... la roue... le bûcher...

JULIETTE, *avec une gravité naïve*: C'est la vérité qui pousse comme ça. Il faut le dire à la décharge de Pierre: quand elle se met à pousser, la vérité...

JEANNE: Oui, hein, c'est dur à contenir... Ça demande un espace vital, on n'a pas idée... Ça a une force d'expansion...

JACQUES: Il faut avouer que quand Madeleine s'y met, moi aussi, par moments ça commence à me démanger... (1402-1403) (20:37:01-20:37:25).

Først skildres et "ça" av Pierre, så av Juliette, så Jeanne og deretter Jacques. Samtidig sprer "ça" seg som en urovekkelse i selve ordene, det smitter over fra den første stemmen over på neste stemme, til den neste stemmen og så videre. Dette partiet er således et eksempel på hvordan form og sansning føyer seg sammen hos Sarraute. Stemmene skildrer sanseopplevelser når de snakker om fornemmelsen av en indre bevegelse, en uro, et "ça" som de ikke kan kontrollere, samtidig som en slik uro nettopp brer seg blant dem. Slik oppheves skillet mellom dem når den ene stemmen fortsetter der den forrige slapp, og når de bruker første person entall, er det ikke som fire klart separate stemmeinstanser, men som en polyfon repetisjon med variasjon over samme tema.

communs [...].” Hun leser også støyestemmene som ”brouhaha des conversations, dès que sont réunies dans un même lieu plus que quatre personnes.” Se også Eigenmann 1996: 38: ”Isma, par exemple. Soirée d’ennui chez un couple qui en ai invité trois autres.”

I *Le Mensonge* er det ikke billedmalingen, faktaopplysningene og klisjeene som anvendes som tropismestabiliseringsteknikker. Her er det først og fremst anførselstegnene som får denne funksjonen. Stemmen forsøker bokstavelig talt å snakke i anførselstegn gjennom å iscenesette et spill i spillet, mime, herme og spille rollespill. Det kan altså virke som om de, som romankarakterene i Sarrautes tidlige romaner, forsøker å reversere utviskingen av subjektet som utsigelsesposisjon og spredningen av tropismene. I forhold til *Le Mensonge* er det også et anslag mot den absurde komikken som kommer for fullt i *Isma ou Ce qui s'appelle rien*, ved at stemmene snakker i anførselstegn, det vil si at de imiterer og hermer andre og hverandre, stemmene får et overdrevet og burlesk preg, samtidig som nyanser i tonefallet også overbetones. Pierre imiterer for eksempel en kvinnestemme: "Il fallait l'entendre. (*Il singe une voix de femme*)" (1401) med en svært lys stemme. Han imiterer også seg selv i sitatet ovenfor, og her kan vi i radioopptaket høre hvordan han samtidig drar ut vokalene og legger an en nærmest pipende stemme på ordene i slutten av setningene (*Styveeeers – héritièèère – laaangues – diit – luiii*) (20:35:44-20:35:54).

Sarraute forstørrer det minimale, "rien", og virkeligheten kommer ut av proporsjon. Også titlene på de andre stykkene antyder at det der skjer lignende akustiske forstørrelser, ved at små og vanligvis knapt merkbare lydlige kvaliteter ved språket blir blåst opp. Som tittelen antyder antar et ingenting uante proporsjoner i *Isma ou Ce qui s'appelle rien* og slik kan en måte å uttale slutten på ord som på fransk ender på *-isme* provosere fram voldsomme reaksjoner. Klisjeen "C'est beau" blir til et maktmiddel i *C'est beau*, og i *Pour un oui ou pour un non* dveles det uendelig lenge ved en knapt merkbar pause lagt inn midt i setningen "C'est bien... ça". For å oppsummere fellestrekkene i stykkene kan vi si at et "rien", et ingenting, det som normalt glir umerkelig inn i overflatekonversasjonen og som knapt er sansbart, blåses opp og blir til et "ça", et noe, som så genererer de dramatiske opptrinnene som vi kan høre som hørespill og lese som tekst.

Begge disse trekkene ved radioen som medium, avkroppsliggjøringen av stemmen og forstørrelseeffekten ligger altså nært Sarrautes poetikk. Forskjellen er at Sarraute selv i sine teoretiske essays omtaler dette med optiske metaforer. Men vi kan si at Ihdes lydlige forstørrelseeffekt er analog med Sarrautes. Fra Schaeffers mikrofon er det kort vei til Sarrautes mikroskopmetafor. Som vi tidligere har sett, bruker Sarraute i sine essays lignende sammenligninger mellom de språklige forstørrelsesteknikkene hun anvender i sine romaner og det som skjer under mikroskopet eller i sakte film. Det indre tropismedramaet eller tropismespillet som Sarraute skildrer som noe som først blir synlig i romanens form for sakte film, travelling eller ekstremt utvidet presens, er de samme indre tropismespillet som lyder

fram i hørespillene. Det skjer en sanseliggjøring av knapt sansbare tropismebevegelser og en hvit støy-aktig underkonversasjon, noe gjøres synlig og blir hørbart.

Nominasjoner

Vi skal nå se på en stemmerelatert størrelse, nemlig forfatterens anonymiserte stemmeindikasjoner. I sin innledning til *Théâtres du nouveau roman* påpeker Rykner at dette er betegnende for dramaene til Nathalie Sarraute, og at det gjør dem beslektet med stykkene til Pinget og Duras. Han lager en liste over fire ulike typer indikasjoner som Sarraute har til felles med de andre to forfatterne:

un nom (Jean-Pierre, Robert, etc.)
un pronom (Lui, Elle)
une lettre (H, F, A, B, etc.)
une fonction (le père, le fils, etc.) (Rykner 1988: 22).¹⁸

Både Sarraute, Duras og Pinget benytter seg i tekstene sine altså av noen beslektede formelle grep som viser seg som typografiske tegn og ord. Rykner hevder at disse stemmeindikasjonene fungerer som nominasjonsteknikker. Det vil si at de er ulike måter som forfatterne benevner, navngir, eller setter navn på karakterene på: “Significative est la façon dont les trois dramaturges désignent eux-mêmes leurs personnages” (Rykner 1988: 23). Siden vi både skal analysere hørespilletts tekstmateriale og radiooppføring kan vi skissere to steder hvor slik nominasjon vil kunne finne sted, i sideteksten (tittel, forord, personoversikt, markeringer av akt og scene, sceneangivelser og hvem som snakker) eller i hovedteksten (selve taleytringene). I radiooppføringen er forutsetningen for at vi kan snakke om nominasjon at den gjøres hørbar. Rykners oversikt over nominasjonsteknikker i hans lesning fra 1988, som har fungert som basis for Sarraute-resepsjonen, tar hovedsakelig utgangspunkt i sideteksten i *Théâtre*-utgaven fra 1978, og 1982-utgaven av *Pour un oui ou pour un non*, og knytter denne opp mot utformingen av stykket på teaterscenen. I Sarrautes tilfelle byr dette på noen problemer som vi skal utdype nærmere i kapittel 5, der vi skal diskutere forholdet mellom hørespill og sceneteater. Når det gjelder de sidetekstuelle nominasjonsteknikkene er det viktig å skille mellom hvilke som er forfatterintenderte og de som er tilføyd av forlaget til hver utgave. Noe av sideteksten, hovedsakelig personoversikten med teaterreferanser, i de utgavene Rykner refererer til er nemlig ikke forfatterens egne nominasjonsteknikker, men tilført i etterkant av utgiveren.

¹⁸ Den siste kategorien er fundert i en vanlig feillesning av *C'est beau*, jfr. kapittel 5. Stemmene i dette stykket er ikke *Le Père*, *La Mère* og *Le Fils*, men *Elle*, *Lui* og *Le Fils*.

I førsteutgaven av *Le Silence* kommer en stemmeoversikt, på samme side som selve stykket starter:

Voix d'hommes désignés par:

H. 1

H. 2

Jean-Pierre

Voix de femmes désignés par:

F. 1

F. 2

F. 3

F. 4 (*une voix jeune*) (Sarraute 1964: 163)

Her passer det å kommentere en av kvinnestemmene, nemlig den som i denne aller første utgaven fra 1964 får indikasjonen "F. 4 (*une voix jeune*). Når *Le Silence* blir utgitt første gang i bokform, sammen med *Le Mensonge*, er referansene til første sceneoppføring blitt med, og det oppstår en brist mellom teaterreferansene: "F. 4 (Marianne) Marie-Christine Barrault" og de generelle stemmeangivelsene: "F. 4 *une voix jeune*" (Sarraute 1970: 6, 7). Denne blir selvfølgelig enda mer ironisk da navnet Marianne overhodet ikke forekommer i stykket i det hele tatt. Derimot omtales F. 4 med navnet Marthe. I 1970-utgaven tar dette en ny vending, her faller F. 4 helt ut og blir til "Marthe (*une voix jeune*)" i den generelle stemmeangivelsene, og den mystiske Marianne forsvinner for godt fra teaterreferansene: "F. 4 Marie-Christine Barrault" (Sarraute 1970: 47). Om dette er et bevisst grep fra Sarraute, eller rett og slett en feil, bidrar det i alle fall til å forsterke destabiliseringen av F. 4 som karakter.

En tilsvarende stemmeoversikt finner vi også i den første tidsskriftutgaven av *Le Mensonge*. Men her kommer også et kort forord hvor Sarraute selv reflekterer over sine hørespill. Sarraute skriver blant annet om hvordan sjangeren *pièce radiophonique* hadde mindre restriksjoner enn teateret eller filmen, og som vi allerede har vært inne på, knytter hun dette til forskjellen mellom teaterkarakterens kroppslighet og radiokarakterens usynlighet. Hørespilletts fordel var at det ikke var karakterens gestalt og ytre handling, men i stedet dialogen og det artikulerte språket som fikk radiolytterens oppmerksomhet:

La pièce radiophonique avait déjà l'avantage de ne pas me contraindre, comme le ferait une pièce de théâtre ou un film, à montrer des personnages en chair et en os, en train de se mouvoir sur une scène ou sur un écran. Ici seul le dialogue entre des personnages invisibles retient toute l'attention (Sarraute 1966: 64).

Sarraute skriver videre om hvordan hun forsøker å la de tropistiske bevegelsene her komme fram i selve dialogen ved at karakterene forlater overflaten og starter å leve på et nivå hvor de vanligvis ikke kan eller vil nå, og at lytteren dras med ned på dette nivået. Slik blir bevegelsene, som vanligvis er vage og raske, så utførlige og kraftige at de skaper dramatisk

handling. Både selve måten stemmene i *Le Mensonge* er indikert på og måten disse er satt opp på i stemmeoversikten som etterfølger forordet, gjør at de skiller seg fra stemmene i *Le Silence*:

Personnages:

YVONNE	JACQUES
LUCIE	ROBERT
SIMONE	PIERRE
JULIETTE	VINCENT

JEANNE (Sarraute 1966: 65)

For det første ser vi at disse har fått betegnelsen *personnages*. Vi så også i forordet til *Le Mensonge* at Sarraute brukte betegnelsen *personnages*, men samtidig presiserer hun at disse er *invisibles*. Dette kan være med på å understreke det jeg har sagt innledningsvis om at disse to første stykkene i større grad enn de senere peker tilbake på den nødvendige usynliggjøringsprosessen av den litterære karakteren som skjer i de tidlige romanene hennes. Etter selve stykket står opplysningene om den første radiooppføringen av *Le Mensonge* i Frankrike og Tyskland, som også er en form for sidetekstuell informasjon (Sarraute 1966: 93).

Til 1970-utgaven av *Le Mensonge* var det også kommet til et nytt sidetekstuell element i teksten. Dette vet vi at det var Sarraute selv som hadde skrevet inn, men denne indikasjonen i teksten har bidratt til at leseren kan bli forvirret i henhold til sjangerbestemmelsen:

Entre d'abord Robert. Puis Yvonne, Lucie, Simone, Jacques entrent en parlant (Sarraute 1970: 79).

Men denne indikasjonen ble altså tilføyd av forfatteren først *etter* at Barraults sceneoppføring hadde funnet sted i 1967, og i motsetning til *Marianne*, *Marthe* og *une voix jeune*, er den siden blitt stående. Som det påpekes i en fotnote i Pléiadeutgaven kan det synes paradoksalt å skrive inn noe som ligner en *sceneangivelse* i et stykke som nettopp ikke er skrevet for scenen, men for radioen: "Cette didascalie est apparue pour la première fois, très logiquement, dans l'édition de 1970. La pièce n'ayant au départ été écrite pour la radio, une telle indication scénique ne se justifiait auparavant pas" (2006). Jeg mener at denne indikasjonen, og senere også lignende indikasjoner kan leses på minst to måter, alt etter om vi tolker dem som optiske eller akustiske referanser. "Entre Robert", Robert kommer inn, og "Yvonne, Lucie, Simone, Jacques entrent", Yvonne, Lucie, Simone og Jacques kommer inn. Yvonne, Lucie, Simone og Jacques kommer inn samtidig som de snakker, "en parlant". Noen kommer snakkende inn. Det kan leses ironisk, forfatteren driver gjøn med oss på samme måte som når hun gir stemmene i selve stykket disse ordinære og intetsigende navnene. Heller ikke alle stemmene

er nevnt her. Men en annen mulighet er å lese det som et lydbilde hvor det nettopp ikke er karakterer som kommer inn på en scene. La oss se bort fra navnene. Ordet ”entre” gjør setningen åpen, det angir ikke nødvendigvis at en visuell entrée, men kan like gjerne vise til et lydfenomen. Det entres ingen scene, det står jo nettopp ikke ”entrer en scene”. Uttrykket er ”entrer en parlant”. ”Entrer en” kan brukes i uttrykket ”commencer à être dans (un état)”, som å tre inn i en tilstand eller en stemning, eller ”entrer en action” som i å begynne å handle. Her er ”en” imidlertid også etterfulgt av ”parlant”, ”en parlant”, *snakkende*, presens partisipp av verbet ”parler”, å snakke. Lest som et presens partisipp er handlingene ”parler og ”entrer” samtidige. Som vi har vært inne på tidligere, kan det spille på hvordan hørespillet er noe som lyder fram, som fødes i det øyeblikk det begynner å snakke, en lydlig framtrede, noe som begynner å eksistere i det snakkende. Det snakkende er ensbetydende med eksistens. Som en kuriositet kan det nevnes at ordet ”parlant” med de nye medieteknologiene i det 20. århundre har blitt brukt i forbindelse med opptak og reproduksjon av den menneskelige stemme, for eksempel i *cinéma parlant*, talefilm.

Det er *Théâtre*-utgavene fra 1978 og 1993 som i sterk grad har vært premissleverandører for resepsjonen av Sarrautes stykker. Det må også nevnes at selv om radioreferansene er tatt inn igjen i Pléiadeutgaven fra 1996, er det kun i utgavernes kommentarer og fotnoter bakerst i utgaven. La oss se nærmere på disse slik de framstår i 1978- og 93-utgaven. Hva sier egentlig denne eksposisjonen til leseren? Den venstre kolonnen er en opplisting av de ulike stemmene. I *Le Silence* er de listet opp som F. 1, F. 2, F. 3, F. 4, H. 1, H. 2 og JEAN-PIERRE, og i *Le Mensonge* YVONNE, LUCIE, SIMONE, JULIETTE, JEANNE, JACQUES, ROBERT, PIERRE og VINCENT. Disse opplistingene følger malen til teaterets *karakteroversikt*. Dette understrekes ved at den andre kolonnen inneholder navnene på noen skuespillere. Allerede her marginaliseres de opprinnelige hørespillversjonene.

La pièce a été créée le 14 janvier 1967 au Théâtre de France, pour l'inauguration du Petit Odéon, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault avec les acteurs suivants:

F. 1	Madeleine Renaud
F. 2	Paule Annen
F. 3	Nelly Bendetti
F. 4	Marie-Christine Barrault
H. 1	Dominique Paturol
H. 2	Amidou
JEAN PIERRE	Jean-Pierre Granval ¹⁹

¹⁹ Sarraute, Nathalie: *Théâtre : Elle est là. – C'est beau. – Isma. – Le mensonge. – Le silence*. Blanche, Éditions Gallimard, Paris 1978:127 og Sarraute, Nathalie: *Théâtre : Pour un oui ou pour un non. – Elle est là. – C'est beau. – Isma. – Le mensonge – Le silence*. Blanche, Éditions Gallimard, Paris 1993: 149.

Navnene tilhører *ikke* hørespillerne i Viernes *mise en onde* fra 1966, som det heller ikke er noen andre referanser til, men Barraults *mise en scene* fra 1967. Navnene tilhører de konkrete skuespillere som i spilte hver enkelt karakter i den første teateroppføringen av stykket. De to kolonnene som knytter stemmene til skuespillerne, kan leses i lys av den tredje opplysningen, som befinner seg i den kursiverte teksten over kolonnene. Her leser vi at stykket ikke bare ble fremført på scene første gang, men at de ble ”*créée [...] au Théâtre de France*”, skapt på teateret av Jean-Louis Barrault i 1967. Også *Le Mensonge* har i 1978/93-utgaven fått referansene til Barraults *mise en scène*:

La pièce a été créée le 14 janvier 1967 au Théâtre de France, pour l'inauguration du Petit Odéon, dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault avec les acteurs suivants:

YVONNE	Catherine Rethi
LUCIE	Annie Bertin
SIMONE	Nelly Bendetti
JULIETTE	Marie-Christine Barrault
JEANNE	Anne Carrère
JACQUES	Dominique Paturol
ROBERT	Jean-Pierre Granval
PIERRE	Gabriel Cattand
VINCENT	Amidou

(Sarraute 1978: 101, Sarraute 1993: 123).

Det samme er tilfellet også med *Isma ou Ce qui s'appelle rien*, *C'est beau* og *Elle est là*. Dialektikken som dannes når for eksempel F. 1 knyttes til en Madeleine Renaud eller Yvonne til en Catherine Rethi, skjer ved at en bestemt rolle knyttes til en spesifikk skuespiller, karakter til fysisk framtoning og endelig at hver stemme gestaltes i en kropp. At det står at stykket ble skapt av teaterregissøren viser en vanlig tolkning innen teatervitenskapen, om at stykkene først har fått sin fullendte form i det en regissør oppfører dem på scenen. Et eksempel på dette har vi jo allerede sett hos Joëlle Chambon, hvor scenerealiseringen oppvurderes i forhold til den opprinnelige dramateksten.

En neste type sidetekstuell nominasjon skulle vi så finne i selve stykkets stemmeangivelser. I teksten angis nominasjonen i talehenviisningene typografisk ved et (pro)nomen etterfulgt av en taleytring, gjerne med et kolon mellom. Hvis vi ser på teksten til *Le Mensonge* vil den første gruppen av Rykners nominasjonsteknikker innebefatte Yvonne, Lucie, Simone, Juliette, Jeanne, Jacques, Robert, Pierre og Vincent. I *Le Silence* vil F. 1, F. 2, F. 3, F. 4, H. 1 og H. 2 kunne plasseres i den tredje gruppen, mens Jean-Pierre må komme inn under den første gruppen nominasjonsteknikker. *Isma ou Ce qui s'appelle rien* har både Lui og Elle og F. 1, F. 2, F. 3, H. 1, H. 2 og H. 3 og må således også være en kombinasjon av den andre og tredje typen nominasjonsteknikker. Rykner mener at disse nominasjonsteknikkene er anvendt i den hensikt å destruere teaterkarakteren og innlede en egen ”Mistankens tidsalder” i

det moderne teateret. Det er jo også tilfelle at flere av forfatterne rundt den franske nyromanen på 1950- og 60-tallet hadde delt Sarrautes syn på den litterære karakteren og at denne var gått ut på dato. Ollier spiller på dette når han kaller ett av sine hørespill *La Mort du Personnage* (1966). I essayet "Sur quelques notions périmées" fra 1957 skriver Alain Robbe-Grillet også om denne problematikken (Robbe-Grillet 1961 [1957]: 25-44).

I følge det tradisjonelle hørespilleets normer er det også av betydning at slike sidetekstuelle nominasjonsteknikker, som kunne leses i teksten, på en tilsvarende måte kunne gjøres hørbare i selve radiorealiseringsene. I teatersammenheng, med mindre det er snakk om en *off*-stemme, gjenkjennes vanligvis en karakter visuelt, ved at tilskueren kan se at denne konsekvent er manifestert av en bestemt skuespiller på scenen. Grensene mellom en karakter og en annen kan også trekkes opp ved å bruke ord, tegn eller en gest. Slik fungerer disse ordene, tegnene eller gestene som en slags ikoner for den karakteren de benevner. I hørespillet, hvor det optiske elementet mangler, er det auditive grep slike visuelle tegn og gester må oversettes til. Det skjer ikke bare en transformasjon, slik jeg tidligere har påpekt, men også det som Andrew Crisell i *Understanding Radio* fra 1986 kaller "transkodifikasjon", altså når det tradisjonelle scenedramaets visuelle koder må oversettes til hørespilletts auditive koder, til lyd, musikk eller stemme (Crisell 1986: 146). På teaterscenen kan jeg for eksempel se at det er Hamlet som snakker. I et hørespill må alle slike optiske tegn og gester omformes til lydlige tegn og gester hvis vi skal kunne snakke om en form for nominasjon. Det forutsetter altså for det første at lytteren vet hvem som er med, og for det andre hvem av disse som til enhver tid snakker. Denne typen nominasjonsakt anvendes i hørespillet også som en ekstra hjelpesfunksjon i forhold til hørespillsjangeren, slik at lytteren, som ikke fysisk kan se den som snakker, skal knytte talesubjekt og stemme til hverandre.

I T.H. Pears psykologiske studie om stemme og personlighet *Voice and Personality* fra 1931, hvor han brukte radiolyttere som forsøkspersoner, kom det fram at radiolytterne, basert på de lydlige kjennetegnene i stemmene, skapte seg en forestilling av karakterene bak radiostemmene. Han betegner stemmen som en form for gest. Han spør seg om stemmen kan deles inn i personligheter eller typer. Hver stemme kan oppfattes som en egen farge, form og "feel", skriver han, og gir et eksempel: "When some persons hear a rich or velvety, fine-grained, or passé voice, they may think of the colour, taste and "feel" of a good Burgundy, of the dark, satisfying wood of a certain panel, of the pathetic look and touch of plush with the nap worn off, witness of better days" (Pears 1931: 7-9). Et lignende eksempel finner vi hos Roland Barthes, i intervjuet "Les fantômes de l'Opéra" fra 1973. Her forsøker han å forklare begrepet *le grain de la voix*, og hvordan han i forhold til et annet lydmedium, nemlig operaen,

opplevde dette i stemmen til sangerinnen Gundula Janowitz i en samtidig oppføring av *Figaros Bryllup*: ”C’est une voix qui a effectivement un grain (du moins à mes oreilles); pour dire ce grain, je trouve des images d’un lait végétal, d’une vibration nacrée, située à la limite – exquise et dangereuse – du détimbré” (Barthes 1981 [1973]: 200). Pear skriver altså om en stemme som ligner på en god Burgund-rødvin, mens Barthes skildrer en melkeaktig stemme. Materialiteten i stemmen kan bare skildres med metaforer, sier Barthes, den er et erotisk forhold, fordi det oppleves individuelt hos hver enkelt lytter. Barthes skriver mer om stemmens *grain* i artikkelen med samme navn: ”Le grain de la voix”, hvor han beskriver *le grain* som en syngende stemme som lar språk og musikk krysse hverandre, og hvor stemmen får en fysikk eller kroppslighet som kan kalles et slik *grain*: ”Le ”grain”, c’est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute” (Barthes 1982a: 243). Her bruker han Julia Kristevas skille mellom geno-tekst (semiotiske språk) og feno-tekst (symbolsk språk) og knytter *le grain* til et begrep om *geno-sang*. Den skiller seg fra feno-sang, fordi stemmen kommer fra et sted der meningen fortsatt er i tilblivelsesstadiet, en prosess, utforsker språkets og stemmens muligheter, melodien arbeider med språket, stemmen får en *jouissance* ved seg. Vi skal se nærmere på stemmens fysikk.

En karakteristisk stemme som skiller seg fra de andre stemmene defineres fremdeles av hørespillteorien som viktig for hørespillet. En av de vanligste feilene i hørespillet, skriver Tim Crook, er for mange like stemmer som gjør det vanskelig å skille karakterene fra hverandre (Crook 1999: 157). Sarrautes hørespill leker med disse konvensjonene. Hos Sarraute er regelen slett ikke at hver enkelt stemme må ha sitt eget avtrykk, en materialitet som gir stemmen den samme ikoniske funksjon som teaterkarakterens navn, gest eller merke, tvert i mot. Det finnes likevel ett eksempel i *Le Mensonge* hvor Lucies stemme er markert i teksten som en ”voix molle”. Det er en karakteristikk som rommer mye, det kan bety bløt, myk og langsom, men også litt kraftløs, tappet for energi og uten overbevisning. I Viernes *Le Mensonge*-tolkning har Lucie fått en sped og lys stemme. Simones stemme har blitt den rake motsetning, svært hard, grov, hes og mørk. Men i hørespillteksten står det ingen slike konkrete stemmenotasjoner. Simones karakteristiske stemme må derfor sies å være et resultat av Viernes tolkning, og han har slik valgt å gjøre begge disse stemmene karakteristiske og lett gjenkjennelige på hvert sitt vis. Joelle Chambon, som i sin teatervitenskapelige avhandling har hovedfokus på selve realiseringen, bruker når hun omtaler Viernes radiorealiserings begrepet ”couleur de voix” om disse to:

L’écoute de la pièce révèle une mise en ondes à la fois efficace et qui restitue l’étrangeté de l’écriture de Sarraute. Le jeu des comédiens est naturaliste, mais sobre; la répartition des ”couleurs de voix” recoupe

en quelque sorte les catégories psychologiques traditionnelles et renforce les rôles: la voix chaude et persuasive de Michel Vitold nous entraîne dans sa quête, Nelly Bourgeaud prête son timbre fragile, un peu fêle, à la "sensible" Lucie, tandis que la voix rauque et grave, un peu métallique, de Sylvia Montfort évoque le caractère énigmatique et manipulateur de la "menteuse" Simone (Chambon 2001: 294-295).

Vi kan således finne lihetstrekk mellom Chambons begrep "couleur de voix", Roland Barthes' "grain de la voix" og Pears "feel". I Viernes versjon av *Le Mensonge* høres kvinnestemmene Juliette og Jeanne veldig like ut. Mannsstemmene Pierre og Jacques skiller seg heller ikke mye fra hverandre. Derimot opplever også jeg i min lytting at Simone har en svært farget stemme, kanskje mer farget enn Lucie. Her ville jeg kanskje tilføye at Vierende spiller mindre på tradisjonelle psykologiske kategorier og mer på en musikalsk opposisjon. Denne opposisjonen mellom disse to stemmene skaper et spill mellom dur og moll. Vierende velger å gjøre den ene stemmen, Lucie, myk ("molle") og den andre, Simone, hard ("dur") for slik å stille dem i opposisjon til hverandre. Chambons sitat er et godt eksempel på det Pear påpeker, nemlig at radiolytteren, her Chambon, basert på disse lydlige kjennetegnene i stemmene danner seg en forestilling om karakterene bak radiostemmene. I Chambons tilfelle danner hun seg karakteristikken "sensible" ut i fra kjennetegnene "timbre fragile" og "fêle", og karakteristikken "énigmatique", "manipulateur" og "menteuse" ut i fra trekkene "rauque", "grave" og "métallique". Samtidig er det nettopp her jeg mener at min lytteopplevelse skiller seg fra lyttingen til Chambon. Chambon går ett skritt videre ved å knytte radiostemmene til karakterer, og karakterer til skuespiller. Hun gjenkjenner umiddelbart Simones karakteristiske stemme som den særpregede stemmen til skuespilleren Sylvia Montfort. Mens jeg, som ikke har hatt anledning til å se eller høre Sylvia Montfort snakke i radio eller på teaterscenen, verken kan knytte de lydlige kvalitetene i fisisjonsstemmen Simone til en reell stemme jeg har hørt før, eller stemmen til en virkelig kropp jeg ser eller har sett. Vi kan forestille oss denne situasjonen snudd på hodet, i forhold til NRK Radioteaterets versjon *Tausheten* fra 1966, der F. 2 (kvinnestemme 2) ble tolket av Ingerid Vardun, eller *For et godt ord* som NRK sendte i 1984, og hvor Bjørn Sundquist spilte H. 2 (2. mann). Her vil norske lyttere lett merke seg at det er Ingerid Vardun og Bjørn Sundquist, to markante norske skuespillerstemmer, vi hører.

Chambons beskrivelse av egen lytting er todelt. Det er først og fremst ved å gi stemmen til Simone visse lydlige kvaliteter ("rauque", "grave", "un peu métallique") at Chambon mener Vierende gir Simone en bestemt personlighet ("caractère énigmatique", "manipulateur", "menteuse"). Hit er jeg enig med Chambons tolkning av kvalitetene til Simones stemme i Viernes radiooppføring. Den er så karakteristisk at lytteren kan si at nå er det Simone som snakker, og at dette skyldes det som Chambon beskriver svært godt, nemlig at stemmen til Simone er rusten, dyp og litt metallisk.

En stemme kan altså være karakteristisk på den måte at den har kvaliteter, en farge, en tekstur eller en fornemmelse som ikke ligner noen av de andre stemmene, og derfor skiller seg fra dem. Men før vi drar slutninger om karakterisering i stykket må vi først undersøke om slike konkrete stemmenotasjoner finnes i hørespillteksten, eller om de er tilført disse kvalitetene i radioregissørens tolking. Ethvert hørespill vi hører på radio er en tolking. Simones stemme ble først så karakteristisk som Chambon beskriver den gjennom Viernes tolkning og regi, valg av hørespiller og hvordan sistnevnte bruker sin stemme. I forhold til Lucie derimot, finnes det stemmenotasjoner i hørespillteksten som antyder at den er myk og mild: ”d’une voix molle”. Videre må vi også spørre oss om den indre forestillingen således lar seg påvirke av en eventuell gjenkjennelse av en reell persons stemme. Det er altså bare under forutsetning av at lytteren gjenkjenner disse lydlige stemmekvalitetene som særtrekkene til en bestemt skuespillerstemme (stemmen til skuespilleren Sylvia Montfort), at lytteren (Chambon) kan knytte stemmen til en reell person (skuespilleren Sylvia Montfort). Skuespillerens kropp er en kropp lytteren ikke kan se rent konkret der og da, en kropp som hun likevel forestiller seg i sin bevissthet gjennom å lytte til stemmen. Det må også nevnes at dette kan influeres av om hørespillet i tillegg er innledet med en annonsering av hvilke hørespillere som tolker de enkelte stemmene. En slik annonsering kan fungere forsterkende på samme måte som karakteroversikten i *Le Silence*, der leseren for eksempel knytter F. 1 til en Madeleine Renaud. Det er altså flere forhold som spiller inn på hvorvidt radiolytteren danner seg en dialektisk forbindelse mellom rolle og hørespiller, karakter og fysisk framtoning, stemme og kropp (Chambons lytting), eller om hun ikke danner seg en slik dialektikk (min lytting).

Den form for nominasjon som er mest relevant for vår lesning av Sarrautes hørespill, er den andre typen, den artikulasjon som skjer i selve hovedteksten og som således lar seg høre når stemmene snakker. Det er den pragmatiske talehandingen som skjer inne i selve dialogen der karakterene tiltaler hverandre og/eller seg selv ved navn. Vi skal altså ikke legge nominasjonsbegrepet helt vekk, men avgrense det til denne interne nominasjonsakten. Nominasjon er bare ett av mange språklige maktmiddel og tropismestabiliseringsteknikker som anvendes av selve stemmene i stykket. La oss se på noen eksempler der det foregår slik språklig fastfrysings-krigføring:

F. 4: Oh, s’assemblent... Nous étions seuls...

H. 2, *sévère*: Non, Marthe. Vous saviez bien qu’on était nombreux. Je lui crie... mettez-vous debout! Debout, je vous dis... Je m’époumone... les gens s’esclaffent: Mais elle a pied... Enfin, c’était désopilant... (1395)

I dette eksempelet fra *Le Silence* tiltaler altså en av stemmene, H. 2 en annen stemme, F. 4, med navnet Marthe. Nominasjonshandlingen er en intratekstuell og pragmatisk talehandling som en eller flere av stemmene utfører vis à vis hverandre. Det skjer noe med dynamikken i stykket når hørespilletts stemmer setter navn på seg selv og på hverandre. I en fotnote til *Le Silence* i Pléiadeutgaven påpeker Rykner også hvordan nominasjonshandlingen brukes for å fikser og stabilisere de andre: "L'arme la plus souvent employée par les personnages de Sarraute est l'acte de nomination qui permet de figer le partenaire dans une catégorie toute faite [...]. On notera que l'étiquette "poète" est toujours dangereusement efficace dans ce type de situation" (Rykner i Sarraute 1996: 1999). Rykner kaller nominasjonsakten et våpen, og innlemmer navnet "poète" innenfor denne nominasjonsakten. Jeg mener både bruken av navnet og av kategorier er våpen eller språklige maktmiddel. Selv om de som oftest anvendes i kombinasjon, vil jeg imidlertid nyansere litt, og skille mellom de ulike strategiene og handlingene. Bruken av egennavn som Jean-Pierre er en strategi, mens subjekts- og predikatskonstellasjonene, og altså predikat som "poète", er en annen. Blikket er et tredje, og så videre.

Nominasjonsakten skjer bare i noen helt spesielle tilfeller og innenfor en bestemt pragmatikk. Den er en av mange varianter språklige stabiliseringstaktikker som anvendes for at tropismene skal opphøre og ting skal falle på plass. Den fungerer slik jeg innledningsvis viste at blikket, subjekts- og predikatskonstellasjonen, klisjéuttømmingen, språktiraden og diagnosen gjorde. Derimot gjelder nominasjonshandlingen som regel noen bestemte fornavn. H. 1, H. 2 og så videre er det ingen av stemmene som tiltaler hverandre med, og det er denne betegnelsen Sarraute oftest har brukt på stemmene. De uttales aldri av stemmene, og inngår heller ikke i den pragmatiske anvendelsen av språket stemmene imellom. Det gjør imidlertid av og til Pierre, Simone, Lucie og Jean-Pierre. Og så er det denne Marthe, et navn som H. 2 bruker i direkte tale til F. 4. og som ikke var angitt verken i teaterreferansene eller stemmeangivelsene. I 1964-utgaven har Sarraute på ett sted i teksten latt H. 2 kalle F. 4 Marianne. I 1967-utgaven av *Le Silence* er dette erstattet med Marthe, og i stedet dukket navnet Marianne opp i teaterreferansene: "F. 4 (Marianne)" (1967: 7) mens det sto "F. 4 (*une voix jeune*)" i radioreferansene (1967: 9). Marthe erstatter helt F. 4 i stemmeoversikten i radioreferansene til 1970-utgaven: "Marthe (*une voix jeune*)" (1970: 47). Marianne forsvinner for godt i *Le Silence* fra *Théâtre*-utgaven i 1978. Fra da av står det kun F. 4 i stemmeoversikten, og Marthe bare der H. 2 snakker direkte til F. 4 på slutten av stykket.

Det er på dette rent pragmatiske nivået at bruken av fornavn blir interessant for oss. Det vil si når stemmene i teksten benevner hverandre. For her foregår tilfeller av nominasjon,

enten som en parodiering av nominasjonsakten som språkhandling, eller for å vise hvordan (pro-)nomenet anvendes for å sette de andre på plass. Slik bør nominasjon leses som bare ett av flere språklige maktmiddel som stemmene i stykket anvender blant mange strategier for å få tropismene til å opphøre. Det er derfor mer interessant å høre hva som skjer gjennom den språklige praksis når stemmene benevner hverandre i dialogen ikke bare med navnet, men også med ferdiglagede kategorier, epiteter, adjektiver, funksjoner og subjekts- og predikatskonstellasjoner, og eiendomspronomen.

I innledningen til *De la grammatologie* (1967) tar Jacques Derrida et oppgjør med den vestlige tenknings fonosentrisme. En av de han kritiserer er Saussure, og hvordan han opererer med en enhet mellom *phonè*, *glossa* og *logos*, og derfor viderefører en tradisjonell definisjon av skrift som kan føres helt tilbake til Platon (Derrida 1967b: 45-46). Saussure nærer, som vi allerede har vært inne på, en mistro til skriften, som han betrakter som en sekundær representasjonsform. Derrida hevder at den vestlige metafysikken med sin nærværsmetafysikk, utspiller seg som en dominans av en særlig lingvistisk form, knyttet til verbet *å være*. Her viser han til Heidegger, som i *Zur Seinsfrage* setter et kryss over verbet, og slik markerer slutten på en epoke. Det transendentale subjektet utviskes, men forblir samtidig lesbart. I kritikken av Husserl i *La voix et le phénomène* (1967) understreker Derrida talens, stemmens og lyttingens betydning for etablering av allmenne sannheter. Derrida forsøker med sin dekonstruksjonistiske metode ikke å gripe de tekststrukturene han kritiserer utenfra, men han går inn i dem og forsøker å bebo dem, som han skriver (Derrida 1967a: 39). Det mest framtrepende eksempelet på dette er bruken av presens indikativ av verbet *être* (*å være*) særlig når verbet er i tredje person *est* (*er*). Særlig problematisk blir det med setninger som Derrida beskriver med formelen *S est P* (*S er P*). Derrida hevder at filosofien har knyttet tredje persons indikativ til en nominasjon. Derridas kritikk av den vestlige fonosentrisme kan settes i sammenheng med den mistankens tidsalder som det moderne romansubjektet befinner seg i hos Sarraute. Det er særlig den praksis som vi her har omtalt som subjekts- og predikatskonstellasjoner, som stiller seg innenfor en slik fonosentrisme:

YVONNE: Mais Pierre est si intransigeant, si intolérant... Vous savez, mon petit Pierre, à qui vous me faites penser ? A ce personnage, je ne sais plus dans quel roman, dont quelqu'un disait: il ne laisse jamais personne mentir un peu... (1402) (20:36:41-20:36:54).

I dette eksempelet fra *Le Mensonge* kombinerer Yvonne flere typer nominasjon i forhold til en av de andre stemmene, Pierre. La oss først konsentrere oss om "*Pierre est [...] intransigeant [...] intolérant...*". *Pierre* vil da være subjekt (S) og både *intransigeant* og *intolérant* vil være predikat (P). De er bundet sammen med *est*, nettopp med tredje person

presens indikativ av *être*. Verbet *être* her danner en spesiell forbindelse mellom ordets *fonè* og dets betydning. Det dannes en samhörighet mellom idealiseringen og stemmen, hevder Derrida (Derrida 1967a: 81-82). Hvis vi skal relatere Derridas dekonstruksjonistiske prosjekt til Sarrautes hørespill, vil det altså si at vi må gå inn i språkkonstruksjonene for å vise hvordan stemmene, når de gjentar bestemte konstruksjoner, nettopp skaper en slik idealisering. Det er som om de tror at hvis de gjentar *S est P (Jean-Pierre est...)* mange nok ganger, så blir det til slutt en vedtatt sannhet. Denne vedtatte sannheten blir et idealt objekt, og som Derrida skriver, er det ideale objektet det mest objektive av alle objekter. Det kan gjentas i det uendelige, omstendighetene omkring kan endres, men det ideale objektet forblir det samme. Stemmen, sier Derrida, blir det som det ideale objektet og de vedtatte sannhetene konstitueres, gjentas og uttrykkes i, stemmen blir et medium som på en og samme gang skaper nærvær til objektet. Men stemmen skaper også et selvnærvær. Den fenomenologiske stemmen er en stemme som kan høres, som Saussures klangfigurer, også av den som artikulerer disse bestemte ordkonstruksjonene. Hos Sarraute ønsker jo de stemmene som snakker slik, nettopp å opprettholde seg selv og de andre som litterære karakterer, og kanskje er det gjennom det å høre sin egen stemme, at subjekts- og predikatskonstellasjonene like mye blir en stabiliseringsteknikk for dem selv, som for dem eller det de anvender dem på.

Et godt eksempel på en annen strategi hos Sarraute er bruken av *appellativer*, det vil si andre tiltaleformer enn selve egennavnet på den man henvender seg til. Som språkhandling objektsliggjør den både den som snakker og den det snakkes til. I sitatet ovenfor er ”mon petit Pierre” et slik appellativ. Vanlige appellativer er ”Monsieur”, ”maman”, ”papa”, ”ma chère”, ”mon petit” og ”ma petite”. I *L’Usage de la parole* kan vi for eksempel lese et helt avsnitt om hvordan bruken av appellativet ”mon petit” genererer tropisedramaet: ”C’est alors que le drame, ou si vous aimez mieux, le jeu auquel vous êtes conviés commence.” (962) Et annet avsnitt i samme tekst viser hvordan noe lignende skjer med bruken av appellativene ”ton père” og ”ta sœur.” (939-946), som forøvrig også anvendes i *C’est beau*. I *Ouvrez* utspiller tekst VII seg ut i fra ”LE NOM” og ”LE PRÉNOM”. Nominasjonen blir altså en form for fastfrysings- og stabiliseringsteknikk, og som vi ser i disse utdragene fra teksten, blir den også i *Le Mensonge* ofte forsterket ved å kombineres med appellativer:

YVONNE: [...] Vous savez, mon petit Pierre [...] LUCIE: C’est vrai, Pierre, vous êtes terrible... [...] ROBERT: Ma petite Simone [...] VINCENT: Pauvre Lucie... tellement docile... [...] JEANNE: [...] Mon petit Robert [...] JULIETTE: [...] Moi je suis comme Pierre [...] PIERRE: Décidément, ma petite Lucie, vous êtes indécrottable... [...] JACQUES: Mais non, ma petite Simone, ne vous fâchez pas. [...] YVONNE: C’est Lucie. Elle est si sensible, la pauvre petite... [...] PIERRE: [...] Ma petite Simone [...] JULIETTE: Simone, vous êtes un amour. VINCENT: Vous êtes un ange [...] ROBERT: Ma petite Simone [...].

I *Le Mensonge* blir benevnningen ekstra effektiv fordi appellativer ("mon petit", "ma petite") kombineres med navn ("Pierre", "Simone", "Robert", "Lucie"), men også ulike epiteter ("pauvre", "docile", "la pauvre petite") og subjekts- og predikatskonstellasjoner ("vous êtes terrible", "je suis comme Pierre", "vous êtes indécrottable", "elle est sensible", "vous êtes un amour", "Vous êtes un ange"). Vi kan snakke om nominasjon hos Sarraute, men bare i helt bestemte tilfeller. Talestemmen brukes i disse spesielle språkkonstruksjonene som et medium for å skape idealobjekter. Samtidig brukes stemmen auto-affektivt, gjennom å høre seg selv snakke, forsøker også den som snakker å gjenopprette sin egen subjektsposisjon.²⁰ Enheten av lyd og stemme gjør det mulig for dem å frembringe seg selv i verden. Slik forsøker de å skape et likhetstegn mellom stemmen og bevisstheten. I opptak av Sarrautes hørespill kan vi tydelig høre dette.

I tillegg til de språklige maktmidlene vi har hørt blitt anvendt stemmene imellom, finnes altså en rekke andre skumle fastfrysingsstrategier. Det mest åpenbare eksempelet er på slutten av *Le Silence*, hvor H. 1 anvender et maktmiddel som vi kan kalle den språklige tiradeteknikken. Denne teknikken er bokstavelig talt en språklig tirade av klisjéer og faste uttrykk, i dette tilfellet om kunst, der artikuleringen blir mer og mer fast, tydelig og mekanisk. Til og med i stavelsene i stedsnavnene det refererer til, *Makedonia*, *Gracanica*, *Decani* og *Mistra*, høres det ut som om ordene blir voldelige. Konsonantene i ordene som kommer fra M.1 lyder som støyen fra skuddene til en mitraljøse: *ma-ke-do-ni-a*, *gra-ca-ni-ca*, *de-ca-ni*, *mi-stra*. De mekaniserte ordene blir M.1s maktmiddel for å få Jean-Pierre i tale. Dette grepet bruker Sarraute også i prosateksten *Ouvrez* (1997): "Tac au tac. Tac au tac. Tac au tac..." (*Ouvrez*: 127), som blir en språklig "hacking" eller "banking". I *Le Silence* stanses endelig tropismene i kombinasjon med denne tiraden og med nominasjon i form av alle steder, referanser og spesifisering av hagene, byene, boken, og til slutt forfatternavnet og navnet på et forlag (*inspiration byzantine – Makedonia – Gracanica – Decani – Mistra – un village – art byzantin – un livre remarquable – Labovic – Labovic – Cordier*). I forhold til Jean-Pierre i *Le Silence* blir en hel mengde ulike teknikker brukt som språklige maktmiddel for å få ham i tale og bryte stillheten, slik at tropismene stabiliseres. Flere av de andre stabiliseringsteknikkene vil jeg komme tilbake til.

For å oppsummere kan vi altså si at vi må skille mellom to ulike nominasjonsbegrep i forhold til hørespillteksten. I begge tilfeller må vi undersøke om nominasjonen er tilføyd hørespillet i regissørens tolkning. Den første tenderer mot en ekstratekstuell nominasjon. Det

²⁰ Rachel Boué påpeker denne subjektsliggjøringen med referanser til Derrida i en av sine noter. (Boué: 136n).

er hos forfatteren eller hos leseren/tilskueren/radiolytteren at en slik nominasjon skjer. Den leses også intensjonelt. Særlig knytter den nominasjon til forfatterintensjonalitet. Det er dette som er utgangspunktet for Rykner i hans analyser av Sarrautes stykker. Nominasjonsbegrepet ligger også til grunn for de aller fleste andre lesningene. Hvis vi skal bruke begrepet nominasjon i Sarrautes tilfelle, handler det om en annen og mer intratekstuell nominasjon, der stemmene i hørespillet navngir seg selv og/eller hverandre innenfor en av de mange ulike strategiene for å stanse tropismespillet.

Notasjoner

Når Sarraute anvender teknikker og grep som navn, pronomen, bokstaver og tall, er det ikke forfatterens intensjon å låse hver stemme til en bestemt funksjon eller oppgave. Forfatteren anvender ikke H. 1 og H. 2 i den hensikt å gi navn til karakterer i selve stykket, og for å etablere en forbindelse mellom stemme og kropp. Like fullt anvender forfatteren noen bestemte stemmemarkører. Jeg mener vi kan forholde oss til bruken av slike (pro)nomen, bokstaver og tall i selve hørespillteksten som bare en av flere typer stemmenotasjoner. I dette notasjonsbegrepet er det mulig å også inkludere de stemmene som i henhold til Rykners definisjon ville kunne kalles ikke-nominerte stemmer, nemlig latteren, bakgrunnsstøyen og de polyfoniske og kakofoniske flertallsstemmene.

Om ytterkantene av det jeg har kalt stemmegradasjonsspekteret hos Sarraute kan vi bruke begrepene maksimal og minimal stemme. Disse er basert på begrepene *maximal* og *minimal voice* som Donald Wesling og Tadeusz Slawek anvender i boken *Literary Voice* (1995):

Maximal voice [...] has highly overdetermined meanings—meaning grafted onto meaning—and is thus literary voice as such. Minimal voice in our first sense (as noise) is exclamation, bird-song, babble, phatic utterance, phonic material that seems on the way to being articulate speech. Minimal voice in our second sense (as non-sense) [...] is the deliberate minimal of the avant-garde where language is used to mime breakdown of language, so to force the reader to look at each word, syllable, stanza, sentence, paragraph, or other structural or semantic feature as itself in all its strangeness and materiality. The first minimal is that of the not yet of the speaking subject, and the second minimal is the no longer (Wesling og Slawek 1995: 10).

Wesling og Slawek skriver ikke så mye om den maksimale stemmen, men de setter den i sammenheng med de tilfeller hvor det finnes en overdeterminert mening, et bestemt "hva". På samme måte markerer den maksimale stemmen også et tydelig "hvem". Jeg mener vi kan lese deres begrep om den maksimale stemmen i sammenheng med en kartesiansk subjektsforståelse. Det er en stemme og et subjekt som smelter sammen i svaret på spørsmålet "Hvem snakker?" I lydkunst og hørespill har vi eksempel på maksimal stemme når vi hører

biter, utdrag, sitater fra taler etc. Hos Sarraute ser vi et eksempel på dette når det snakkes i klisjeer og ferdige kategorier i form av anførselstegn av typen: "C'est beau". Men tett opp mot denne leser Sarraute-resepsjonen også inn den dramatiske dialogen og hovedteksten, det vil si det som typografisk sett framstilles på samme måte som de aller fleste tradisjonelle dramatekster: via stemmeanvisninger som består av et navn, pronomen eller en bokstav etterfulgt av et kolon og en taleytring. Det er bare de partiene som har denne typografien, slik vi ser i de to utdragene nedenfor, som da kan leses som stemme i henholdsvis *Le Silence* og *Le Mensonge*:

F. 3: Au contraire, c'était très émouvant...

F. 1: C'était si...

H. 1: Non, arrêtez, je vous en supplie. Oh non, ne vous moquez pas de moi...

H. 2: Nous moquer? Mais qui se moque, voyons... moi aussi, ça m'a touché... Ça m'a donné envie de les voir... je vais y aller... Il y a déjà longtemps...

F. 3: Oui, moi aussi... C'était... il y a là... Vous avez su rendre... C'était vraiment...

H. 1: Non, non, assez, arrêtez...

F. 3: C'est d'une poésie... (1380).

PIERRE: Oh! merci.

ROBERT: Il n'y a pas de quoi. Si ça peut vous calmer, je peux vous dire que n'importe qui, à la place de Simone, aurait pu se moquer un peu de nous: nous avons fait de tells drames...

PIERRE: Oui. Simone, c'est vrai n'est-ce pas?

SIMONE: Mais oui, c'est vrai. Mais ça suffit maintenant, ce n'est plus drôle...

YVONNE: Oui, ça suffit. Si nous pensions à autre chose, Pierre, vous ne voulez pas? (1417-1418)
(21:06:01-21:06:27).

Det er en forutsetning for den tradisjonelle karakterstemmen, og for at man skal kunne plassere den i den ene ekstremiteten av stemmegradasjonsspekteret som en maksimal stemme, at den er en stemme som er tydelig og som har stor grad av individualisering. Det må være lett å høre hva som sies og knytte dette til et snakkende hvem. En slik stemme skal per definisjon kunne være lett gjenkjennelig og skille seg markant fra andre stemmer. Forutsetningen er at leseren/teaterpublikum/radiolytteren uten tvil kan si at jaha, her er det X som snakker, og som sier Y. Som vi har sett hos Pear, Chambon og Barthes kan karakterisering også være noe som er mediematerialistisk definert. Personlighet behøver ikke være avhengig av at vi kan se karakteren som snakker, men kan også ligge i selve stemmens lyd kvalitet. Hvis stemmen i en montasje tilhører en berømt politiker, vil dette forsterkes fordi det er en person som vi gjenkjenner. Dette kan også skje om lytteren til hørespillet gjenkjenner en distinkt stemme til en kjent skuespiller. Den maksimale stemmen er den mest framtrædende formen for stemme og utsagn.

Weslings og Slaweks første type av minimal stemme anvendes om stemmeaktivitet der talesubjektet enten ikke ennå eller ikke lenger finnes, der ordene ikke er artikulert. Jeg mener at Sarrautes underkonversasjon er en slik form for minimal stemme. Den andre typen

minimal stemme finnes der forfatteren bevisst arbeider med å bryte ned leserens og lytterens forståelse av taleytring forstått som meingsbærende språkytring, og i stedet retter oppmerksomheten mot språkets lydlige materialitet. Stemmene er minimale enten som støy eller som nonsens. Minimale nonsens-stemmer hos Sarraute vil jeg si at vi kan finne der stemmene mister kontrollen og glir over i galskapen, særlig i de mange absurde og komiske partiene i *Isma ou Ce qui s'appelle rien* der de henger seg opp i en stavelse, slik at vi på samme måte som stemmene i teksten i stedet begynner å høre på lydmaterialiteten i hvert ord og hver stavelse. Stemmene glir også over i det minimale i form av støy-stemmer når de trekker seg tilbake til aposiopesene indikert med trippelpunktum, eller forsvinner i kursivenes og parentesenes latter og bakgrunnsstøy. Fordi disse i følge dramateorien ikke hører til stykkets hovedtekst, har de i det hele tatt ikke vært regnet med i det som Sarraute-resepsjonen har kalt stemme. Stemmene bak tankestrekene er preget av en større grad av individuasjon, men også disse nærmer seg en slik minimal stemme, særlig der tankestrekene kombineres med kursiver, som for eksempel i dette partiet fra *Le Silence*:

Voix diverses.
— Non.
— Non, rien...
— Entendu quoi? (1388)

Her er det ikke bare umulig å svare på hvem som snakker og hva de sier, men også om hvor den ene stemmen slutter og en annen begynner. I hørespill der andre lyd-koder anvendes, kan det også være vanskelig å høre hvor menneskestemmen slutter og lydeffekter, støy eller musikk begynner.

Vi kan foreløpig si at stemmene i hørespillet nærmer seg en maksimal stemme i de partiene i stemmegradasjonen som lyder tydeligst frem. De minimale stemmene er de som i stemmegradasjonen stadig går i ett med andre stemmer eller lyder tilbake i bakgrunnsstøyen eller stillheten. Innenfor et lydkontinuum er naturligvis denne tilsynelatende kategoriske oppdelingen av henholdsvis talehenvissnings- og kolonstemmer på den ene side, og kursiv- og tankestreksstemmer på den andre side, et ikke uproblematisk retorisk grep. Vi ser jo også hvordan ulike typer stemmegradasjoner stadig blander seg. Men hensikten min med å ta opp disse begrepene er å gi resonans til det jeg har sagt om resepsjonen av stykkene. Tendensen har nemlig vært å konsentrere seg om en bestemt type stemme hos Sarraute. For å si det enkelt så skuer man mot den siden av stemmegradasjonsspekteret der vi finner den maksimale stemmen, samtidig som man vender ryggen til de andre stemmene. Dermed ignoreres eller bortforklares alle andre typer stemme som redundans. Dersom man klarte å løse opp på denne

logikken, ville man kunne lese stemme hos Sarraute som noe mer enn en (de)konstruksjon av den maksimale stemmen, og som et tap av dialektikken mellom karakter og taleytring.

Jeg brukte innledningsvis i dette avsnittet begrepet stemmenotasjoner. Notasjon skal her betegne forbindelsen mellom stemmen som grafiske tegn og stemmen som lydfenomen, og ikke mellom én bestemt utsigelsesinstans framstilt ved grafisk tegn og en spesifikk karakter. Med notasjon menes ikke her en representasjon gjennom symboler, ei heller som ren musikalsk notasjon, som defineres som en "représentation des sons, de leur valeur, de leur durée; de tous les éléments et caractères d'une musique".²¹ Notasjon skal heller forstås i den forstand man finner det for eksempel i Murray Schafers *The Soundscape*, som med referanser til både Marshall McLuhan og *La musique concrète* og Pierre Schaeffers *objet sonore* gir en detaljert beskrivelse av notasjon, hvor musikalsk notasjon utgjør bare en av flere ulike typer:

Notation is an attempt to render aural facts by visual signs. [...] we have two descriptive techniques at our disposal already: we can talk about sounds or we can draw them. [...] We have three graphic notational systems available: 1. that of acoustics, by which the mechanical properties of sounds may be exactly described on paper or a cathode-ray screen; 2. that of phonetics, by which human speech may be projected and analyzed; 3. musical notation, which permits the representation of certain sounds possessing "musical" features. It is important to realize that the first two of these systems are descriptive — they describe sounds that have already occurred — while musical notation is generally prescriptive — it gives a recipe for sounds to be made (Schaeffer 1977: 123).

Notasjon betegner altså alle former der et visuelt eller grafisk tegn korresponderer med et lydobjekt. De tre akustiske kodene støy, stemmer og musikk har hver sin notasjon, henholdsvis akustisk, fonetisk og musikalsk notasjon. Radioen kan ha alle disse tre kodene og kan dermed ikke plasseres i en bestemt av disse notasjonsformene. Radioen inndeles for eksempel hos Andrew Crisell i tre underkoder: ord, støy og musikk (Crisell 1986: 42-63). Det vil si at radioen både kan anvende lyder som er fonetiske (menneskestemmer), akustiske (lydeffekter) og musiske (musikkinnslag). I de tilfellene der det, som hos Sarraute, dreier seg om et tekstbasert hørespill, kan vi kalle hørespillteksten en radiofonisk notasjon. Den radiofoniske notasjonen kan også fungere preskriptivt, som den musikalske, men på samme måte som en musikalsk notasjon gir hver framførelse rom for interpretasjon gjennom trykk, skandering, kraft og rytme, og kan gi framføringer med svært ulike lydbilder. Utfordringen med radioen er altså at den ikke plasserer seg i en bestemt av disse tre kodene, men at den har trekk fra alle tre. Siden oppmerksomheten blir trukket bort fra det snakkende subjektet bak stemmen og mot stemmens egen materialitet, oppdager lytteren også elementer av støy og musikalitet i radiostemmene, som altså blir noe mer enn en rent fonetisk kode.

En slik forståelse av forholdet mellom tekstforelegg og framføring kan være nyttig å

²¹ Le Petit Robert.

ha med seg i forbindelse med hørespillene til Nathalie Sarraute. Å koble Sarrautes *pièces radiophoniques* til musikk berører også forholdet mellom tekst og realisering, ikke bare i begrep om stemme og lydbilde, men også hvordan stemmeteknikkene utvikler seg hos Sarraute rent visuelt; i den spesielle grafiske tegnsettingen, med bokstaver og mellomrom, tankestreker, trippelpunktum, anførselstegn, blanke partier, lydord, stotring, repetisjoner og variasjoner. Den grafiske teknikken som er mest framtrædende i Sarrautes stykker, og som er den Rykner kaller nominasjon, er måten hun benevner de ulike stemmene på. Som Rykner skriver, skjer dette på ulike måter, mest vanlig er bokstav og tall (H. 1, H. 2). Som jeg har vært inne på i forbindelse med Sarraute, var mye av årsaken til at hun bestemte seg for å skrive for radioen, at den i større grad enn scenedramaet hadde evnen til å depersonalisere de dramatiske karakterene, og skille stemmen fra subjektet.

På sett og vis blir hørespillet slik ikke bare en videreføring, men også en videreutvikling av teknikker som bevissthetsstrøm, tankeflyt og indre monolog, og av den subjektsoppløsningen som særlig skjer i romanene til Beckett og Sarraute. Det kan gjøres i form av en sammenlenkning, hvor stemmen flyter fra én utsigelsesinstans til en annen. En stemme begynner på en setning som en annen fullfører, som for eksempel hos de to stemmene H. 1 og H. 2 i Sarrautes *Pour un oui ou pour un non*. Det kan også framstilles en mer koral stemme, hvor et ubestemt flertall av stemmer snakker samtidig, eller hvor utydelige stemmer høres som bakgrunnsstøy. Mulighetene åpnet seg da for å kunne arbeide nettopp med lydobjektet og skape uendelig mange varianter av slike stemmeglidninger, særlig der musikk og lydeffekter ble brukt.

Også i hørespilltekstene til Beckett, Butor og Pinget kan stemmenes graderinger ses visuelt på det typografiske oppsettet. Karakterene nevnes ikke med navn, men kun med en bokstav, en kjønnsbetegnelse og et tall. Alle disse kan forstås som notasjonsteknikker fordi det dreier seg om en forbindelse mellom grafiske tegn og stemmen som lydfenomen. Notasjonsbegrepet dekker det som står i selve stemmeangivelsene og bruk av lydhermende ord. Det kan også anvendes om tegnsetting slik som tankestrek, trippelpunktum, spørsmålstegn og anførselstegn. Det finnes også stemmenotasjoner i beskrivelsene av stemmenes tone og skandering. I Samuel Becketts hørespill for musikk og stemme, *Cascando* fra 1963 glir en anonym "Voix" i partier over i "Musique" (Beckett 1972). Pingets radiostemmer er spaltet opp i par som har fått navn som "Al" og "Ben" eller bare initialene "A" og "B", som i *De rien* fra 1972 (Pinget 1995). Denne notasjonen hos Pinget med de komplementære stemmene, gir dialogen nærmest et tostemt preg, for øvrig noe han har til felles med Beckett. I *Pochade radiophonique* fra 1962 består den beckettske duoen av

”Animateur” og ”Dactylo”, i teksten forkortet til ”A.” og ”D.” og i *Esquisse radiophonique* (1962/63) er det ”Elle” og ”Lui” (Beckett 1978). Her finner vi også notasjoner som ”Musique.....” og ”Voix.....”. Av og til anvendes helt særegne notasjonsteknikker. I Michel Butors *Réseau Aérien* (1962) er stemmene også markert med inndeling i kjønn og tall, hvor de store bokstavene (A, B, C, D, E) står for 5 mannsstemmer og de små (f, g, h, i, j) for 5 kvinnestemmer. Men hos Butor overskrider de grafiske tegnene det latinske skriftalfabetet og de standardiserte fonemiske bokstavene, det vil si de symbolene som vanligvis anvendes for å representere vokaler og konsonanter i talespråk. Den alfabetiske notasjonen blander seg nemlig med en piktografisk notasjon, som leder tankene hen på hieroglyfer. Teksten har en innledning med Butors egen forklaring av notasjonssystemet. Ett tegn står for lydene fra en menneskemengde og et annet for en kraftig perkusjon. Butor bruker videre i teksten også ett tegn for støy fra et fly, og et nummer bak for å indikere hvilket av de i alt ti flyene stemmene kommer fra (Butor 1962: 7). I denne notasjonen refererer tegnene ikke til fonemer, men hvert tegn representerer et bestemt lydobjekt eller lydfenomen.

Her dukker spørsmålet om transformasjon og intermediale påvirkninger opp igjen. Det må understrekes at det i tillegg til disse forfatterens hørespill og teaterstykker fra 1960- og 70-tallet finnes andre kunstsjangre i denne perioden som har kunnet påvirke disse hørespillforfatterne i større eller mindre grad. Her tenker jeg for eksempel på musikken, slik som i Pierre Schaeffers *musique concrète*.

Tilbake til bokstavnotasjonene hos Nathalie Sarraute, hvor ”H. 1”, ”F. 1” osv, er den vanligste. Disse kan tolkes som H for *homme*, mann, og F som *femme*, kvinne. Markørene kan slik forstås som en referensiell notasjon, for å angi skifte mellom maskuline og feminine stemmer. Likevel fungerer slike stemmenotasjoner mindre som indikasjon på et snakkende hvem og mer på at det snakkes og hvordan det snakkes. Vår oppmerksomhet som lyttere, slik vi allerede har opplevd det som lesere av Sarrautes romaner, dras vekk fra det snakkende subjektet, og flyttes i stedet over på den lydlige materialiteten i stemmen. Men om vi lar disse stemmegradasjonene inngå i notasjonsbegrepet, utgjør de bare en av mange notasjonsteknikker, hvorav flere også angir stemmer. Notasjonsbegrepet skal ikke bare dekke stemmeangivelsene. Det finnes også stemmenotasjoner i beskrivelsene av stemmenes tone og skandering, og i tegnsætningen slik som tankestrek, trippelpunktum, spørsmålstegn og anførselstegn. Alle disse notasjonene fungerer som grafiske korrelater til språkets små lydlige betydningsbærende nyanser. La oss derfor ta noen konkrete eksempler på ulike notasjonsteknikker i hørespilltekstene til Sarraute og undersøke på hvilken måte de kan relateres til det hørbare språket.

I begge tekstene finnes ord som står i anførselstegn. Selv om disse kan sies å anvendes pragmatisk av stemmene for å oppnå en stabiliseringseffekt, fungerer de på litt forskjellig måte på de ulike stedene i stykkene. I *Le Silence* er anførselstegnene ledd i et forsøk på å fryse og stabilisere den ubehagelige uroen som genereres av Jean-Pierres stillhet. Selve stillheten forsøkes redusert til en klisjé-stillhet: ”H. 1, *très sérieux*: [...] Vous êtes ”emmuré dans votre silence”?” (1382). Det poetiske reduseres til ”littérature” (1384). I ett parti skjer forsøk på å fylle tausheten med dagliglivets konversasjon og tomme fraser: ”F. 4: [...] Voilà ce qu’il faut, tenez: ”Vous savez que j’ai rencontré Bonval. Il m’a demandé si je vous voyais... il m’a chargé de ses amitiés pour vous... Je l’ai trouvé très changé, il a beaucoup vieilli. Sa femme par-contre, elle est toujours si belle... ” (1385). Anekdoten og vitsene blir også forsøkt: ”H. 1: [...] Je vais vous raconter quelque chose de très drôle. Une anecdote. J’en connais des tas. J’adore les raconter, les entendre” (1393). Her ender H. 1 opp med å sammenligne sin fascinasjon for anekdoter med den til to venner som også elsket anekdoter og som alltid fortalte hverandre de samme, og som endte opp med å nummerere dem, slik at den ene til slutt bare behøvde å si et tall, for å få den andre til å le. Og slik går det til at H. 1 forteller en anekdote om anekdoter. Alle ler, og H. 2 forteller en dårlig vits: ”Vous ne riez pas? [...] Merci, madame, j’ai déjà ri... ”, før H. 1 forteller en enda dårligere vits: ”De quoi il vous a parlé aujourd’hui, M. le curé? [...] Il a parlé du péché... — Du péché? Et qu’est-ce qu’il a dit? [...] Il était contre...” (1394). Den ene panikk-vitsen leder til den andre, og sprer seg videre helt til F. 1 tar seg i det og spør seg selv hva som egentlig går av henne.

Det finnes også parafraseringer som ikke står i anførselstegn, men hvor kilden er tydelig, for eksempel ”H. 1: Pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu’ils font [...]” (1381). Dette er en religiøs analogi med en direkte bibelreferanse (Lukas 23:34: ”Far, tilgi dem, for de vet ikke hva de gjør”). Det er en inkonsekvens i den religiøse analogien. Først gjør H. 1 seg selv til en slags Kristus-skikkelse som forholder seg til Jean-Pierre som Gud. Bibelallusjonen fortsetter, med en ny parafrasering: ”H. 1: [...] Un seul mot de vous et on se sentirait délivrés.” (1382) (Matteus 8:8: ”Men si bare et ord, så blir gutten frisk”) med en glidning fra Jean-Pierre som Gud, til Jean-Pierre som Kristusskikkelse. Dette skjer rett etter at H. 2 har omtalt Jean-Pierre som en banditt som truer dem med pistol, for senere å bli omtalt av F. 3 og H. 1 som sjenert, hvorpå H. 2 erklærer at det var mye mer spennende da Jean-Pierre var banditt, fordi han simpelthen bare elsker krimromaner og skrekkfilmer. Stemmen skifter altså fort i dette hørespillet, fra banditter til guder og over til sjenerte barn. Når vi skal over på lesningen av *Elle est là* skal vi se at ordenes vei fra konsentrasjonsleir til lekeplass er kort.

I *Le Mensonge* imiterer stemmene seg selv, hverandre og de ikke tilstedeværende

skikkelsene Edgar og Madeleine. Når de gjør dette, skjer det nettopp i anførselstegn, som vi i dette tilfellet kunne kalle hermetegn. I disse partiene får stykket et overdrevet og parodierende preg, noe som ofte understrekes ved en dobbelt notasjon, med bruk av både anførselstegn og toneangivelser i parenteser. Vi har allerede sett hvordan stemmen Pierre hermer og aper etter en kvinnestemme:

PIERRE: Je n'ai pas pu y tenir... que voulez vous, elle exagère. Il y a des limites à la fin... Pour qui elle nous prend ? Pour des crétiens? Il fallait l'entendre. (*Il singe une voix de femme*) "Vous avez vu ces nouveaux tarifs? Mail il va falloir aller à pied. On ne va plus prendre le métro... Les pauvres bourgeois comme nous, c'est toujours sur eux que ça retombe" Et ils étaient là à écouter... Vous auriez dû les voir... Ils opinaient... On les entendait soupirer... (1401-1402) (20:34:59-20:35:22).

Men han imiterer også seg selv:

PIERRE: Non je n'ai pas crié, il me semble que j'ai sifflé plutôt. Ça bouillonnait depuis un moment... (*Il s'imité*) "Mais je croyais que vous étiez la petite-fille de Styvers... l'unique héritière... Des mauvaises langues m'ont dit... C'est bien lui, n'est-ce pas, le fameux roi de l'acier?" Alors vous l'avez vu? (1402) (20:35:36-20:35:54).

Det mest utpregede partiet er der selve rollespillet utfolder seg, og hvor det skjer et spill i spillet. Det skapes stemmer i stemmene gjennom bruk av sitater i anførselstegn inne i selve stemmeangivelsene. Vincent, Robert, Pierre som befinner seg i hørespillet *Le Mensonge* utøver et rollespill der den ene stemmen, Vincent spiller rollen Edgar. I begynnelsen er stemmen til Vincent spaltet, talehenvisningen er ved notasjonen i teksten delt inn i to, først med hans egne kommentarer og deretter Edgars replikk i anførselstegn:

VINCENT: [...] "Vous savez, je n'aime pas le courage. J'ai horreur de ça." (1406)
VINCENT: "C'est que je suis très peureux, au fond, vous savez, je suis un grand froussard" (1406)
SIMONE: C'est ça exactement. C'est parfait. Vous feriez un acteur magnifique. (1406)
VINCENT: "Oui, je suis très peureux... Vraiment..." (1406)
ROBERT: [...] "Vous lâche! Vous Edgar, peureux! Vous qui avez montré..." (1406)
PIERRE: [...] "Vous Edgar, comment pouvez-vous dire ça..." (1407)
VINCENT: "Vous savez, je suis très peureux. C'est pourquoi, sous l'occupation, quand il a fallu..." (1407)
VINCENT: "J'ai toujours été peureux. Quand j'étais gosse, en classe..." (1408)
CHŒUR: Vous Edgar, vous peureux... (1408)
JULIETTE: [...] Mois je suis comme Pierre, j'ai envie de crier: "Ah ! non, ne commencez pas à nous parler de vous exploits... Ça ne prend pas... Tout le monde sait..." (1409) (20:44:08-20:49:29)

Mot slutten av partiet forsvinner metakommentarene til selve spillet, og oppdelingen av Vincent og Edgar viskes ut, Vincent blir mer og mer Edgar. Men de andre stemmene klarer ikke å la seg rive med i spillet, bortsett fra Juliette, som faktisk ender opp med å imitere Pierre i anførselstegn.

De lange tankestrekene anvendes også som notasjonsteknikk, og i de partiene der disse kommer, skjer det ofte en lydlig sammenlenkning, det Rykner og Eigenmann kaller *enchainement*. Jeg skal komme tilbake til disse tankestrekspartiene i det avsnittet som tar for

seg de ulike stemmegradasjonene. La oss likevel se på et eksempel i *Le Silence* der disse forekommer, og hvordan dette kan sies å være en notasjon for det som skjer med stemmene i den lydige realiseringen:

- Sur moi non plus.
- Ni sur moi.
- Aucun poids.
- C'est plus léger que l'air. C'est d'un vide... (1390-1391).

Trippelpunktumet er en interessant notasjonsteknikk, og dets rolle i den moderne romanen fortjener en egen avhandling. Generelt er trippelpunktumet forbundet med aposiopesen. I den klassiske retorikken kjennetegnes aposiopesen av at taleren avbryter midt i en syntaktisk sammenheng, slik at det overlates til tilhørerne å fullføre. Ordet kommer fra gresk *aposiopesis*, ”forstumming”, ”fortielse” og anvendes ofte der fortsettelsen er så forutsigbar at det ikke er noe poeng å fylle ut resten, som et uttrykk for affekt, som en måte å unngå å uttale noe ved sitt rette navn, eller rett og slett fordi ordene ikke strekker til. I litterære tekster blir aposiopesen framstilt typografisk med ulike tegn, og i tillegg til trippelpunktumet anvendes ofte tankestrek, en asterisk, noe den har til felles med ellipsen. Hos Sarraute har trippelpunktumet en helt spesiell funksjon, det bringer teksten over i en tilstand der ordene ikke strekker til, og tropismene glipper unna og lyder tilbake i bakgrunnen, i stillheten eller den hvite støyen. Den er et fravær av stemme, som også kan markeres med blanke partier eller med (*Un silence*):

PIERRE: Non, vous n'y arrivez pas. Quand vous faites ça, ça s'enfonce, ça brûle... Simone, je vous en supplie. Ma petite Simone, c'est là, en vous aussi... ne niez pas, je le sais, vous le comprenez... c'est là... vous le savez bien: l'hôtel de l'Épervier, au bord du lac... et ces quatre années à Genève. Vos soirées chez les Ruffier... dans leur chalet... vos courses en montagne... ça vous fait mal aussi, mon pauvre petit... c'est dur de contenir ça... quand ce serait si facile... juste un seul mot...
JULIETTE: Je sens qu'en moi aussi... Tout à l'heure ça s'était effacé, et puis maintenant... malgré moi ça revient...
JEANNE: C'est la vérité... elle monte, elle est attirée... C'est irrésistible... on n'y peut rien. Simone, écoutez... (1414) (20:59:04-20:59:57).

For Pierre blir Simones påstand om at hun var i Frankrike under andre verdenskrig en løgn, et falskt minne. De blir ord som trenger inn i øret hans og som videre provoserer fram en kjede av tropistiske reaksjoner i Pierres bevissthet. Simones løgn blir et ”ça” som graver seg ned i bevisstheten, hvor det brenner, stikker og gjør vondt. I dette tilfellet skjer det en reaksjon når påstandene til Simone reagerer med det Pierre mener er sannheten, det virkelige minnet, nemlig at Simone var i Genève i fire år. Hos Pierre provoserer dette fram en reaksjon, skapes det en underkonversasjon, en hvit støy. Noe, et nytt ”ça”, bobler opp i Pierre, reiser seg og bare må ut. Fra den hvite støyen, markert i teksten med trippelpunktum, lyder enkelte ord og

fraser mer tydelig fram, slik som "l'hôtel de l'Épervier", "au bord du lac", "Vos soirées chez les Ruffier", "dans leur chalet" og "vos courses en montagne", nærmest som tablåer. Når han så uttaler ordene, smitter hans "ça" over på Juliette og Jeanne, og kanskje på oss som lyttere. Pierre utøver slik sin språklige makt på de andre i stykket, men også på oss, slik at også vi ser for oss Simone på hotellet i Génève, ved sjøen, på besøk hos familien Ruffier, i en hytte, på tur i fjellet, som om de var den virkelige sannhetens bilder.

Kursiv og parentes anvendes også som en notasjonsteknikk hos Sarraute, som indikasjon på stemmenes intonasjon og tonefall: "(*pepitant d'une voix efféminée*)" (1386), "(*Tout bas*)" (1385), "(*Changeant de voix.*)" (1406), "(*d'une voix molle*)" (1415), "(*voix ferme*)" (1396), "(*Ton différent, naturel et franc.*)" (1419) "(*soupir étouffé*)" (1389), "(*voix tremblante*)" (1385). Når man leser hørespilltekstene er det påfallende hvordan slike parenteser tilsynelatende anvendes svært tradisjonelt. Hva slags funksjon har disse nærmest klisjéaktige taleangivelsene? Er de ment ironisk? En mulighet er at Sarraute her gjør narr av og parodierer den tradisjonelle teaterkarakteren. En annen mulighet er å lese angivelser hvor en av stemmene skifter mellom ulike toner som et spill i spillet, et rollespill hvor stemmen antar stadig nye former. Lyddord og onomatopoetika som "br..." og "pffuit..." kan også regnes som notasjon:

JACQUES: Eh, bien, par exemple, quand vous avez été volé. Un objet a disparu. Là, c'est pourtant ce qu'on peut appeler une certitude: il n'y est plus, parti, évaporé... Il était là et... pffuit... plus rien... (1413).

LUI: Bon, bon, d'accord... puisqu'il est si raffiné... (*Ravi.*) Si délicat... mais enfin, c'est, hein ? ... tu ne trouves pas ? ... (*Siffle.*) (1468).

F. 3: Eh bien... je vais vous faire plaisir... je vous comprends... il y a effectivement chez les Dubuit... (*Elle siffle légèrement.*) C'est tout hypocrite. Doucereux. Elle, elle roucoule... (1435).

F. 3: Ou la mâchoire inférieure qui avance... comme ça... vous voyez... je dois dire que moi... brrr... Vous pas? Non? Rien de pareil? (1448).

Plystringen som skjer i Sarrautes stykker kan også settes i sammenheng med latteren som stemmene ofte bobler over av, når tropismene gjør dem sprekkeferdige og de ikke artikulerer seg med ord, kommer det ofte slike lyder, for eksempel hos Jean-Pierre.

I de mest poetiske partiene av stykkene anvender Sarraute også mye rim, alliterasjon og repetisjon: "C'est biiien... ça. C'est bien. Ça. Biiien." for eksempel i *Pour un oui ou pour un non* og "Romantisma. Capitalisma. Syndicalisma... ma... ma..." i *Isma ou Ce qui s'appelle rien*. I disse partiene får også hørespillene det mest musikalske preget. Trykk, artikulasjon og skandering er også markert i teksten som notasjon, for eksempel "fai-né-ant", "isma" og "in-

to-lé-rance”. Slike tilsynelatende små språknyanser blir svært viktige i Sarrautes stykker fordi det nettopp er disse som provoserer fram tropistiske reaksjoner.

La oss nå forsøke å oppsummere noen av de ulike notasjonsteknikkene vi finner hos Sarraute. En opplisting av *notasjonsteknikker* blir atskillig lengre enn Ryknens liste over *nominasjons*grep, men den skal på ingen måte forstås som en komplett liste:

Anførselstegn
Tankestreker
Trippelpunktum
Kursiver med og uten parenteser
Utropstegn
Spørsmålstegn
Onomatopoetika: ”brr... brr... brr...” og ”pffuit ”
Rim, alliterasjon, repetisjon: ”C’est biiiiiien... ça. C’est bien. Ça. Biiiiiien.” ”Romantisma. Capitalisma. Syndicalisma... ma... ma...”
Intonasjon: (*voix molle*) (*ton ferme*)
Trykk [emfatisk trykk?], artikulasjon, skandering: ”fai-né-ant”, ”isma”, ”in-to-lé-rance”
Ulike stemmegradasjoner slik som:
Fornavn med kolon og taleytring: JEAN-PIERRE:, ROBERT:, YVONNE: etc.
Familienavn med kolon og taleytring: VOIX DES DURANTON:
Pronomen med kolon og taleytring: LUI: og ELLE:
Bokstaver og tall med kolon og taleytring: H. 1: og F. 2:
Flertallsstemmer med kolon og taleytring: CHŒUR:
Flertallsstemmer med kolon og parti med tankestreker: PLUSIEURS VOIX: —
Flertallsstemmer i kursiv etterfulgt av parti med tankestreker: *Voix diverses.* —
Flertallsstemmer i kursivert parentes: (*Voix.*) (*Voix diverses.*) (*Plusieurs voix.*)
Latter i kursivert parentes: (*Rires*) (*Rires de tous côtés*)
Støy i kursivert parentes: (*Bruit*) (*Bruit de fond*)
Pauser (Fravær av stemme. Hvit støy.): Blanke partier eller (*Un silence*)

Denne opplistingen er i første omgang bare ment for å vise hvor mange gradasjoner av stemmer det egentlig finnes hos Sarraute. Vi skal komme tilbake til den type notasjonsteknikker som markerer de ulike stemmegradasjonene i en egen drøfting mot slutten av dette kapitlet. Sarraute anvender mange flere ulike notasjonsteknikker enn jeg har tatt med her. Det er også viktig å påpeke at en bestemt notasjon kan relateres til ulike språklige effekter. Ett eksempel er anførselstegnene, som vi så fungerte som fastfrysingsteknikker i *Le Silence*. De kan bokstavelig talt ramme inn ett løsrevet ord, faste kategorier, stivnede metaforer og klisjeer, og, som vi så i *Le Mensonge*, også fraser og brokker fra en fortidig hverdagskonversasjon og replikker i et rollespill. I hvert tilfelle må de altså leses inn i den språklige konteksten, hva den bestemte språkhandlingen gjør og hva slags tropistiske refleksbevegelser den framhever, hvilken ny språkhandling den gir seg utslag i, og hva den gjør med dynamikken i stykket. Notasjonen kan leses inn i et forløp, ikke et handlingsforløp, men et språkforløp der dynamikken varierer og det skapes spenningskurver. Jeg skal komme tilbake til dette senere.

Det vi kan se i notasjonen står i forhold til det vi kan eller ville ha kunnet høre i en

realisering. Jeg har altså forsøkt å understreke dette ved å forstå hørespillet generelt og Sarrautes *pièces radiophoniques* spesifikt ved hjelp av begrep som partitur eller notasjon. En analyse av et tekstbasert hørespill er både en nærlesning og en nærlytting på en og samme gang. Mens den fysiske lyttesituasjonen hvor verket oppleves affektivt, gjennom en estetisk lytteerfaring, forsøker en lesning å gripe verkets strukturer, grep og ulike komponenter, skriver Jean Tardieu i *Grandeurs et faiblesses de la radio* (1969):

L'idéal pour le fervent auditeur de radio, serait peut-être, lorsqu'il s'agit de textes d'une grande valeur littéraire, *d'écouter*, devant son récepteur, l'interprétation, la "réalisation" sonore de l'œuvre, en même temps qu'il *lirait* le même texte dans une publication ou dans un livre. C'est ainsi que procède l'amateur de musique au concert, lorsqu'il suit des yeux, sur la partition, l'œuvre musicale qu'il est en train d'entendre. Il conjugue ainsi deux façons différentes d'appréhender l'œuvre: *l'écoute*, c'est-à-dire un moyen physique, qui s'adresse à sa sensibilité, à son affectivité, et la *lecture*, c'est-à-dire un moyen intellectuel qui lui permet de saisir la structure de l'œuvre, ainsi que la technique de sa composition (Tardieu 1969: 53).

Jean Tardieu sammenligner en radiolytting med konsertlytting, fordi begge både kan oppleves som notasjon og realisering. Tardieu skildrer musikkelskeren sittende i konsertsalen med partituret foran seg. Han er lyttende og lesende på en og samme gang. Han er både affektiv og intellektuell. Dette bringer oss tilbake til hvordan jeg innledningsvis skildret det å lytte til opptakene av hørespillene med hørespilltekstene liggende foran seg. Men det er en stor forskjell her, som Tardieu ikke nevner, og som er knyttet til de numeriske, bokstavelige eller piktografiske symboler som de ulike notasjonssystemene anvender.

På den ene siden skiller hørespillteksten seg fra partituret fordi den bruker et annet notasjonssystem, nemlig alfabetets skrifttegn. I det latinske skriftalfabetet og de standardiserte fonemiske bokstavene anvendes symbolene vanligvis for å representere vokaler og konsonanter i talespråk. Hørespillets notasjon benytter seg av det samme materialet som det litterære språket, som igjen er det samme språkmediet som hverdagssamtalen, nemlig meningsbærende ord og ytringer. Hørespillnotasjonen skiller seg slik fra musikkens, som benytter seg av egne avgrensede notasjonsteknikker slik som det moderne analytiske notasjonssystemet. Hørespillnotasjonen skiller seg også fra en piktografisk notasjon, hvor tegnene ikke refererer til fonemer, men hvor hvert tegn representerer et bestemt lydobjekt eller lydfenomen. Hørespillteksten vil derfor åpne for noe av den samme problematikken som Sarraute skildrer hos litteraturen.

På den andre siden ligner hørespillet musikkverket, nettopp fordi den kommuniserer lydlig, og fordi dette lydlig forholder seg til noe skriftlig. Hørespillet og musikken er på en og samme gang tekst og realisering, notasjon og lyd, lesning og lytting. Der står hørespillet i en særposisjon i forhold til det litterære språket i for eksempel romanen, som er et skrevet

språk. Teksten faller ikke riktig inn under begrepet litterær diskurs, slik det vanligvis anvendes, men som det Friedrich A. Kittler kaller inskripsjonssystem eller diskursnettverk, hvor radioteksten forstås som en oversetting av lyd og bilder til bokstaver: ”a transposition of media that transposes images and sounds into letters” (Kittler 1990: 285). Men i større grad enn det Kittler gjør med sitt diskursbegrep, kan hørespillet virkelig forstås som en form for notasjon i ordets rette forstand, nemlig på den måte at forholdet mellom tekst og realisering er et forhold mellom grafiske tegn og lyd.

René Farabet, som i L’Atelier de Création Radiophonique for France Culture både har skrevet for og teoretisert over radioen som kunstform, skriver i *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d’ailes* (1994) om radioens spenning mellom tekst og lyd:

Couchés sur la page, les signes tremblotent: ils désignent, approximativement, par lambeaux, le son. Mais dès qu’on bascule dans le son, c’est lui qui vous conduit, qui vous impose sa trace. [...] c’est l’histoire même offerte au récit qui commande la forme – ce qu’on pourrait appeler ici la *typophonie* (Farabet 1994: 35-36).

Til dette anvender Farabet neologismen *typophonie*, som på mange måter korresponderer med det notasjonsbegrepet vi her er inne på, men også med Sarrautes begrep *forme sensible*: *Typo*, av gresk *tupos*, ”form”, ”trykk”, ”merke”, ”skriftegn” og *phonie*, ”stemme”, lyd”.

Éric Eigenmann karakteriserer i sine analyser av Sarraute, Pinget og Vinaver disse tre med den svært treffende betegnelsen *l’École de l’oreille*, ørets skole. Han refererer her til en inndeling mellom ørets og blikkets teater hos Michel Vinaver. Dette skriver Vinaver om i artikkelen ”Théâtre pour l’œil, théâtre pour l’oreille”, som han skrev i samarbeid med Alain Françon i 1983. Vinaver sammenligner her teksten med et partitur med notasjoner: ”l’objet de notations qui viendront équiper le texte de travail, et lui donneront l’aspect d’une partition.” (Vinaver 1998 [1983]: 17-21). I likhet med Tardieu sammenligner han dem også med et partitur. Her åpnes det for en mer nyansert tilnærming av hvor viktig rytme og lydlig materialitet også er i teaterstemmen, noe vi kommer tilbake til i kapittel 5. For å summere kan jeg si at jeg med disse framstillingene ønsker å befestе at de hørespillstemmene som kan ses visuelt i hørespilltekstene på det typografiske oppsettet, fungerer som en notasjon til hvordan stemmene lyder i hørespillets realisering.

Lydkontinuum

Stemmene i hørespillet utfolder seg i et lydkontinuum. De har ingen eksistens før eller etter stykket, de fødes når de trer fram fra stillheten, og opphører å eksistere når lydkontinuumet dør ut i stillheten. I radioppføringen ramses personoversikten og hørespillerne opp ikke før, men etter stykket. Etter den korte musikkintroe, begynner noen stemmer å snakke:

YVONNE: J'aurais voulu rentrer sous terre.

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

SIMONE: Oh! On mourait (1401) (20:34:17-20:34:25).

I teksten kan vi se at replikkene skifter mellom flere utsigere som er betegnet med fornavn. Leseren av teksten bør være mistenksom når Sarraute, som i *Le Silence* hovedsakelig betegner stemmene med kjønn og tall, her bruker disse ordinære fornavnene. Og det viser seg at bruken av navn er tilfeldig i *Le Mensonge*. Flere navn som er angitt i replikkanvisningene i teksten er ikke nominert, som Vincent, Juliette og Jeanne. Er de der fra før, eller dukker de opp i det de blir snakket til? I radiooppføringen hører vi imidlertid bare tre suksessive kvinnestemmer. Først "je" så et "moi" som ender i et "on", som indikerer at stemmene snakker som i flertall. Deretter snakker de andre som ble nevnt i den sceneangivelsen som først ble tilføyd av Sarraute i 1970-utgaven, Jacques og Robert. Andre navn som blir nevnt av de andre stemmene er Madeleine og Edgar, som imidlertid ikke selv snakker. Pierres navn nevnes stadig av de andre, Robert blir også navngitt, det samme blir Lucie og Simone. Selv om karakterene er betegnet med fornavn, snakker de til hverandre i "Vous-form", noe som ofte skaper forvirring hos lytteren fordi det både kan betegne høflighetsform og flertallsform.

I radiooppføringen av *Le Mensonge* starter lydkontinuumet med stemmer som begynner å snakke. Ingen karakteroversikt, rollelister, teaterreferanser, sceneindikasjoner eller narrative stemmer introduserer oss for dette lydkontinuumet. Det vi hører er: "[En kvinnestemme:] J'aurais voulu rentrer sous terre [Raskt etterfulgt av en ny kvinnestemme:] Mois aussi. Je ne savais pas où me mettre [Litt senere inn enda en ny kvinnestemme:] Oh! On mourait [En mannsstemme:] Je ne croyais pas mes oreilles. [uthever:] Styvers. [Kort hm] J'ai cru que je rêvais. [Irritert tone, kraftigere, artikulerer mer] Prononcer ce nom. [mer artikulert, mer trykk] Devant Madeleine [Ny mannsstemme, gjentar i spørrende form] Devant Madeleine? [Ivrig] Il a parlé de Styvers? [Vantro oh] Ce n'est pas possible" (20:34:17-20:34:38). Vi kan høre at stemmen skifter ganske hurtig mellom ulike utsigelsesinstanser, fra én kvinnestemme til en annen, og fra en kvinnestemme til en mannsstemme, men vi får altså ingen referanser til hvem. Vi har ikke hørt noen narrativ forteller som sier oss hvem disse stemmene tilhører. De eneste som blir navngitt her er faktisk Styvers og Madeleine. Det snakkes om dem, men aldri til dem, og de snakker ikke selv. For lytteren eksisterer de derfor kun gjennom de andre stemmens benevnelse av dem.

Etter hvert som dette lydkontinuumet av stemmer folder seg ut i tid, varierer det i dynamikk, det skifter tempo, rytme, form og intensitet etter som tropismene beveger seg, stanser opp, fortsetter videre, bremses ned for å bre seg videre fra stemme til stemme.

Variasjonene i dette lydkontinuumet kommer til syne for oss i tekstens notasjon, også i *Le Silence*. Pausene og stillheten mellom ordene og setningene er notert med trippelpunktum. Derfor er det mulig for oss gjennom nærlesning av teksten *Le Silence*, å foreta en virtuell lytting til åpningssekvensen i *Le Silence*: "[*En kvinnestemme*:] Si racontez [*stillhet*] C'étais si joli [*stillhet*] Vous racontez si bien [*stillhet*] [*En mannsstemme*:] Non, je vous en prie [*stillhet*]".

Le Mensonge er en kommunikasjonsgest som således erfares som en artikulering av et lydkontinuum. Ordene er bærere av mening på flere måter. Stemmene snakker om noe, de alfabetiske tegnene har et meningsinnhold. Men meningsdifferensierende er også måten de ordene som stemmene artikulerer lyder fram på. I den kommunikasjonssituasjonen som skapes når vi lytter til denne artikuleringen, bidrar for eksempel tone, rytme, trykk og skandering av ordene til hvordan denne gesten vekker mening hos meg som lytter.

I *Le Silence* går det en liten stund før vi får høre stemmene fortelle om hva som har utløst det dramatiske opptrinnet vi lytter til. En viss Jean-Pierre og hans stillhet er den stimulus som skaper tropismene. Den genererer den dynamikken som skaper spillet og holder dialogen i gang: "F. 2: C'est donc vous, mon pauvre Jean-Pierre, la cause de toute cette folie" (1381). Men stemmene har et ambivalent forhold til det som skjer. Det oppleves som en ukontrollerbar situasjon, og de andre trygler om å få Jean-Pierre i tale, slik at all galskapen kan stanse: "H. 1, très sérieux: [...] Il faudrait pourtant si peu de chose. Juste un mot. Un petit mot de vous et on se sentirait délivrés. Tout rassurés. Apaisés. [...]" (1382). Når dette ikke hjelper, forsøker de med andre strategier. I *Le Mensonge* får vi også høre stemmene fortelle om at sannheten blir provosert fram av en løgn. Det er noe (tropismene) som presser på, (andre) ord må fram også her for at alt kan falle til ro: "Jeanne: Plus de déchirements... pour vous non plus... On serait si tranquilles. Tout rentrerait dans l'ordre" (1415). Det er som i de tidlige romanene til Sarraute en nostalgi etter fred, ro, orden, sikkerhet og stabilitet. Spillet utfolder seg i spennet mellom ro og uro. Også her finnes de såkalte hypersensible, som blir karakterisert som gale av de andre, som H. 1 i *Le Silence*, og Pierre i *Le Mensonge*. De er overfølsomme for henholdsvis stillheten og løgneren. Men samtidig som vi hører stemmene fortelle om hva som forårsaket det hele, kan vi høre uroen spre seg i selve det lydlige uttrykket til de snakkende stemmene. Vi hører et "noe" fare rundt fra munn til øre, provosere fram reaksjoner, sannheten begynner å presse på hos Pierre, som karakteriseres som en tulling og en løgndetektor av de andre. Men i begge stykkene smitter galskapen over på de andre. I begge tilfeller bestemmes altså dynamikken i de dramatiske opptrinnene av en slags panikkstemning i teksten som vekselvis piskes opp og som blir forsøkt dempet.

Som i Sarrautes romaner og prosatekster er tropismene i hørespillene en energi eller kraft, det vil si det dynamiske grunnprinsippet som holder det hele i gang. I kapittel 4 skal vi se nærmere på hvordan tropismene er en kinetisk form for energi, som overfører sin energi gjennom en kontakt. Vi har sett eksempler fra Sarrautes romaner på hvordan tropismene i en bevissthet overføres til andre bevisstheter som de kommer i kontakt med via en talehandling, eller gester knyttet til talehandlingen. Det som er påfallende ved *Le Silence* og *Le Mensonge*, og som er ett av de trekkene som gjør at særlig disse to første stykkene peker tilbake på romanene fra 1950- og 60-tallet, er hvordan både selve energien og kinetikkfenomenet ofte er iført en sykdomsmetaforikk. Det skjer en oscillering mellom to virkeligheter, mellom de normale og de hypersensible, som betegnes som "gale" eller "syke": H. 1, *gémissant*: Pitié. Ne l'écoutez pas. Il est fou" (1383). Noen utsondringer eller utstrålinger skjer mellom dem: "H. 1: [...] C'est comme des émanations... comme si on... *On entent un faible rire*. Vous avez entendu ? Vous l'entendez? Il n'a pas pu le contenir. Ça a débordé" (1381). Disse utsondringene er en sykdom som smitter ved kontakt: "F. 3: Vous savez, c'est étrange, c'est contagieux, vous m'avez communiqué votre maladie..." (1390). Denne "galskapen" er altså veldig smittsom: "ROBERT: Oh, écoutez, ça suffit. C'est contagieux, c'est vous que ça prend maintenant..." (1403). De som ikke har det på samme måte anklager de andre for å være syke, for så kanskje selv å bli smittet. Dette ubehagelige er noe som presser på inne i dem: "ça pousse", noe ubestemmelig: "quelque chose", "ça". Dette "ça" spres etter hvert som stykket skrider fram. Det smitter over på de andre i gruppen, og som gjør at de går i oppløsning, at de blir gale, at de ikke kan kontrollere seg, og slik fortsetter spredningen fra den ene til den andre. Mottrekket blir å anvende disse språklige strategiene som skaper avstand og setter ting på plass, gi ordene en bestemt artikkelasjon eller intonasjon, anvende spesielle grammatiske konstruksjoner, nominasjon, en bestemt punktasjon eller kombinere ordene med et blick eller en ironisk latter.

Men ikke bare meningsinnholdet til de ordene som benyttes, men også tone, rytme, tempo og så videre i det lydlige uttrykket til stemmene farges av denne kinetiske energien. Den spres videre via talte språklige ytringer, og slik fortsetter det, mens det underveis utøves ulike strategier for å forsøke å stanse kinetikken. I *Le Mensonge* får lytteren den unike muligheten til ikke bare å lese om slike språklige kinetiske mekanismer, men konkret å lytte til hvordan en slik kinetisk energi forflytter seg som lyd. Jean Pierres stillhet og Madeleines løgn har provosert fram tropistiske reaksjoner hos en eller flere av stemmene, og gjennom en lytting til stemmene i hørespillet kan vi lytte til hvordan energien overføres fra en stemme til en annen stemme. De to første stykkene *Le Silence* og *Le Mensonge* skiller seg fra *Isma ou Ce*

qui s'appelle rien, fordi de, om de ikke har et vanlig kronologisk handlingsforløp, kan leses som et slags forløp med spenningskurver, mens *Isma ou Ce qui s'appelle rien* på sin side er mer fragmentarisk og episodisk. *Le Silence* og *Le Mensonge* spesielt og hørespill generelt kan derfor leses som om vi følger hele forløpet til ett bestemt tropismespill fra stykket starter og til det går over i stilheten. Hvis vi skulle skissere et forløp i *Le Silence* og *Le Mensonge*, må det bli ved å vise hvordan det nettopp ikke nødvendigvis er karakterer og plot som driver hørespillet framover i tid. I stedet finnes det en helt annen dynamikk, kraft eller energi, nemlig tropismer og språkspill som sprer seg og skaper variasjoner i intensitet og styrke, og som gjør at det kan skisseres spenningskurver i stykket.

Det kan virke som om de stemmene vi hører i begge disse stykkene uttrykker den blandete følelsen av skrekk og begjær som oppstår hos Sarrautes skikkelser i de tidlige romanene, og at det derfor er den samme stemningen som skapes i disse stykkene som i romanene. Svært ofte uttrykker stemmene ubehag og motvilje, enten kan vi høre at de brister ut i eksklamasjoner, særlig Lucie i *Le Mensonge*:

LUCIE: Oh! Ça me donne la chair de poule... (1409) (20:49:02-20:49:05)

LUCIE: Aïe, aïe... (1414) (20:58:40-20:58:42)

LUCIE: Oh! J'ai peur... (1415) (20:59:59-21:00:01)

LUCIE: Oh! Ce rire... (1416) (21:02:20-21:02:23)

JEANNE: Les gouffres de l'âme s'entreouvrent... Des vapeurs délétères montent... on est asphyxié. (1413) (20:57:44-20:57:50)²²

I den siste bruker Jeanne en rekke alliterasjoner (*ououou—âââ— ououou—eueueu—èèè—ooo—ééé*). De åpne og overdrevne lange vokalene understreker det bildet hun bruker, hvordan sjeledypet åpner seg og giftige gasser utsondres slik at man holder på å kveles. Pierre bruker også en del sansemetaforer for å beskrive hva det er han erfarer, disse er også ubehagelige, det er noe, ”ça”, som stikker, brenner, og så videre:

PIERRE: Évidemment, elle pousse toujours. Ça fait même mal, parfois. On a l'impression qu'on va éclater... Mais il y a des cas, bien sûr... on est obligé de résister... la parole donnée... le respect humain... En fin vous savez bien... (1404) (20:39:54-20:40:10).

PIERRE: Non, vous n'y arriverez plus. Quand vous faites ça, ça se grave encore plus fort, ça s'enfonce, ça brûle... (1414) (20:59:04-20:59:09)²³

På samme måte som Pierre i *Le Mensonge* skildrer også H. 2 i *Le Silence* en ubehagelig sanseopplevelse av et ”ça”, som en stikking, brenning, kløe eller ubehag: ”H. 2: [...] Mais

²² Intertekstuell referanse: *Ici*: ”Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.” (1370) og *Ouvrez*: ”Tandis qu'allaient finir de s'écouler les dernières gouttelettes isolées de cette immense coulée, ils les accompagnaient...” (59)

²³ I radioversjonen: ”Quand vous appuyiez comme ça”

c'est trop tard, ça brûle, ça gresille... vous ne sentez pas?" (1383). I *Le Mensonge* føyer Pierre parasittære bilder til sykdomsmetaforikken: "PIERRE: Mais comment faire? C'est là en moi..." (1411). Dette parasittære forsterkes av lignende bilder, som om smilet til Simone var som en harpun eller brodd: "planté en moi: ce petit rire... comme un dard" (1417) og som ordene var blitt til en frukt med mark i: "avec un vers dans le fruit" (1418). Mot slutten av stykket forsøker Pierre å sette ord på hvordan det føles:

PIERRE: Si je veux! Mais je ne demande que ça. C'est seulement... comme quelque chose qui serait là... planté... à peine perceptible... et qui gratte... comme un minuscule poil de cactus... c'est comme si j'avais touché une ortie... ça me brûle à peine... Non, non, bien sûr, je jouais... et ce rire... ce petit rire... Mais Simone je suis fou, je suis tout à fait fou. J'aime vos yeux indignés, votre air éccœuré. Si vous saviez comme je les aime, Simone. Regardez-moi. Encore... (1418) (21:06:30-21:07:16)²⁴

Ordene "Non, non, bien sûr, je jouais..." blir altså til noe som er plantet, noe knapt sansbart, men som klør, de er som en bitte liten kaktusnål, som den sviende følelsen når man brenner seg på en brennesle. Det er som om ordene transformeres til de bildene de artikulere, samtidig som de artikuleres. Her går det ikke så langt at de, som for eksempel i *Ouvrez*, blir kroppsliggjort, til noe ubestemmelig monstrøst og insektaktig, men de får parasittære egenskaper. Pierre, som i likhet med de andre stemmene her på slutten bruker mye "je", og altså omtaler seg selv i første person entall, erklærer seg selv som gal, trygler Simone om å rette blikket sitt mot ham. Men til forskjell fra de andre jeg'ene, har noe festet seg til Pierres jeg, en kløe eller svie som han ikke kan bli kvitt. I Viernes tolkning blir dette ubehaget forsterket ved at vi samtidig hører en svak skrapelyd, som lyd av negler som klør på hud. Ordene har klistret seg til Pierre. Han fortsetter å gjenta dem med variasjon i dynamikk, rytme, tonefall og skandering, og som i dette partiet, litt tidligere i stykket, der man virkelig kan høre i radioversjonen at stemmen, med sin nervøse latter, pauser og stottringer som "hein" og "hm" er på vei over i tropismetilværelsen, eller over i galskapen, som de andre kaller det:

PIERRE, *rêveur*: Je répète ce que Simone a dit, avec le meme rire, le meme tòn... j'essaye de refaire... les memes mouvements... Plus loin... toujours plus loin...encore bien plus loin que tout à l'heure... là d'où plus personne ne pourra la déloger... Et nous jétant ça pour nous amuser, pour nous tenir en respect. Tenez, prenez: j'ai voulu jouer. Là. Vous êtes contents? Ils étaient drôles, hein Simone, quand ils se sont jétés là-dessus... leurs gloussements... leurs grognements de plaisir...

JACQUES: Pierre, vous allez arreter ça, vous entendez. Maintenant ça suffit.

YVONNE: La douche, la camisole de force...

JEANNE: C'est honteux, je le disais depuis le début... (1416-1417) (21:03:23-21:04:08).

Stemmen til Pierre høres sinnsforvirret ut, og her blir ordene til Simone til et slags fôr som de andre kaster seg over, de transformeres til dyr, fornøyd kaklende og gryntende fordi de har

²⁴ I radioversjonen er ordstillingen byttet om: "planté... là... à peine perceptible..."

fått det de ville ha. De andre forsøker å få ham til å stanse og sette ham på plass med diverse trusler. Som vi har sett tidligere, forsøkes den kinetiske energien bremsset opp eller stanset, ved at det utøves mer eller mindre vellykkede og ofte ganske brutale språklige strategier for å roe det hele ned. Maktord spyttes ut, som "la douche" og "la camisole de force", men hos Pierre har de like lite virkning som helbredelse ved hjelp av psykodrama. Tropismene er allerede videreført, de har bokstavelig talt smittet fra ett ord til et annet, eller fra en stemme til den neste, for i løpet av stykket hører vi også at de andre stemmene skildrer en lignende sanseopplevelse:

JULIETTE: Je sens qu'en moi aussi... Tout à l'heure ça s'était effacé, et puis maintenant... malgré moi ça revient...

JEANNE: C'est la vérité... elle monte, elle est attirée... C'est irrésistible... on n'y peut rien. Simone, écoutez... (1414) (20:59:43-20:59:57).

Etter tur blir de altså alle til "machines à détecter le mensonge", eller hypersensible, hvis vi skal bruke det uttrykket vi har gjort før i lignende tilfeller.

Hva skal vi som teoretikere så kalle den lytteopplevelsen som jeg her har forsøkt å skildre? Om den språklige dramatiske hurlumheien som skjer i dette lydkontinuumet er det problematisk å bruke betegnelser som scenebilde, scenerom og *spectacle*. En lignende begrepsproblematikk er faktisk også til stede i den spesifikke radiodramatiske teorien. I den grad vi kan snakke om at det eksisterer et slik hørespillteoretisk fagfelt, er det preget av to ting. For det første, problemet med å finne hørespilletts generiske *locus*. Sjangermessig har hørespillet særlig i Storbritannia og radioteateret i Norge blitt plassert midt mellom teater og litteratur. Dramateoretikeren Martin Esslin finner hørespillet så paradoksalt at han velger å plassere det i parentes (Esslin: 1987: 30). Andrew Crisell skriver: "It seems most appropriate to locate radio drama somewhere *between* the conventional theatre and imaginative literature" (Crisell 1986: 162). For det andre har det også pågått en polemisk debatt om hørespillet er et billedskapende medium eller ei, hvordan hørespilletts bilder i så fall dannes, og hvor disse bildene skal plasseres. Tim Crook mener lytterens indre forestillingskraft er så viktig i hørespillet at han føyer den til som en egen kode i tillegg til stemme, musikk og lyd (Crook 1999: 160). Vi kommer til å ta opp diskusjonen av hørespill og billedskapning i analysen av de tre siste hørespillene til Sarraute.

I *Le Silence* og *Le Mensonge*, som i Sarrautes romaner, skapes dynamikken av tropistiske bevegelser framprovosert av en ytre stimulus. Men det blir også hørbart hvordan denne dynamikken er en språklig dynamikk. Stykkene består utelukkende av snakkende stemmer. Eller tause stemmer. Eller ropende, mumlende, hviskende, hermende stemmer. Men

at plotet i tradisjonell forstand er fraværende, betyr ikke at det vi hører er meningsløst. Stemmer snakker om stemmer til stemmer, eller nærmere bestemt om hvordan noen bestemte språkhandlinger, en stillhet, en klisjéfylt fortelling, en løgn, en sannhet, en latter eller en bestemt uttale stimulerer fram noen reaksjoner hos dem. Samtidig som stemmene snakker om hvordan de opplever tropismene, skjer tropismene der og da i stemmene, og slik kan vi som lyttere også oppleve de samme tropismene gjennom vår lytting, der form og sansning flyter sammen. Her kommer vi tilbake til Sarrautes eget begrep *forme sensible*, sanseform. De sanseopplevelsene som stemmene i hørespillet skildrer og snakker om, skjer samtidig i stemmene og i hørespillets lydlige uttrykk.

Lydkontinuum er kanskje mer anvendbart på Sarrautes hørespill enn bilde, fordi det, som i musikken, ikke først og fremst dreier seg om å se for seg, men om å kunne lytte. Med dette utgangspunktet kan man nærme seg en definisjon som løsriver seg fra noen teatervitenskapelige begreper for i stedet å orientere seg mot musikkens. Det er denne lyttingen vi må forsøke å skildre. La oss forsøke å beskrive lydkontinuumet i et utdrag fra Viernes versjon av *Le Mensonge*. La oss starte med et parti like etter at alle deltok i rollespillet med superløgneren ”Edgar”:

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

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

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

PIERRE: Vous habitez en Seine-et-Oise? Sous l'occupation? (1409) (20:50:16-20:50:53).

Det virker som om det etter det nevnte rollespillet har skjedd noe med forholdet mellom løgn og sannhet i stykket. Når Simone forteller om krigen; er det et minne, et falskt minne, et nytt rollespill eller en løgn? Det brer seg en usikkerhet om hvem som spiller og ikke, og hva som er virkelighet og spill. Etter mye fram og tilbake hvor man med ulike strategier forsøker å få sannheten ut av Simone, trygler Pierre henne til å si at det er korrekt at hun var i Genève under krigen og at hun bare spilte rollespill da hun sa at hun bodde i Seine-et-Oise. Han gir henne til og med akkurat de setningskonstruksjonene han vil at hun skal bruke:

PIERRE: Non, croyez-nous, ce sera en tout bien tout honneur... Dites-le, ce sera si bon... dites-le, dites juste cela: ”Bien sûr, j'étais à Genève. J'ai voulu jouer...”

Simone rit.

LUCIE: Oh! ce rire...

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

Bruit de rires heureux, de baisers, gloussements.

JULIETTE: Simone, vous êtes un amour.

VINCENT: Vous êtes un ange.

JEANNE: Simone, je vous adore.

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

ROBERT: Ah, on peut le dire, vous nous avez joué une bonne farce...

JULIETTE: Moi, un moment, j'avoue que j'ai eu peur...

JEANNE: Lucie était tout pâle...

ROBERT: Oui, j'ai vu... Yvonne la soutenait. Alors Pierre, vous voilà calmé. On va avoir la paix maintenant.

PIERRE: Oui. (*Hésitant.*) Oui... (1416) (21:02:06-21:03:01).

Ved at Simone stemme uttaler de ordene som Pierre gir henne, vil de, uansett om disse ordene "J'étais à Genève" refererer til den "virkelige" virkeligheten eller ei, kunne etableres som en allmenn sannhet, nettopp gjennom hennes talehandling. Det samme gjelder for ordene "Je jouais". Forsøkene på å få Simone til å si at hun bare spilte har pågått en stund, og søken etter sannheten har drevet de andre til kanten av vanviddet. Når dette partiet kommer, har det bygget seg opp en spenning i stykket. Fra Pierre går ordene videre til Simone, slik intensjonen var, men det skjer noe med dem før hun artikulere dem. For når nå Simone endelig sier ordene som de andre vil høre, og som skal etablere sannheten, innledes de med at hun ler. I Viernes regi har hun fått en hes latter som skaper avstand mellom henne og de andre, den virker litt latterliggjørende eller nedlatende, sarkastisk og på grensen til ondskapsfull. Den sensitive Lucie oppfatter at dette er en spesiell latter, kanskje gjenkjenner hun noen trekk ved denne latteren, den får henne i alle fall til å utbryte "Oh ce rire...". Simone fortsetter å le også mens hun uttaler den setningen de alle venter på: "Bon, bon, bien sûr, je jouais...". I tillegg til latteren innledes også ordene med "Bon, bon", og som ikke det var nok er det også et "bien sûr".²⁵ I samme øyeblikk som "je jouais", de etterlengtede ordene, artikuleres høres bokstavelig talt et kollektivt lettelsens sukk før alle sammen ler en befriende latter. Deretter, mens de andre fortsatt ler, legger Simone inn en aposiopese "...". før det hele avrundes med et "Voilà. Vous êtes contents?" I partiet som følger umiddelbart etter er spenningen løst opp, og man hører stemmene som fortsetter å smile og le og spøke det hele vekk. Situasjonen høres altså ut til å ha roet seg. De andre henvender seg til Pierre for å få bekreftet at dette fikk ham til å roe seg, så freden kan senke seg igjen. Nå må han vel være fornøyd?

Men Pierre har sanset de små betydningsbærende nyansene i ordene, latteren, "bon, bon", "bien sûr" og den lille pausen. I Pierres stemme kan vi høre at han slett ikke har slått seg til ro med hvordan ordene kom tilbake fra Simone. Han er ikke bare fjern, fraværende og nølende, slik det står i teksten, her har også Vierende forsterket dette ved å legge inn en veldig nervøs kort latter mellom et første "oui" og to kjappe "oui, oui" etterfulgt av en kort stillhet. Her kan vi virkelig høre at det snart braker løs på nytt. Noe provoseres fram av disse ordene "Bon, bon, bien sûr, je jouais...". De andre ser imidlertid ut til å ha blitt kureret, de avfeier det

²⁵ Også her avviker radioversjonen noe fra teksten.

som "un peu de moquerie". Setningene fortsetter å provosere fram noe som vokser hos Pierre, noe som fortsetter å stikke og brenne, og Pierre kan ikke noe for det, han klarer ikke kontrollere det. Etter dette partiet fortsetter stykket mot slutten, og mens de andre betegner seg selv som normale, karakteriserer de Pierre som gal, syk og overnervøs: "VINCENT: C'est nerveux... Comme quand quelqu'un se met à se gratter..." (1417). I løpet av dette partiet har altså spenningen bygget seg opp til en altomfattende uro, en spenning som utløses, slik at tumulten kan opphøre. Deretter går det over til å bli en ro, men som likevel bærer i seg en potensiell ny uro, på samme måte som når den tilsynelatende stabile karakteren, M. Dumontet, innføres på slutten av *Portrait d'un inconnu*.

Det lydkontinuumet som skjer i hørespillet skaper det som R. Murray Schafer med en neologisme har kalt *soundscape*. *Soundscape* betegner et lydbilde eller lydlig landskap som er basert på lyder vi hører, og ikke på synlige objekter, skriver han. Ikke bare en musikalsk komposisjon kan være et lydlig landskap, men også en radiosending (Schafer 1977: 7-8). I større grad enn teaterscenens audiovisuelle rom kan hørespillets lydlig landskap operere på tvers av grenser mellom det ene og det andre, det reelle og det mulige, det indre og det ytre. Radioen kan skape uvisshet om vi befinner oss innenfor eller utenfor en bevissthet, for eksempel når vi hører Pierre på slutten av *Le Mensonge*. Den kan også være både innenfor og utenfor på en gang. Med en slik dynamikk skapes et kontinuum, en musikalsk temporalitet. Rudolf Arnheim påpeker forbindelsen mellom radiolytting og musikklytting: "Only two arts renounce the eye entirely and deal exclusively with the ear: music and broadcasting" (Arnheim 1936: 22). Slik kunne man foreslå en hørespillanalyse der alt skulle ligge til rette for å bruke visse musikkteoretiske begreper ikke bare på partier med musikk, men på alle hørespillets koder, både stillhet, støy, lyd, musikk og ikke minst stemmen. Dette er hva Rudolf Arnheim foreslår: "[...] the art of speech and of sounds, the terms used by theoreticians of music are applicable. Tempo, intensity, dynamics, harmony and counterpoint, are here too the fundamentally effective elements" (Arnheim 1936: 33). Her må det innvendes at ikke alle disse teoretiske begrepene er like anvendbare på Sarrantes hørespill, men en slik hørespillteori behøver på ingen måte å være en ren appropriasjon av musikkteori, like lite som sceneteaterteori og romanteori. Utgangspunktet for koblingen mellom hørespill og musikk er fenomenologisk og estetisk. For det første fordi både hørespillet og musikken anvender akustiske teknikker. For det andre fordi det som skjer i radiolyttingen som erfaring ligner det som skjer i den musikalske lyttingen som erfaring, og som gjør hørespillet beslektet med sjangre som operaen og musikkdramaet. Samtidig er den radiofoniske stemmens glidning også en videreføring av litterære monolog- og dialogteknikker.

I radioens lydlige landskap kan det også skapes akustiske forbindelser mellom vidt forskjellige lydfenomener som kommer fra talesubjekter eller lydobjekter som blikket vanligvis skjelner mellom. Rudolf Arnheim skildrer dette med begrepet *acoustic bridge*:

Dialogue and song in the theatre, in film and opera are just as much sound, but sound that is bound to a corporeal world perceived by the eye [...]. By the disappearance of the visual, an acoustic bridge arises between all sounds: Voices [...] recitations, discussions, song and music. What hitherto could exist only separately now fits organically together (Arnheim 1936: 195).

Erfaringen av de sammenblandede lydene er en overskridelse, slik som i interaksjonen mellom to forestillingssfærer som skapes i poetiske bilder slik som metaforen. De radiofoniske lydbildene skal ikke nødvendigvis representere en gitt synlig virkelighet, men skape en ny form for sanseopplevelse hos radiolytteren, på samme måte som metaforen ofte kobler to sansefenomener sammen til en ny forestillingssfære. Her må det påpekes til Arnheims forsvar at hans teorier er datert til 1936, og at dette må tas i betraktning i en eventuell kritikk av hans noe begrensede definisjon på hva som er mulig i teater, film og opera. Det finnes muligheter for å framstille lyder uten synlige lydkilder og slik skape akustiske broer også i de andre mediene.

Som jeg har sagt tidligere, gir notasjonen hørespillregissøren rom for tolkninger. I radioframføringen av *Le Mensonge* har Vierne valgt å forsterke dynamikken og konstallasjonene av stemmene i et parti og skape en dybde i lydrommet som, på samme måte som i René Farabets tolkning av *Pour un oui ou pour un non*, i stor grad bidrar til at lytteren kan forestille seg stemmene plassert i et konkret rom. På et tidspunkt i *Le Mensonge* skjer en skildring av ”oss” (Lucie og Yvonne) og ”de” (de øvrige stemmene). Man kan si at det etableres en romlig nærhet mellom de to stemmene Lucie og Yvonne, og en tilsvarende distanse mellom dem og de andre. Alt dette skjer i teksten. Yvonne bruker språklige virkemidler for å skape et slags forbindelse mellom de to, samtidig som hun prøver å stabilisere situasjonen. Hun bruker ”toutes les deux”, nominasjonen ”ma petite Lucie”, første person flertallsformer som ”mettons-nous” og ”pensons” og til slutt forsøker hun å roe ned Lucie med en hverdagsklisjé som attpåtil inneholder referanse til et navn: ”Comment va Claude”. Men Vierne benytter seg av noen tilleggsteknikker for å forsterke denne romeffekten. Disse teknikkene går på stemmenes romklang, tydelighet og styrke. Når den ene kvinnestemmen, Lucie, utbryter at hun er redd, er det med hviskende stemme nær mikrofonen. En annen kvinnestemme, Yvonne, sier med en vennlig stemme ”ma petite Lucie” samtidig som hun beveger seg vekk fra de andre. Dette gjøres ved at avstanden mellom Yvannes stemme og mikrofonen blir større, i det den sier at Lucie skal komme ”par ici” litt ”à

l'écart" fra de andre. Stemmen får også mer romklang. Samtidig hører vi fottrinn i retning vekk fra mikrofonen, og en bankelyd i det ordet *écart* uttales, kanskje fra en dør eller en stol:

LUCIE: Oh! J'ai peur...

YVONNE: Ma petite Lucie, venez par ici, à l'écart, mettons-nous là toutes les deux, pensons à autre chose... je voulais justement vous demander... Comment va Claude? (1415) (20:59:59-21:00:12)

Fra utsagnet "mettons-nous" er situasjonen omvendt, Lucie og Simone blir mer tydelige og sterkere ved at de snakker nært mikrofonen. Dette gjør at lytteren opplever at det her har skjedd en endring av lyttefokus, som om vi også har beveget oss med Lucie og Yvonne. Det er altså som om dette partiet foregår på to plan, at det har en "bakgrunn" og en "forgrunn". Nå er det de andre som er plassert lengre fra mikrofonen og har fått mer romklang, slik at de høres svakere og mer utydelig ut. Lucies stemme svarer Yvannes i forgrunnen, samtidig som stemmen hennes også skildrer hva de andre gjør med Simone i bakgrunnen, hun kan høre dem men ikke se hva de gjør:

LUCIE, *d'une voix molle*: Bien, merci, très bien...

YVONNE: On m'a dit qu'il a subi...

LUCIE: Oui, oui, mais je vous en prie, allez voir, venez juste me dire... Qu'est-ce qui se passe? Qu'est-ce qu'on lui fait?

YVONNE: À Simone?

LUCIE: Oui... Il m'a semblé qu'il a parlé de poison, de fiole qu'on ouvre... (1415) (21:00:12-21:00:31).

Gjennom Lucies stemme og gjennom de grepene regissøren gjør ved å plassere stemmene på denne måten, er lytteren nærmest på begge steder samtidig. De to snakker i forgrunnen:

YVONNE: Il est très drôle. Il la compare aux empoisonneuses... quand elles versent quelques gouttes et observent...

LUCIE: Je n'en peux plus. J'aime mieux aller voir... (1415) (21:00:31-21:00:37).

Parallelt med dette er det altså som om de andre stemmene bedriver noe som ligner eksorsisme på Simone:

JEANNE: Simone, ne résistez pas.

JULIETTE: Dites-le-nous.

VINCENT: Dites-le donc... Juste un mot...(1415) (21:00:37-21:00:42).

Mens stemmene i dette partiet av teksten med Jeanne, Juliette og Vincent følger suksessivt etter partiet med Lucie og Yvonne, har man i radioversjonen latt disse ordene og lignende formuleringer mumles, hviskes og gjentas i bakgrunnen allerede fra Lucie utbryter "Qu'est-ce qui se passe?" (21:00:23): "Simone [...] vous vous souvenez bien de l'hôtel de l'Éperiver [...] Dites-le [...] Simone ne résistez pas [...] Dites-le nous [...] Dites-le nous [...] Juste un mot Sssimone [...] pourquoi [...] pas [...] écoutez-moi [...] vous vous moques ou non [...] dites

[...] dites-le”. Disse bakgrunnsstemmene løper videre samtidig som Lucie og Yvonne snakker i forgrunnen, som to ulike lydspor som går synkront. Bakgrunnsstemmene fortsetter også lenger enn indikert i teksten, helt til Simone uttaler ”mais vous rêvez” (21:01:03). I partiet ovenfor (21:00:37-21:00:42) lyder bakgrunnsstemmene tydeligere fram, de prater høyere og nærmere mikrofonene, men fortsatt med romklang, slik at hele setningene høres. Både før og etter dette er det imidlertid altså bare korte brokker og enkeltord som kan snappes opp fra bakgrunnsstemmene, mens Lucie snakker tett opp mot mikrofonen:

LUCIE: Voilà, c’est ce que je craignais, c’est déclenché... leur convoitise, leur avidité... ils vont lui arracher ça, ils la traquent, ils la pressent, leurs tiges de fer fouillent, elle se terre... un petit animal traqué... ses yeux effrayés les observent, elle palpète, toute chaude... et moi, comme elle... (1415) (21:00:42-21:01:03).

I partiet etter dette, skifter fokus midt mellom to setninger fra Yvonne: ”Mais vous rêvez.” uttales lenger fra mikrofonen, mens ”Elle les regarde d’un œil glacial” uttales nærmere mikrofonen, og romklangen er borte. Her skiftes igjen fokus, og vi hører alle mer tydelig i forgrunnen. Lytteren får nå ikke lenger skildret hekseprosessen mot Simone fra en avstand gjennom Lucie og Simone, men befinner seg midt oppe i den. Når Lucie bryter inn, er de alle på samme plan igjen:

JULIETTE: Simone, ne refusez pas... Dites-le... dites-le-nous... maintenant il nous le faut...
JEANNE: C’est devenu quelque chose si précieux... que vous détenez... caché là, enfoui en vous... comme un trésor...
SIMONE: L’hôtel de l’Épervier?
JULIETTE: Non, ne vous moquez pas de nous, ce n’est pas drôle...
PIERRE: Ouvrez-nous. Laissez-nous voir. Il nous le faut. Partagez. Ce serait si bon. Ce serait un tel bonheur... Pour tous un apaisement...
JEANNE: Plus de déchirements... pour vous non plus... On serait si tranquilles. Tout rentrerait dans l’ordre.
JULIETTE: Attendez. Ça vient. Elle cède. Regardez-la, ses lèvres s’entrouvrent... Dans une seconde, les mots...
LUCIE: Simone, je vous en supplie, ne cédez pas. Ils veulent vous détruire, vous vider... Ils vont vous saisir, vous passer la corde au cou, vous raser la tête... (1415-1416) (21:00:11-21:01:58).

Man kunne altså si at lytterens fokus beveger seg fram og tilbake i et lydrom i dette partiet. René Farabet har skildet denne radioteknikken som en *fading in*, hvor det ikke er en snakkende karakter som trer fram mot oss, men diskursen selv som lyder fram: ”(fading in) – ce n’est pas un personnage parlant qui vient vers nous, c’est le discours même qui s’avance” (Farabet 1994: 35). I sin avhandling skildrer Joëlle Chambon dette partiet som om vi rives bort fra det realistiske rommets mondene samtaler, og at dialogrommet avrealiseres:

Lorsque Lucie ”craque”, l’auditeur s’isole avec elle dans une bulle, sa voix restant au premier plan, tandis que les voix des autres, lointaines, réverbérées, se superposent à la sienne comme une grondante menace. On a alors l’équivalent radiophonique de ce qu’on appelle au cinéma la caméra subjective (Chambon 2001: 295).

Chambon skildrer det som om lytteren isoleres sammen med Lucie i en boble, i det som hun kaller en forgrunn ("au premier plan"), og hun sammenligner dette med en filmatisk subjektiv kameravinkel, som gir tilskueren opplevelsen av å aktivt delta i hendelsene.

Vi skal foreløpig nøye oss med å fastslå at det er svært vanskelig å tolke det auditive rommet i *Le Silence* og *Le Mensonge* som vi har her har hørt eksempler på, med dramateoretiske begreper om rom. Det passer, i alle fall i vårt tilfelle, når vi snakker om rom i hørespillet, å bruke begrepet *lydrom*, men selve lydrommet som sådan kan vanskelig karakteriseres som konkret. Vi skal i kapittel 5 foreta en grundigere diskusjon av lydrom, og hvordan vi skal relatere Sarrautes overgang fra lydrom til det reelle *scenerommet* når hun skriver teaterstykket *Elle est là*. Vi kan beskrive lydrommet slik René Farabet gjør, nemlig som et *lieu d'écoute* som verken er her eller der: "Le lieu de l'écoute, comme celui de la frappe du son, est difficile à fixer, il se ballade un peu partout" (Farabet 1994: 55). Også i kapittel 6 vil vi se på hvordan ulike rom og bilder sammenblandes i lytterens bevissthet.

I radioen må en karakter enten snakke, omtales eller bli snakket til med jevne mellomrom for i det hele tatt å kunne eksistere. En taus karakter risikerer å "forsvinne" for radiolytteren, og lytteren kan derfor ikke stole på at denne virkelig finnes, skriver Andrew Crisell: "No character who is present in a scene can stay silent for long, for if not regularly heard or referred to she 'disappears'. [...] To counter the impression that she has departed or simply evaporated she must therefore be heard, referred to or adressed anew." Han bruker et eksempel fra Harold Pinters hørespill *A slight Ache* (1959) der karakterene Edward og Flora inviterer en fyrstikkselger inn til seg: "He never speaks. Does he really exist, or have they invented him? This question is part of the play's *raison d'être* but is immediately and damagingly resolved if the play is staged or televised" (Crisell 1986: 144). Slik er det også med Jean-Pierre. De andre stemmene bruker sine stemmer til å snakke om Jean-Pierre, de karakteriserer ham, og dette fungerer som en fastfrysings- og stabiliseringsteknikk, for å få ting til å falle til ro, for å overvinne situasjonen og få tropismene og oppløsningen til å stanse. For å etablere Jean-Pierre som figur anvender de det som Manfred Pfister i sin dramateori i *Das Drama* (1977) kaller figurale karakteriseringsteknikker, det vil si ekspisitt selvkarakterisering eller karakterisering av andre.²⁶ I hele *Le Silence* forsøker de navnløse stemmene slike figurale karakteriseringsteknikker i forhold til Jean-Pierre, hvis taushet altså

²⁶ Pfister skriver: "Im Eigenkommentar formuliert eine Figur explizit ihr Selbstverständnis, und im Fremdkommentar wird eine Figur explizit durch ein andere charakterisiert." (Pfister 1977: 251). Helland og Wærp oversetter Pfisters begrep *Eigenkommentar* og *Fremdkommentar* til *selvkarakterisering* og *karakterisering av andre*. (Helland og Wærp 2005: 120).

forårsaker tropismer. Dermed framstår disse forsøkene på språklig maktutøvelse som temmelig desperate, latterlige og overdrevne:

F. 2: Jean-Pierre, ti, ti, ti, regardez le petit oiseau... Souriez...encore... hi, hi... souriez... voilà...

F. 3: Il a souri pour de bon... Je l'ai vu...

H. 2: C'est vrai, je l'ai vu aussi. Il a souri. (1390)

H. 1: Oh, mais qu'est-ce qu'il y a? Oh, oh, il se lève... (1393)

H. 1: [...] regardez comme il fait craquer ses doigts... cette moue qu'il a... il va dans un instant... son regard erre... il se soulève... il n'est plus ici déjà... oh... oh... Allons... Allons, vous tous, un effort... je vous en supplie... Jean-Pierre, je vais vous raconter... (1393)

Han har et navn, men har ikke fått mer enn to replikker på slutten av stykket. Men de andre som ikke har noen navn, de som bare er kjønn og tall, de snakker. Det er de andre stemmene som bruker Jean-Pierres navn. De bekrefter hans eksistens gjennom denne nominasjonen, gjennom å snakke til ham, om ham, beskrive hva han gjør. Det de forsøker å gjøre er altså gjennom en eksplisitt karakterisering av Jean-Pierre å (gjen)installere Jean-Pierre som *dramatis personae*. Det er altså gjennom de anonyme stemmenes språklige hersketeknikker, at de prøver å snu om på maktstrukturene. Den tause har nemlig makten. Men de forsøker å finne språklige maktredskaper som er sterkere enn denne stillheten. Nominasjon, karakterisering og visualisering er altså slike grep. Stemmen setter bokstavelig talt Jean-Pierre på plass for oss og for dem, de og vi som lesere og lyttere har sett og hørt ham, Jean-Pierre er *vu* og *entendu*. Når stemmene sier at de ser Jean-Pierre og hører Jean-Pierre, så blir han Jean-Pierre. De andre stemmene bekrefter ovenfor leseren, lytteren og hverandre at Jean-Pierre eksisterer. Jean-Pierre er. De forsøker også å skildre ham ved hjelp av nominasjonsteknikker som subjekts-predikatskonstruksjoner, slik at Jean-Pierre er noe. Og Jean-Pierre er noe. De må bare prøve å finne ut hva han er. Jean-Pierre er: "paisible [...] gentil [...] vilain [...] homme terrible qui fait peur [...] garçon [...] modeste [...] sage [...] bandit [...] timide [...] le grand connaisseur [...] poète [...] destructeur [...]". Skjønt helt sikker kan vi ikke være, for igjen må det påpekes at disse skapningene ikke er særlig pålitelige fortellere.

Det er ikke før etter dette merkelige partiet der de snakker til Jean-Pierre i høflighetsform samtidig som de behandler ham som et lite barn – de henvender seg til ham i et språk som minner om babypludring, med "ti, ti, ti", "dikkedik" og "regardez le petit oiseau", "se pippipen" – at de får Jean-Pierre til å smile som et lite barn, at Jean-Pierre snakker i form av ord, at han sier noe, "il a dit forcé". Partiet har likevel noe grotesk over seg, en typisk sarrautsk tvetydighet, de bedriver både en slags exorsisme på og en lek med Jean-Pierre, som her oscillerer mellom voksen og barn. Jean-Pierre har ingen kropp. I stykket skjer det aldri at Jean-Pierre karakteriserer seg selv eksplisitt, det vil si at han presenterer eller

skildrer seg selv gjennom replikker, da han jo ikke har noen replikker før helt på slutten av stykket. Jean-Pierre kan dermed heller ikke sies å karakteriseres på noen implisitt måte (Pfister 1977: 252). Han har ingen implisitte språklige karaktertrekk, det vil si en særegen måte å artikulere på eller en stemmekvalitet som vi kan fortolke ham gjennom, nettopp fordi han ikke har noen replikker. Uten kropp har Jean-Pierre heller ingen implisitte utenomspråklige trekk slik som fysiognomi, mimikk, kostyme eller maske, og så lenge han er uten stemme har han heller ingen lydlig ikoniske eller indeksikale trekk. For å oppsummere kan vi altså slå fast at vår eneste garanti for Jean-Pierres eksistens skjer gjennom de andre stemmenes eksplisitte karakterisering. Dette vil si at Jean-Pierre ikke manifesteres som karakter på samme måte som M. Dumontet i *Portrait d'un inconnu* og Le Fils i *C'est beau*. Ikke før på slutten, når han endelig, etter utallige ”statufiserings”-strategier, får en kropp som reiser seg og hender som knekker fingre – igjen må det presiseres at vi bare har dette beskrevet via de andre stemmene – gir han etter for H. 1s tirade-teknikk. Jeg siterer hele sekvensen fordi det nettopp her blir så tydelig at det i dette lydbildet skjer en tilstandsending:

Long silence, soupirs...

H. 1, *voix ferme*: Eh, bien, mes amis, voilà. Voilà (*avec détermination*). Je vous disais donc qu'il y a là-bas de ces maisons comme dans les contes de fées. Avec des auvents des dentelles peintes. Et des jardins pleins d'acacias... Oui, là-bas, tout est intact. Tout est comme gonflé d'enfance... Il y a partout répandue une candeur... Et dans les petites églises, les chapelles... pour elle seules, voyez-vous, rien que pour les voir, il faut y aller... La plus chétive contient des trésors... des fresques... elles sont étonnantes... (*plus fort*) d'inspiration byzantine (*articulant de plus en plus*), comme celles de cette partie de la Macédoine (*un peu mécanique*), du côté de Gracanica et de Décani... Nulle part ailleurs, même à Mistra, vous ne pouvez en voir d'aussi parfaites. Il y a un village notamment, son nom m'échappe, mais je vous le retrouverai sur une carte... où on en voit d'admirables... d'une richesse incomparable... C'est un art byzantin libéré, qui explose... (*avec assurance*) il y a là-dessus, d'ailleurs, un livre remarquablement documenté avec des reproductions superbes... de Labovic...

JEAN-PIERRE: De Labovic?

H. 2, FEMMES:

— Vous l'entendez?

— Oh, vous entendez?

— Il a parlé.

H. 2: Voyez, sur des choses précises. Sérieuses. L'art byzantin... c'est que ça, c'est toute de même autre chose que... (*ricanant*).

H. 1, *impassible*: Oui, c'est un bouquin excellent. Très bien fait. Je vous le recommande. Car un voyage comme celui-là, pour bien en profiter, il vaut mieux le préparer.

JEAN-PIERRE: Labovic, vous avez dit? C'est édité chez qui?

H. 1: Chez Cordier, je crois... Je pourrais vous donner la référence (1396).

H. 1 snakker med fast stemme, i en bestemt tone, høyere og raskere, mer artikulert, mekanisk, selvsikker og upåvirkelig. Han lesser på med de samme bildene som han nektet å utmale i begynnelsen av stykket, og ikke nok med det, han følger opp med et ”voyez-vous” og et ”rien que pour les voir, il faut y aller”. Han frister med fantastiske fresker, malerier og kunstverker. Han bruker subjekter og predikater av typen ”tout est...” og ”c'est...”. Han kategoriserer og bruker historiske epoker som rangeringskategorier. Han generaliserer ned spesifikke

referanser til ”kunsten” og ”litteraturen”. Når det ikke hjelper, opplyser han om at det hele ikke bare er dokumentert, men også reproduisert og avbildet i en bok! Med stedsnavn og referanser til forfatternavn og forlag, klarer han å tvinge Jean-Pierre ut av dennes stillhet, og Jean-Pierre utbryter sine to replikker, som gjør at hele grunnlaget for den dynamikken som genererte stykket, stanser, og hørespillet også tar slutt.

Gjennom hele stykket har Jean-Pierre blitt gjenstand for utallige forsøk på å utøve språklige maktmidler fra de andre, uten at det har fungert, men her klarer H. 1 det altså til slutt. De andre stemmene anvender nominasjon, og subjekts- og predikatskonstellasjonene av type ”Jean-Pierre er X”, ”han er Y” og forsøker å kroppsliggjøre ham ved å skildre at han snakker og beveger seg. Også i *Le Mensonge* kaller stemmene hverandre ved navn, og bekrefter slik de andre, men her er det ingen visuelle referanser, navnet brukes i stedet for å typifisere, slik som ”ikke sant, X?”, ”stakkars Y”, ”hun er Z” ”Lucie er redd” osv. Det er nettopp disse små språknyansene Sarraute kan få forsterket i hørespillet.

Det er en slik forsterket lytting H. 1 gjør i selve stykket *Le Silence*. Før han får Jean-Pierre til å snakke, hører H. 1 at det fra Jean-Pierre ikke kommer ord, men ”rire”, ”sifflement”, ”bruit”, og ”silence”. Jean-Pierre, han er plystring, stillhet, støy og latter. H. 1 skildrer at han tror han hører Jean-Pierre:

On entend un faible rire.

H. 1: [...] Vous avez entendu? Vous l'entendez? Il n'a pas pu contenir. Ça a débordé.

F. 1, *très digne*: C'est Jean-Pierre qui vient de rire. Avouez qu'on rirait à moins. C'est vraiment tordant. C'est lui qui déborde, il paraît. (1381).

H. 1: [...] Oh, pardon... Vous avez entendu?

Voix diverses

— Non.

— Non, rien.

— Entendu quoi?

H. 1: Un sifflement... Il a sifflé... j'ai entendu...

F. 3: Qui il? Jean-Pierre de nouveau? Ah, ça vous reprend?

H. 1: J'ai entendu... (1387-1388).

H. 1: [...] Vous avez entendu... On dirait qu'il fait du bruit. Il me semble qu'il a ri?... (1389).

H. 1: [...] Vous serez forcé... Il a répété forcé? Vous avez dit forcé, en riant.

F. 1: Non, c'est moi qui l'ai dit. Comme un écho...

H. 1: Non, il l'a dit aussi. Je l'ai entendu. Il l'a dit. Forcé? en riant. Forcé, moi? Voilà ce qu'il a dit.

Forcé? (1392).

Det H. 1 hører er kun ubestemmelige og knapt hørbare lyder uten meningsinnhold, det er selve ”ça”, tropismene, som bobler over, og som gjør at han ikke klarer å holde seg i ro og taus. H. 1 skildrer noe uhyggelig i disse lydene som han mener kommer fra Jean-Pierre, og forsøker å få også de andre til å sanse dette. Latteren til Jean-Pierre fungerer på samme måte

for H. 1 som den virkningen barnelatteren i *Vous les entendez?* har på de to voksne som sitter og lytter.

Koraliteter

Jeg vil prøve å oppsummere og avrunde dette kapitlet ved å beskrive noen av de mange gradasjonene av stemmer hos Sarraute i spekteret mellom de maksimale og de minimale stemmene. Her finnes brokker av tidligere konversasjoner, klisjeer, partier med rester av et jeg, steder hvor tropismene kan sies å generere flertallsstemmer, der stemmene glir over i hverandre og snakker i kor, og partier hvor underkonversasjonen bobler opp i sprekkene i den dramatiske dialogen i form av brusing, nøling og knitring mellom ordene og bokstavene i stemmene, og endelig passasjer der underkonversasjonen og støyen tar helt overhånd. I den gruppen av Sarraute-resepsjonen som vi refererte til som den mer akustisk-fenomenlogiske, finnes en del gode beskrivelser og begrep om hvordan det i Sarrautes romaner og prosatekster genereres flertallsstemmer, hvordan disse flertallsstemmene arter seg, og hva slags lydlig kvalitet som kjennetegner dem. Stemmebegrepene som resepsjonen her har anvendt, er ofte hentet fra musikken. Jeg vil forsøke å koble denne musikalske forståelsen av Sarrautes litterære stemmeteknikker til de betraktningene vi har gjort oss om den radiofoniske stemmen i dette kapitlet. Rachel Boué, som jeg tidligere har nevnt, anvender i *Nathalie Sarraute – la sensation en quête de parole* (1997) flere slike musikalske begrep. Hun forklarer hvordan dette har å gjøre med hvordan dialogen hos Sarraute er vending vekk fra en ordveksling mellom klart markerte utsigere:

C'est, en effet, à travers un usage spécifique du dialogue que le personnage va perdre son caractère indispensable. Le dialogue sarrautien ne se construit plus sur un échange entre locuteurs identifiables mais sur des niveaux d'énonciation différents. Il creuse au sein même de la parole, un circuit de communication, qui consiste à faire converser les paroles avec les mouvements de la conscience qui précèdent leur émergence dans le langage. Ce dialogue vise donc à faire entendre le préverbal. [...] Cette situation d'énonciation sarrautienne fait éclater l'identité du sujet, en plusieurs voix anonymes, qui se répondent les unes aux autres dans un véritable mouvement choral, où les sujets privés d'identités ne sont plus que des émetteurs (Boué 1997: 201-202).

I Rachel Boués teorier relateres Sarrautes språk til Lacans skildringer av den førspråklige tilstanden og Merleau-Pontys teorier om språkytringen. Boué skildrer Sarrautes stemmer som ”mouvement choral”, og det er ut i fra hennes begrep jeg innenfor stemmegradasjonsspekteret vil hevde at vil finne ulike koraliteter. I følge Boué får dialogen dette koraktige preget nettopp ved at en *parole* ikke knyttes til ett bestemt talesubjekt, men vakler, oscillerer og sirkulerer fra stemme til stemme (Boué 1997: 133). Denne typen koralitet, den sirkulerende stemmen, kan knyttes opp mot det fenomenet som Éric Eigenmann kaller *enchainement*, de

sammenlenkede stemmene. I begge tilfellene er det snakk om en gruppering av stemmer ved at en stemme nesten umerkelig glir over i en annen.

Ifølge Marie-Hélène Boblet-Viart er stemmene hos Sarraute ”audible”, de er hørlige, de er persible via øret. I “Vers une poétique du roman dialogué” (1998) skildrer hun hvordan det i Sarrautes romaner skjer en prosess hvor den indre språklige brusingen eller førspråklige kakofonien bearbeides og konverteres gjennom romanens poetikk over til noe mer dialogisk og symfonisk:

La puissance dissolvante et cacophonique de prélangage est convertie par la poétique du roman dialogué en symphonie. La mise en texte équivaut à la sélection parmi le bruissement de la parole intérieure des voix le plus audibles, transformées en porte-voix du sujet. Il n’y a plus d’ici d’auteur-narrateur. Mais l’auteur du moi est l’autre ou les autres qui orchestrent une réalité par essence polyphonique (Boblet-Viart 1998: 138).

Hun snakker om en orkestrering av en virkelighet som i sin essens ikke er *dialogisk* eller *monologisk* (en teori, et logos og en diskurs), men *polyfonisk*. Polyfonibegrepet anvendt på litteratur kjenner vi allerede fra Bakhtin og hans Dostojevskij-lesninger (Bakhtin 1984). Bakhtin bruker polyfonibegrepet metaforisk, om Dostojevskijs måte å etablere flerstemte diskurser mellom ulike stemmer og bevissthetsinstanser i teksten. Men det er *ikke* slik vi skal forstå polyfoni i denne sammenheng. Jeg vil derfor presisere at jeg i denne avhandlingen vil benytte polyfoni helt konkret i betydningen ”mange stemmer, mye lyd”, av *poly-* mange, mye, flere, og suffikset *-foni*, *-stemme*, *-lyd*. Det er nettopp slik det erfares å lytte til hørespillene. Å være *aux ecoutes* i forhold til hørespillene gir derfor også muligens en ny klang til polyfonibegrepet også i forhold til de andre tekstene.

Hos Sarraute finnes et skille ikke bare mellom to virkeligheter og to typer konversasjon, men også mellom to ulike typer polyfoni eller koraliteter, som jeg her vil kalle *doxa* og *chora*. De språkprosessene som Sarraute kaller underkonversasjon og førdialog i det som vi kaller bevissthet er i seg selv av polyfonisk art. Her finnes flertallsstemmer som er del i en førspråklig polyfoni, ur-polyfoni, på grensen til kakofoni. Jeg vil kalle denne for *chora*. Men det finnes også en type flertallsstemme i selve talehenvisningene, i bokstav- og tall- stemmene. Også disse kan arte seg som polyfoni, og er som Boblet-Viart påpeker underkonversasjon i en bearbeidet eller orkestrert form. Jeg vil derfor kalle denne typen koralitet eller polyfoni for *doxa*. En slik *doxa* tilsvarer det jeg tidligere har sagt om en maksimal stemme.

Den mest bearbejdede formen for stemmer er ofte satt i anførselstegn, de er siterte, hermede brokker og biter av tidligere samtaler, de er klisjeer og idiomatiske uttrykk. Disse stemmene er blitt til fastfrosne og stivnede konvensjoner. Her er man enten er på lag med de andre, og bruker de samme klisjeene som dem, eller man er utenfor og andre stemmer bruker

dem om en. Klisjeer og uttømte metaforer sirkulerer rundt i lydrommet som stivnende biter og brokker. Ikke bare ord og klisjeer, men også hele partier foregår som om det snakkes i anførselstegn. Stemmene kan anta bestemte roller i et rollespill. Den fremste parodien på dette er likevel rollespillet som iscenesettes i *Le Mensonge*, nemlig psykodramaet. Pierre har et problem, han er overfølsom for de små hvite løgnene: "JACQUES: [...] "Vous faites tellement l'effet d'être une machine à détecter le mensonge" (1403). Robert lanserer løsningen, han forklarer at man kan øve seg i hvordan man skal takle slike situasjoner når de dukker opp i en konversasjon. Det er bare et spørsmål om trening, som ligner gymnastiske tøyningsovelser eller boksing. Fra boksing går det så over i et rollespill, nemlig psykodramaet der en av dem må spille "løgneren" så de andre skal få øve seg: YVONNE: Oh! Ce sera amusant. Ce sera comme un psychodrame..." (1406). Det må en skikkelig løgner til, "quelqu'un de très fort" (1406) og denne løgneren får navnet "Edgar". "Edgar" spilles av Vincent. Det går selvfølgelig ikke helt som planlagt. Lucie får problemer. Det virker ikke bare som hun er litt naiv og fjern, man får også inntrykk av at hun er smittet av det samme som Pierre: "LUCIE: Eh, bien oui, c'est plus fort que moi [...] Il n'y a rien à faire, je ne peux pas y arriver." (1407-1408). Robert blir en ganske frustrert spilleder, sportstrener eller instruktør: "ROBERT: Faites un effort. Décomposez l'action. Qu'est-ce qui se passe quand vous dites ça? Que faites-vous?" (1408). Han blir temmelig oppgitt over sine rolleinnehavere, som slett ikke klarer å spille rollene sine: "ROBERT: Si vous ne pouvez même pas faire ça au début, alors vraiment..." (1408). Med slike metakommenterende spill i spillet nærmer Sarrautes hørespill seg Pirandello. Ofte nevner også stemmene selv at de er med på en farse eller i et spill: "vous nous avez joué une bonne farce..." (1416), "Je trouve aussi que la farce a assez duré."(1418). Joëlle Chambons har i sin avhandling påpekt hvordan det hos Sarraute oppstår slike farselignende opptrinn. Særlig er hun opptatt av hvordan de bytter på rollen som *bouffon*, narr. Hun mener narren er en rolle som stadig går på rundgang. I rollespillet i *Le Mensonge* beskriver Chambon hvordan de ulike skikkelsene etter tur tar på seg narreluen (Chambon 2001: 250ff). Stemmenes metakommentarer får tankene over på *Ouvrez*, hvor de polyfoniske stemmene omtaler seg selv som pingpongballer som spretter fram og tilbake og spiller komedie:

- On sautille, on veut paraître légers...
- Des petites balles de ping-pong...
- J'ai l'impression qu'on a l'air de jouer la comédie... (1997: 82)

På mange måter kan vi si at det er ut i fra et slik rollespill eller som en slik ping-pong at Rykner skildrer dialogen og stemmene i Sarrautes stykker. Slik forstår han dialogen som mer

konfliktuell. Det er med et slik utgangspunkt at Sarraute-resepsjonen opererer med en forståelse av koret som en funksjon, som kollektivet, den allmenne mening, gruppen, som hvermannsen, for eksempel i Rykners sekundære aktanter og Eigenmanns og Rothenbergs skildringer av et kollektiv. Her forutsettes mer klare posisjoneringer, slik at koret utfyller en funksjon der de skal hjelpe eller hindre tropismeoppsøkeren eller tropismebæreren alt etter som. Da ville for eksempel vekslingen mellom ja og nei i innledningen til *Le Silence* kunne leses som en replikkutveksling der stemmen spretter fram og tilbake mellom tropismebærere og tropismesøkere. Koralitet i denne forstand vil dermed bety at det er flere individualiserte og klart avgrensede stemmer med markerte utsigelsesposisjoner som snakker i kor. Det beste eksempelet på dette er der stemmene snakker i "cœur" i det nevnte rollespillet med Edgar i *Le Mensonge*. En slik koralitet er altså av typen *doxa*, og foregår i en overflatekonversasjon. Som Rykner, har Éric Eigenmann også en definisjon av koret som et *doxa*. Hans tolkning går på det konfliktsuelle, på at disse sammenlenkede stemmene utgjør et slags kollektiv, hvor enkeltindividet enten er med eller stilles utenfor og stemples som gal. Eigenmann har likevel en mer flytende definisjon av dialogen, med begrepet *énonciation collective*, kollektiv utsigelse. Det vil si at flere utsigere deler diskursen mellom seg, enten ved at en stemme repeterer en annens ord, eller ved en *enchaînement*, en sammenlenking av replikker med lange tankestreker (Eigenmann 1996: 18-19).²⁷ Hans korbegrep er litt mer dynamisk. I alt dette orkestrerte, symfoniske, skjer det av og til at ping-pongstemmene flyter ut, slik at stemmene glir suksessivt over i hverandre. De oppleves mindre som replikkutveksling, og snarere som om ordene til en stemme er sammenlenket med ordene til den neste. Begrepet buktaling som Valérie Minogue anvender, er også beskrivende. Stemmene glir fra en H til en annen H, eller fra en H til en F, som om den klare markeringen mellom dem opphører. Slike partier kan være svært poetiske. Her er et eksempel fra *Le Silence*:

H. 1, *triste*: Non, vous voyez, c'est inutile. Tous les sacrifices sont inutiles. On se sent très mal...
 F. 4: Oui, je trouve qu'on se sent plus mal qu'avant.
 F. 1: C'est vrai. Oh! j'ai envie de partir, à la fin. Je voudrais m'en aller. L'angoisse me gagne...
 F. 2: Une sensation... moi aussi...
 F. 3: Oh, comme une solitude...
 F. 4: Je me sentirais plus en sécurité, moins abandonnée, même sur une île déserte...
 F. 2: Oui. On n'a plus le courage... le cœur me manque...
 F. 3: Les voix et les cœurs... comme c'est vrai... C'est une loi... Contre cela il n'y a rien à faire... Les voix et les cœurs... Sa présence paralyse...
 F. 1: Je suis comme vidée... Tout est aspiré...
 F. 2: Une petite tache bue par un buvard...
Long silence, soupirs... (1395-1396)

²⁷ Eigenmann knytter sitt eget begrep *énonciation collective* til begrepet *enchaînement* hos Pierre Larthomas. Se Larthomas 1980.

Man er trist, man føler seg svært dårlig. H. 1 setter her stemningen ”(*triste*)” for alle, ”on”. Her kunne man påpeke at det skapes en kjønnsforskjell mellom den mannlige stemmen og de kvinnelige, og at H. 1 er stemningssettende mens de feminine stemmene blir et slags kvinnekollektiv. Men en slik feministisk og tematisk tolkning må i så fall ikke gå på bekostning av å kunne lytte til de poetiske kvalitetene i denne passasjen. Det skjer også noe med kinetikken i dette partiet. Dette ”on” følges opp av F. 4, og stemningen smitter over på stemmene i det partiet som følger. Dette ville ytterligere bli forsterket i en radioversjon, dersom indikasjonen F.1 og så videre tolkes som kvinner, og alle blir framført av kvinnestemmer. Disse stemmene i ferd med å gli over fra å bruke ”je”, ”me” og ”moi” til å omtale seg selv i flertallsform, ”on”. Slik som stemmene i teksten her beveger seg fra konversasjon til underkonversasjon, kan de skildres som en spalting mellom en stemme forstått som dialog og monolog og stemmer i betydningen polyfoni. Fordi stemmene faktisk omtaler seg selv i første person som ”je” er det fullt ut mulig å lese dette som en monolog, mono- av det greske monos, ”én”, ”unik”, én bevissthet, ett cogito og ett selv. Jeget skildrer seg selv som melankolsk, og stemmen høres samtidig melankolsk ut, den dras ut i de to lange vokalene *ée... é...* i ”*vidée*” og ”*aspire*” forsterket med de to aposiopesene. Det er som om det nettopp er selve stemmene som skildrer seg selv som angstfylt, tømt, oppsugd, motløs, forlatt og ensom. Den ender i bildet av den lille flekken som er sugd opp av et trekkpapir, ”*bue par un buvard*”, som kanskje gir lytteren assosiasjoner til ”*bue par un buveur*”, en liten flekk som er drukket opp av en dranker? Denne uttømmingen av jeget skjer samtidig med at noe endres i selve lydbildet, for ordene lenkes sammen, ordet ”*cœur*” tas opp igjen i ”*les voix et les cœurs*” som repeteres enda en gang, ”*bue*” repeteres i ”*buvard*”, en stemme flyter over den neste, fortsetter der den forrige slutter, glir sammen så de ikke kan skilles fra hverandre. Stemmene følger hverandre suksessivt, det skapes en sammenlenkning, eller *enchainement* (Eigenmann), eller gradasjoner (mitt begrep) som skaper temporalitet og poetisk flyt i dette partiet, som til slutt går over i ”*longue silence*”, deretter ”*soupirs*” og ”...”, og som til slutt ender i en lang stillhet, avbrutt av sukking og en ny aposiopese.

I sammenlenkningen går en stemme over i en annen, men det er fortsatt indikert at bevegelsen skjer suksessivt fra én utsigelsesposisjon til neste, fra F. 4 til F. 1 og videre til F. 2, F. 3 og F. 4. I andre polyfoniske partier legges imidlertid stemmene lagvis ovenpå hverandre. Her er stemmene bare notert med tankestreker:

F. 2, *éclatant de rire*: Vous entendez, Jean-Pierre, vous devez comprendre... Tout comprendre (*d'une voix faussement sentencieuse*), c'est tout pardonner, Jean-Pierre, n'oubliez pas ça.
— *Voix diverses et rires.*

— Oui, vous entendez, soyez clément...

— On vous en conjure... Ayez pitié, Jean-Pierre, on vous implore... (1382).

Disse ”forskjellige stemmene” og latteren er ikke som de andre indikert med kjønn eller tall, de er om mulig enda mer anonymiserte og fullstendig løsrevet fra enhver pekefunksjon. Disse stemmene har man i den norske versjonen valgt å framstille med kvinnestemmer. I enkelte partier høres de svært like ut, de blir vanskelige å skille fra hverandre, hver enkeltstemme mangler det distinktive som skal til for å bygge karakterer rundt dem, og en ny kvinnestemme begynner å snakke før den forrige har sluttet. Snart er det én stemme som er tydeligst, snart trer en ny stemme fram. En stemme kan fortsette å snakke selv om den overdøves av andre stemmer.

Vi har dermed beveget oss over i partier hvor jeg mener en annen type koralitet enn et *doxa* lyder fram, nemlig den jeg vil kalle *chora*. Dette er en koralitet som ikke opererer etter et prinsipp om replikkutveksling, men som har sitt utspring i støyen. Underkonversasjonen og tropismene kommer fram i nesten ubehandlet form. En versjon er der stemmene får elementer av støy i seg. Boué beskriver et sted Sarrautes tekster som en lytting til språkets brusing. I denne brusingen er utsigelsesposisjonen helt utvasket, skriver Boué: ”Ainsi le dialogue sarrautien, qui se réfère souvent à un interlocuteur absent, finit, comme dans le cas présent, par effacer le locuteur, pour ne plus laisser entendre que le bruissement de la langue” (Boué 1997: 131). Begrepet om språkets brusing har klare referanser til Roland Barthes artikkel *Le Bruissement de la langue* fra 1984. Språkets brusing er kjennetegn for det auditive språkets irreversibilitet, sier Barthes i denne artikkelen. Det som er sagt kan ikke gjøres usagt, men medfører mer tale. Midt i mellom språk og ikke-språk utgjør stotringen talens språkstøy, hevder han. I skriften er det stillheten og tegnatskillelsen som tilsvarer talens stotring. Stotringen, stillheten og tegnatskillelsen er altså muntlige og skriftlige uttrykk for språkets brusing (Barthes 1984: 99-102). I radiosammenheng vil jeg relatere slike elementer av språkstøy til det som skjer når radiosignalene blir dårlige, og spraking eller pauser bryter opp eller hakker opp sendingen. Sukkingen i sitatet ovenfor er, på samme måte som utbrudd av typen ”oh”, latter og fnising et eksempel på slik språkstøy. Brusing er også angitt skriftlig i dette sitatet, som i alle Sarrautes tekster, i form av trippelpunktumene ”...”. I dramatekstene kombineres disse med andre indikasjoner på aposiopeser, for eksempel parenteser, som på slutten av *Le Silence*. I teksten står det: ”F. 4, *gênée*: C’était un peu... Il m’a semblé... (*Hésite un instant et puis*:) Oh non, rien... Je ne sais pas...”(1397). F. 4 stotrer og nøler og finner ikke det rette ordet. Vi kan høre for oss hvordan dette ville blitt i en muntlig versjon: Ordene kommer i rykk og napp med mange pauser i tillegg forsterket av stemmens forlegne tone:

[C'était un peu / *stillhet* / Il m'a semblé / *stillhet* / *nøling* / Oh non, rien / *stillhet* / Je ne sais pas / *stillhet* /]. Men samtidig åpner en radiotekst også for fortolkninger, slik at stotringer i en framføring også kan forsterkes, som for eksempel med den synkoperte rytmen i Claude Regys radioadaptasjon av *Elle est là* fra 1980: "H 2: Si, si, bien sûr... Je trouve aussi... Mais juste un instant... permettez-moi... excusez-moi... je dois... je reviens toute de suite..." (1473). I dette stykket er de også blitt lagt inn der det ikke er direkte angitt i teksten. Det er en av grunnene til at dette stykket varer i hele 2 timer og 20 minutter. Roland Barthes kaller språkets brusing en utopi, som samtidig drives fram av avantgardistiske utforskninger og det han kaller "eksperimenter med det brusende". Som slike eksperimenter nevner Barthes nettopp postserielle musikkproduksjoner med fokus på stemmen, radiofoniske forsøk og litterære tekster av Pierre Guyotat og Philippe Sollers. Å lytte til språkets brusing kan altså i følge Barthes være eksperimenter av både litterær, musisk og radiofonisk karakter. En form for *chora* er altså partier der språket av og til bruser, støyer og spraker i stemmene i Sarrautes hørespill.

De flertallsstemmene som ligger tette opp mot en kakofonisk koralitet, og den type *chora* som er nærmest støyen og underkonversasjonen hos Sarraute, er der det i teksten er direkte angitt som "(bruit)" og "(bruit de fond)", en støy eller bakgrunnsstøy som vi altså finner i de kursiverte parentesene, som i denne passasjen fra *Le Silence*:

Les autres pendant ce temps parlent, bruit de fond, des mots s'échappent...

— C'est un grand nerveux...

— Déjà son père...

— Pour moi, la séparation... le collègue...

— Ma grand-mère...

Puis les mots ressortent davantage...

— De la mauvaise littérature.

— Le voilà qui s'excuse devant Jean-Pierre...

— Jean-Pierre, le grand connaisseur...

Vous connaissez l'histoire... Mais offrez-lui un livre... Oh non, il en a déjà un... Ho, ho, ho (*rires*)

(1384).²⁸

I den kursiverte teksten står det at de andre snakker synkront med at H. 1 i et langt parti snakker ut i luften, på en lignende måte som Pierre i sluttpartiet i *Le Mensonge*. I alle radiooppføringer av Sarrautes stykker har partiene med "bruit de fond" blitt tolket som en stemmestøy generert av de samme stemmene som er angitt i stemmeangivelsene. Men hvis vi leser tekstene til Sarrautes hørespill, befinner slike støypartier seg utenfor selve stemmeutvekslingen. Det kan også diskuteres om bakgrunnsstøyen er angitt som

²⁸ I utgavene fra 1964, 1967, og 1970 er stemmeindikasjonen "(rires énormes)". Først i 1978-utgaven blir denne endret til "(rires)". Det er flere slike endringer i dette stykket, og noen av dem er av større signifikans enn andre, for eksempel velger Sarraute å ta bort et parti hvor en av stemmene omtaler Jean-Pierre som "Mon neveu".

menneskestemmer. Strengt tatt står det at det er en bakgrunnsstøy hvorfra enkeltord strømmer ut. I en mer dristig tolkning kunne man tenke seg at ordene i begynnelsen av dette partiet lød fram fra en ikke-stemme generert støy, som det som i radiosammenheng kalles Larsen, eller Larsen-effekten, det vil si sprakingen og støyen som oppstår når radiosignalet faller ut.

Vi nærmer oss her den type stemmer som har fått større og større plass i de senere prosatekstene, særlig *Ouvrez*, der de kommer sterkest til uttrykk. Jeg skal si litt mer om hvorfor man kan kalle disse *chora*. Det er flere måter man kan relatere tropismespillet til begrepet *chora* på. De svarer på mange måter til det greske *chora*, som kommer fra koret i de rituelle dionysiske festene som var forløper til det greske dramaet. I essayet "Le Langage dans l'art du roman" skriver Sarraute: "C'était une sorte de transe, une sorte de danse que seul le rythme des phrases pouvait transmettre" (1690). Under konversasjonens ytre dialog finnes de dansende formers bevegelser. Disse tropistiske bevegelsesformene ligger under og påvirker konversasjonen hos Sarraute, slik som Nietzsche i *Tragediens fødsel* forklarer at det dionysiske og auditive *chora* oppstår før den apollinske og visuelle dialogen og påvirker den (Nietzsche 1993: 41, 43, 63). Dette dionysiske *chora* fascinerer også Michel Serres' tenkning: "Le corps du danseur est la chôra platonicienne, la cire vierge sur quoi on écrit, le lieu pur ou la place pure ou l'espace nu." sier Serres i *Genèse* (Serres 1982: 74). Sangen, men også dansen var knyttet til korets funksjon. Det greske ordet for sang hører sammen med ordet for å danse, og det greske koret er i likhet med tropismene på en og samme gang et uttrykk for lyd og bevegelse. I eldre fransk språk brukes kor, *cœur*, også om en dansetrupp. Korets dans og ordenes virring er selve språkets hopping og dansing, en synliggjort språklig støy. Julia Kristeva bruker *chora*-begrepet i *La révolution du langage poétique* (1974) for å beskrive det hun kaller "une articulation toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères" (Kristeva 1974: 23).²⁹ *Chora* er både en kinetisk og vokal rytme, og eksisterer i spillet mellom gester og stemmer. Jeg dveler ved denne felles oppfatningen av *chora* som både støy og stemmer, bølger og lyd, spasmer og artikulasjon. (*Bruit*) og (*bruit de fond*), altså støy, ligger i andre enden av gradsjonsspekteret, og tetttest opp mot underkonversasjonen, bevissthetens egen Larsen-effekt. I partier som barnelatteren i *Vous les entendez?* og alle partier der det står *bruit, voix, plusieurs voix, bruissement* etc finner vi korstemmer som vi kan vi kalle *chora*.

Støyen ligger i bakgrunnen, og stemmer og ord er nettopp noe som lyder fram fra den i ulike former. Ordene varierer i styrke, tonefall og artikulasjon. De ulike stemmene forholder

²⁹ Det er ikke Kristevas tilpasning av *chora* til psykoanalysen jeg vil fram til med dette, og jeg leser ikke Sarrautes underkonversasjon som et uttrykk for det semiotiske som et preødipalt språkstadium.

seg til hverandre ved hjelp av språket, de beskriver hverandre i kategorier, hermer og gjør narr av hverandre og setter hverandre i bås. Det er ikke karakterene som utøver makten, men språket de anvender som fungerer som en maktdemonstrasjon. Språk er i seg selv et maktspråk. Det er språket som genererer maktkampene hos Sarraute. Språk er *noise*: det skaper krangel, støy og kakofoni. Det er ikke Jean-Pierre som person, men hans taushet som utøver makt. Alle de andre stemmene må forholde seg til denne tausheten, og det brer seg en desperasjon etter å få ham i tale.

Som Michel Serres leser det i *Génèse* er både *noise*, *bruit* og *blanc* metaforer for det mangfoldige. Sammen med (*bruit*), støy, kan vi dermed plassere (*silence*), stillhet, det hvite, ingenting, intet. I radiooppføring av et hørespill vil også en som det snakkes om, men som ikke snakker selv, oppfattes som taus. Roland Barthes skriver om den betydningsbærende stillheten i "Le Silence", ett av de foredragene ved Collège de France fra perioden 1977-1978 som er gjengitt i artikkelsamlingen *Le Neutre* (2002). Barthes bruker i denne artikkelen begrepet *neutre*, av det latinske *neuter*, *ne-uter*, *ni l'un ni l'autre*, en verken eller, en nøytral, upartisk, en som ikke tar stilling, den som vifter med det hvite flagget. Barthes viser også til det greske ordet *hétéroklitos*, det som stadig skifter side, det uregelmessige, blandede, brokete, det som unndrar seg reglene, det som skaper nøling og oscillering, og som gjør at tiden begynner å vibrere. Stillheten er en slik *neutre*. Barthes skildrer hvordan det finnes to begrep om stillhet, *taceo* og *sileo*. Det ene har etymologisk opprinnelse i det latinske *tacere*, som betyr en verbal stillhet eller et fravær av tale, *parole*. På norsk har vi substantivet taushet, på på fransk verbet *se taire*. Den andre typen stillhet kommer av av det latinske *silere*, som betyr ro, fravær av bevegelse og støy. Det norske ordet stillhet tilsvare det franske *silence*. Den typen taushet som Barthes kaller *tacere* kan knyttes til aposiopeser eller ellipser inne i en taleytring, av gresk apo- (fjerne seg, vekk fra, markerer avstand) og siopesis ('bli stille etter å ha snakket, observere en overveid stillhet'. De er i Sarrautes tekster markert ved hjelp av to typer skriftegn, elliptiske trippelpunktum (...) og tankestreker (—). Den kan også bety fravær av tale overhodet. Vi kan betegne Jean-Pierres taushet som en slik *tacere*. Når den norske oversettelsen av *Le Silence* bruker ordet taushet i tittelen er det denne stemmestillheten som understrekes. Jean-Pierres fravær av stemme (*tacere*) betyr i dette stykket imidlertid ikke stillhet og fravær av bevegelse (*silere*) hos de andre. Tvert i mot. Jean-Pierres taushet er en tropismestimulus som provoserer fram nettopp uro, bevegelse og støy hos de andre stemmene. Et fravær av bevegelse (*silere*) kommer først når Jean-Pierre velger å bryte sin taushet (*tacere*). Det er når Jean-Pierre begynner å snakke om trivielle ting at roen (*silere*) senker seg. Snart blir alle stemmene tause (*tacere*). De to typene stillhet forenes. Det finnes også en tredje

type stillhet av en mer metafysisk karakter, nemlig fravær av lyd i radioen, som når et lydkontinuum brytes av. Når hørespillet starter med å lyde fram fra en stillhet og ender med å tone ut i en stillhet, er det en slik trippel stillhet, taushet, ro og mediets stillhet, opphør av eksistens, et intet, for som Barthes skriver, *silentes* betegner også de døde. Radioens stillhet er som naturens ultimate stilhet, som Roland Barthes skildrer den, *silere* som en slags uskyldstilstand, før tingene fødes eller etter at de er forsvunnet (Barthes 2002: 49-58, 170-176).³⁰

Å snakke i kor og å snakke i kor kan være to forskjellige ting. Det skjer i Sarrautes hørespill en kontinuerlig bevegelse mellom to ulike typer koralitet, koret forstått som *doxa* og koret som *chora*. Mens *doxa* anvendes om en gruppering av enkeltstemmer som trer fram i form av overflatekonversasjon, er *chora* underkonversasjonen i sin urtilstand, et uendelig flertall av stemmer som ikke kan skilles fra hverandre. Imidlertid er det viktig å påpeke at når man nå lager et gradasjonsspekter, med korstemmer eller polyfoni som *doxa* på den ene siden og polyfoni eller korstemmer som *chora* på den andre siden, er det ikke alltid like klart hvem av disse vi lytter til, og om vi lytter til en overflatekonversasjon eller et førspråklig stemmesammensurium. Det kan også binde sammen to så ulike stemmeteorier som finnes i henholdsvis Arnaud Rykners og Éric Eigenmanns dramaanalyser av Sarrautes stykker forstått som teater. Stemmene markert med kolon fungerer hovedsakelig mer etter det 'ping-pong-prinsippet' som Arnaud Rykner ser ut til å applisere på dialogen. Stemmene markert med tankestreker og kursiver glir mer over i hverandre på ulike måter som den sammenlenkningen Erik Eigenmann skildrer i dialogen. I min analyse har jeg blant annet villet vise hvordan en særegen radiofonisk stemme i disse to første stykkene er i ferd med å utvikle seg nettopp i mellomrommet mellom de mer romandialogiske stemmene (Eigenmann) og den dramatiske scenedialogen (Rykner). Det finnes flere eksempler på partier der det snakkes i kor, men hvor det er vanskelig å si hva slags kor dette er, for eksempel her i disse to partiene fra *Le Mensonge*:

PLUSIEURS VOIX:

- Mais bien sûr.
- C'est même ça le malheur. (1412)

VOIX:

- Oh! attention...
- Ça va le reprendre... (1413)

Å peke ut de to ekstreme stemmeformene, en maksimal stemme (*doxa*) og en minimal

³⁰ Det er særlig tekstene "Le silence" og "L'oscillation" som er av interesse for oss.

stemme (*chora*) i hver ytterkant av gradasjonsspekteret i *Le Mensonge* og *Le Silence* er som sagt en overforenkling. Et slik spekter er først og fremst med på å poengtere hvordan tidligere analyser har fokusert på koralitet forstått som *doxa* og på den maksimale stemmen som ligger tett opp mot teaterets dialog. Tim Crook gjør også noe lignende når han tar utgangspunkt i Michel Chions teorier om filmtale og adapterer denne til en modell hvor han inndeler i tre hovedtyper av tale i radio:

1 Theatrical speech: the most common use of speech in radio drama. It is the exchange of language in dialogue or the performance of action by a character.

2 Textual speech: also rather common and intrinsically powerful in audio drama. In film it has the power to make visible the images that it evokes on the screen. In audio/radio drama it has the power to conjure like the lens of a film camera the images both moving and still in the 'imaginative spectacle' [...].

3 Emanation speech: this is a technique rarely used in radio drama but it does have its interesting uses when combined with textual and theatrical speech. The words are not completely heard or understood. The sound represents an emanation from the characters: it is antiliterary and antitheatrical (Crook 1999: 81-82).

Den første typen stemme, den teatrale, skal både dekke karakterenes dramatiske dialog og aksjon. Det er dette som i Sarraute-resepsjonen av stykkene har blitt lest som stemme. Det han kaller den tekstuelle stemmen relaterer han til filmens bruk av en type narrativ stemme som har til hensikt å vekke bestemte bilder hos lytteren. En slik type billedmaling hos Sarraute skjer kun når det er en parodiering eller som en del av en stabiliseringsstrategi. I tillegg til disse to typene stemme fører han opp en tredje kategori som han kaller frigjort, løsrevet eller utstrålende stemme. Begrepet emanation blir ofte brukt i betydningen ikkematerielle fenomener, flux, utstrømming, utstråling eller utsonding, som lukt, lyd- og lysbølger, damp, radioaktiv stråling og så videre. I denne typen stemme mener Crook at lyden er løsrevet fra karakterene. Han hevder også at den sjelden blir brukt i radio, og at den er *antiteatral* og *antilitterær*. I forlengelsen av dette anvender Tim Crook også Chions begrep *acousmètre* om de tilfellene der et hørespill har en narrativ stemme, men hvor denne er helt uten karakteristikk i scriptet (Crook 1999: 86). Denne tredje grupperingen av stemmer er imidlertid ikke sjelden hos Sarraute. Vi har allerede lest eksempler på at stemmene skildrer slik utstråling. Samtidig kan man spørre seg om ikke alle stemmene i *Le Mensonge* og *Le Silence* går inn under beskrivelsene av den siste typen radiostemmer hos Crook, at de verken passer inn under hans definisjon av den litterære eller den teatrale stemmen, men at de alle er slike utstrålinger, stemmer som er løsrevet fra subjektet? Ikke bare de som står i parenteser, men også bokstav- og kolonstemmene? Dette er selve radiostemmens egenart, og som jo var årsaken til at Sarraute bestemte seg for å skrive hørespill. Radioen medierer lyder uten at de lydgenererende objektene er synlige. I hørespillet er lyder, musikk og stemmer akusmatiske,

for å bruke Chions begrep, og de står i motsetning til de visualiserte lydene, som er lyder akkompagnert av synet av den opprinnelige lyd-kilden (Chion 1994: 71-72). Lytteren kan verken se hvem stemmene kommer fra, eller knytte dem til karakterenes agering. Radiostemmen skiller seg dermed fra teaterstemmen fordi den ikke har noen romlige koordinater. Der karakteren slutter, tar en slags radioens *nobodies* over, for å bruke Gregory Whiteheads begrep i *Whireless Imagination* (1992): “[...] the history of radio art is, in this most literal sense, largely a history of nobodies. [...] The nobodies of radio art have been diminished even further by the numbing absence of critical discourse” (Kahn & Whitehead 1992: 253-263). Disse stemmene er ikke bare uten aksjon, men også uten scene. Arnheim påpeker videre at for radiolytteren oppheves også det konkrete rommet, eller konkrete visuelle scenebilder. Radiostemmene er således ikke bare kroppsløse, de har heller ingen *loci*. Det kan være vanskelig å forholde seg til at de vi hører ikke er karakterer i tradisjonell forstand, særlig fordi stemmene omtaler seg selv i jeg-form. Avslutningsvis, og som en overgang til analysen av *Isma ou Ce qui s'appelle rien* i neste kapittel, kan antydes den språkfilosofiske refleksjonen som ligger i forlengelsen av dette. Slik vi har sett den i eksempler fra romanene og 1980- og 90-tallstekstene, er radiostemmen hos Sarraute ikke et uttrykk for en karakter, men snarere noe som trer fram fra underkonversasjonens larm og støy. Jo tydeligere en slik stemme trer fram som en enkeltstemme og jo mer maksimal stemmen er, jo enklere ser det ut til å være for Sarraute-resepsjonen å tolke disse som karakterer, eller som destruksjon av karakterer. Men stemmene alternerer slik mellom tilstedeværelse og forsvinning, lyd og stillhet, polyfoni og kakofoni, de er klar-obskure. En slik oscillerende bevegelse henger sammen med det kontinuerlige spillet mellom dialog og førdialog, konversasjon og underkonversasjon, optikk og akustikk, én anskuelig og én sensualistisk estetikk.

*Der Mensch spricht nur, indem er der Sprache entspricht.
Die Sprache spricht.
Ihr Sprechen spricht für uns im Gesprochenen.
Heidegger, Die Sprache*

4 Bakgrunnsstøy

Isma ou Ce qui s'appelle rien

I *Isma ou Ce qui s'appelle rien* gis vi muligheten til å lytte til hva som vederfares språket når det blir satt til å mediere de skjulte og knapt sansbare prosessene i bevissthetens grenselandskap, som i sin opphavelige tilstand er kaotisk, og som ennå ikke har blitt artikulert i en normalspråklig form. Rachel Boué påpeker hvordan Nathalie Sarrautes verker på den ene siden setter språket under mistanke, et språk som bærer i seg en rasjonalitet og ufølsomhet, og derfor destruerer de tropistiske sansefølelsene i det øyeblikk det forsøker å navngi dem. På den andre siden er disse sansningene det råmaterialet som ethvert språklig uttrykk — og derfor også litteraturen — springer ut av. For Boué er dette som et grunnleggende paradoks som preger hele Sarrautes forfatterskap. I denne differensen mellom språk og språk, som bærer i seg et slektskap både med den russiske formalismens og den franske dekonstruksjonens språkforståelse, oppstår hos Sarraute det Boué kaller *un écart*, et sprik mellom før-eksistens og ikke-eksistens. I konjunksjonen mellom tidens to ytterligheter, fortid og framtid, utfolder tekstene seg i en varighet, en ekspandert presens (Boué 1997: 21). I dette kapitlet skal vi undersøke hvorvidt hørespillet *Isma ou Ce qui s'appelle rien* føyer seg inn i en slik språkparadoksal poetikk.

Språket blir i utgangspunktet satt opp som et medium mellom stemmen og fenomenet, språket blir noe som både formidler og forskyver mening. Dette er en problemstilling som språkfilosofien har beskjeftiget seg med. Den paradoksale holdningen til språket finnes ikke bare i forfatterens poetikk, men gjennomtrenger alle språkpragmatiske nivåer slik at det ofte utvisker grensene mellom dem. Sarraute vier sitt forfatterskap til å kommunisere tropismer som språket knapt kan formidle. I den første delen av dette kapitlet skal vi lytte til noen eksempler hvor stemmene i *Isma ou Ce qui s'appelle rien* forsøker å si uttrykke noe som det egentlig ikke kan settes ord på, og hvordan de må henvende seg *til* språket for samtidig å vende seg *mot* språket. Som lesere og teoretikere er vi på vår side også tvunget til å bruke språket som redskap for å

skildre de tekstene som er vårt studieobjekt. Språkets utilstrekkelighet overfor tropismene er noe som både forfatteren av hørespillet, stemmene i selve stykket og vi som teoretiserer over det må forholde oss til. Språket blir et *pharmakon*, både gift og motgift på en og samme gang. Gjennom stadig nye måter å bruke språket på, streber litteraturen etter å bli noe som reagerer mot en gitt språklig praksis. I *Isma ou Ce qui s'appelle rien* gir hørespillstemmene ikke opp og resignerer ovenfor språket, de forsøker å overskride fordringene via ulike strategier.

Den ene strategien er troper og særegne metaforer. Også vi skal i dette kapitlet benytte oss av en metafor, ikke som modell, men som en abstrakt og smidig figur, som kan hjelpe oss til å teoretisere over *Isma ou Ce qui s'appelle rien*. Jean-Michel Maulpoix leser tropismene som en støy, som *bruit de source*, lyden fra en klukkende kilde som midtvinters er overdekket av snø (Maulpoix 2000: 14). Denne metaforen rommer nettopp den paradoksaliteten i forhold til språket som Boué vektlegger. Den er et bilde på den rene tropismetilstanden, det Sarraute kaller den førspråklige underkonversasjonen som ikke er umiddelbart tilgjengelig for oss. Over kilden kan vi forestille oss isen fryse til, med en overflate som er hvit, ren, glatt, hard og hel. Det fastfrosne, slik det anvendes i Sarrautes tekster, er ofte et bilde på overflatespråkets stivnede metaforer, en tilstand av ro og absolutt orden, der alt er fast, organisert, strukturert og klassifisert. Slik kamuflerer språket sitt opphav. Men kilden bunnfryser aldri, det fortsetter å strømme, bruse, klukke og boble under overflaten, og vi kan vagt fornemme det. Noen av stemmene i stykket sanser disse strømmingene, det irriterer og forstyrrer. De forsøker å kommunisere dette til de andre. Det ordinære overflatespråket strekker ikke til for å beskrive disse fornemmelsene. Av og til glipper språket helt, stemmene forsvinner i aposiopeser, eller de sier noe som de andre oppfatter som meningsløst. De forsøker å sette navn på det som de tror har framprovosert disse sanseerfaringene, men det eneste navnet de finner er *rien*, "ingenting". De forsøker å skildre selve sanseerfaringene, som bare kalles et vagt *quelque chose*, "noe" og *ça*, "det".

Likevel fortsetter stemmene forsøkene, de kan rett og slett ikke holde opp. Det som da skjer i *Isma ou Ce qui s'appelle rien* er at det oppstår sprekker, ørsmå revner eller riss i språket. Maulpoix skildrer hvordan Sarraute fliser opp eller skaper sprekker i stemmenes *parole*, som krakeleringer i et tynt skall. Språksprekkene setter samtidig før-språk og språk i kommunikasjon med hverandre. Grensene brytes opp, de to språklige tilstandene inter-penetrerer hverandre. Det er disse åpningene, hvor språket springer lekk, vi som lyttere og lesere må prøve å oppsøke og legge øret inntil. Mot slutten av kapitlet skal vi undersøke dette ubestemmelige "noe", den språkmaterien som strømmer ut av sprekken i språket. Ur-støyen pipler fram og fragmenteres, avføder mangfoldigheter, fluktuasjoner og virvler. I *Isma ou Ce qui s'appelle rien* kan vi høre hvordan stemmene begynner å bruse og støye, å hviske, tiske, hvese, knitre

og sprake. Dette skal vi avslutningsvis koble til en teori om støy, til en smittemetaforikk og til rytme og dynamikk.

Ibsens ripsbusker og andre buskvekster

Hørespillrealiseringen av *Isma ou Ce qui s'appelle rien*¹ fra 1970 preges av et eksperimentelt lyduttrykk og er mer ludisk enn de andre hørespillene. Vi skal undersøke noen innledende lytteeksempler som viser dette. Men først skal vi se nærmere på historikken bak innspillingen. *Isma* ble sendt første gang 28. juni 1970 i Claude Roland-Manuels regi. I 1970 hadde Roland-Manuel også regien på Claude Olliers og Jean-André Fieshis hørespill *La Fugue*, som for øvrig ble oversatt til tysk og sendt på SDR samme år. Det ble også Heinz von Cramers tyske versjon av *Isma (Ismos oder Soviel wie nichts)*.² SDR sendte i perioden 1962-70, foruten selve hørespillene, syv programmer om Nathalie Sarraute, med opplesninger, litterære debatter og intervjuer med forfatteren. Joëlle Chambon hevder at samarbeidet med den tyske radiokanalen nådde sin kulminasjon med *Ismos*, hvor Sarraute dro til Stuttgart og for første gang var til stede under innspillingen av et hørespill (Chambon 2001: 290-292). Den franske radiooppføringen var produsert av Atelier de Création Radiophonique, som fra 1969 ble drevet av France Culture. I de følgende årene ble det eksperimentert mye med lyd og stemme, atelieret tok over arven etter Studio d'Essai og Club d'Essai, og bygget videre på pionérearbeidet til Pierre Schaeffer og Jean Tardieu. Da *Isma* ble sendt, var atelieret blitt underlagt Office de radiodiffusion-télévision française, ORTF. ORTF ble opprettet 27. juni 1964, det ble en mastodont av en organisasjon, som i motsetning til andre statsstyrte radio- og fjernsynskanaler i Europa ble splittet i flere mindre kanaler bare ti år senere. Dette førte til dannelsen av TF1, Antenne 2, FR3, SFP, TDF, INA, samt kanalen Radio France, etablert i januar 1975, der France Culture fortsatt eksisterer (Jeanneney 1999: 43-48, 111-113).

Isma ble sendt i et tre timer langt radioprogram med tittelen *Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens?*³ Det er opptakene fra hele dette programmet vi skal bruke som lydreferanse.⁴ Produsent for programmet var René Farabet, som hadde vært tilknyttet atelieret

¹ Heretter kalt *Isma*.

² Sarraute, Nathalie: *Ismos oder Soviel wie nichts*, (Regi: Heinz von Cramer) SWR [SDR] 07.01.1970. 64 min 20 sek. Arkivnr. 6008562, prod. nr. HO001239.

³ Ironisk nok staves tittelen ulikt, og til dels grammatisk ukorrekt, i de to skriftlige kildene jeg har hatt tilgang på (Innføringen hos INA og referansene til det i Joëlle Chambons avhandling). Jeg skal forsøke å holde tungen rett i munnen og basere meg på en grammatisk korrekt stavemåte. Jeg vil referere til programmet som *Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens?* Joëlle Chambon omtaler programmet som *Sont-ce sons sensés, sont-ce sons sans sens?* (Chambon 2001: 297). Hos INA har programmet til nå vært innført som *Sont ce sons censés? Sont ce sons sans sens?* For eventuelt søk på programmet i database vil jeg anbefale å bruke sendetidspunkt.

⁴ Sarraute, Nathalie: *Isma*. (Regi: Claude Roland-Manuel) i *Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens?*,

fra begynnelsen. (Den samme Farabet skulle forøvrig elleve år senere selv regissere Sarrautes siste stykke *Pour un oui ou pour un non.*) Programmet hadde flere innslag hvor språkspill og lydkunst var sentrale elementer. Det som tidligere lesninger av *Isma* har ignorert, men som vil bli et sentralt poeng i vår analyse, er hvordan den språklige lekenheten og humoren i radioprogrammet *Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens?* gir en metatekstuell gjenklang i selve hørespillet *Isma*.

Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens? satte søkelyset på nye og til da mindre kjente kunstuttrykk, i en tid da Nathalie Sarrautes hørespill var et relativt ubeskrevet blad i Frankrike. Programmet hadde fire innslag med fire samtidskunstnere, og ble en reise både mellom kunstneres fire respektive hjembyer (Brussel, Paris, New York og Leningrad) og deres ulike kunstuttrykk, (installasjonskunst, hørespill, musikk og lyrikk). Atelier de Création Radiophonique var i opptatt av å bryte ut av radioens lukkede univers og skape et mer åpent rom for dialog med litteratur, kunst og film. Radiostudioet skulle være et slags laboratorium for radiofonisk tekst, skriver René Farabet i den korte artikkelen *A.C.R* (1982). Betegnelsen atelier skulle understreke at dette var et sted for tverrestetisk modellering av lydobjekter. Ved å oppsøke åsteder for hendelser og forsøke å belyse dem fra ulike vinkler, ble det lagt an et kritisk og lekende forhold til virkeligheten. I studioet gjorde montasjer og miksing etter forbilder i samtidsmusikken seg gjeldende, gjennom prinsipper om kombinasjon av lydkomponenter fra ulike typer lydilder. Det langvarige radioprogrammet hadde et potensial til å bli en slags lydlig reise eller et flaneri på tvers av konvensjonelle radiosjangere, skriver Farabet (Farabet [1982] 1994: 89-92).

Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens? følger flaneriets rytme. Det visker ut de tradisjonelle sammenbindende narrasjonsteknikkene, og lar det i stor grad være opp til lytteren å skape forbindelser mellom de ulike innslagene. En forbindelse som ble tydelig i min lytting var den mellom Sarrautes hørespill *Isma*, som altså representerte Paris, og det etterfølgende innslaget fra New York, med La Monte Young og hans elektroakustiske musikkkomposisjoner med sinusbølgedroner. En drone er en vedvarende tone som spilles kontinuerlig gjennom hele musikkstykket. I et intervju snakker Young om tanken bak musikken. Innslaget har tre lag med lyd. Over Youngs monotone tale er det lagt en fransk dubbestemme, som henger litt etter, noe som gir intervjuet en karakteristisk dobbeltgjengereffekt, hvor man ikke helt klarer å bestemme seg for hvilken stemme man skal fokusere på. Bak den dubbede stemmen, og bak Youngs stemme igjen, hører vi et musikkspor

ORTF 28. juni 1970, sendingen varte i tre timer, fra 20:30 til 23:25. *Isma* starter 20:49:35 og varer til 21:48:00

med utdrag fra hans verk *31 VII 69 10:26 - 10:49 PM* (Young 1969). Her er det også intervjuer hvor Youngs musikk kommenteres av andre kunstnere, for eksempel John Cage, som sammenligner Youngs musikk med et mikroskop, som gjør det mulig å lytte til det han kaller lydens eller handlingens innside. I den særegne tilstanden som lytteren hensettes til, begynner snart et mylder av tidligere ikke hørbare nyanser å skille seg ut fra en lyd som i utgangspunktet oppfattes som monoton. Derfor kan man vi si at det å høre på Youngs musikk, i likhet med Sarrautes hørespill, blir det Don Ihde kaller forsterket lytting.

Ordlyden i tittelen til sendingen som hørespillet var en del av — *Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens?* — spiller på en type øvelse i artikulasjon som man på fransk kaller *virelangue*, tungegymnastikk. Det er fraser og sekvenser med like lyder, hvor noen få fonemer er byttet ut, og som settes sammen til setninger som er vanskelige å artikulere korrekt, særlig når de repeteres fortløpende. De inneholder gjerne alliterasjon der etterfølgende ord begynner med samme konsonantlyd og assonans med klanglighet i betonte stavelser. I tittelen på programmet har de også en suggererende lydmalende effekt. Den mest kjente øvelsen på norsk er kanskje ”Ibsens ribsbusker og andre buskvekster”, og på fransk er et eksempel ”Un chasseur sachant chasser sait chasser sans son chien de chasse”. Tungegymnastikk er også brukt som overgang mellom de ulike innslagene. Dette skjer både innlednings- og avslutningsvis med *Isma*. Ikke bare programtittelen, men også en rekke andre tungegymnastikkøvelser blir artikulert. Det bærer først og fremst preg av å være en lek. Kanskje er det en stemmeoppvarming i studio før selve innspillingen av hørespillet, slik som skuespillere eller sangere varmer opp bak scenen. Stemmene uttaler forskjellige øvelser samtidig, repeterer hele partier eller biter av hverandres øvelser, mens andre snakker monotont i kor i bakgrunnen. Når en av stemmene ikke klarer en av øvelsene, begynner de andre å le, og de ler også av seg selv, før de prøver på nytt. Til sammen danner stemmene et kakofonisk lydbilde:

[*Mannsstemme, andre stemmer svakt i bakgrunnen*]:

Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens? Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens? Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens? Sont ces sons sans sens? Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens? Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens? Sont ces sons sans sens? So...ss...

Agenouillerions... [*Kvinnestemme*]: à-ge-noux-ie... [*Mannsstemme*]: Oui... [*Kvinnestemme*]: A-attends...

[*Mannsstemme*]: Non... [*Kvinnestemme*]: a-ge-nou-ille-rions nous... [*Mannsstemme*]: Pourquoi ne nous agenouillerions... ne nous agenouillerions... a-ge-nou-ille-rions... pourquoi ne nous agenouillerions...

[*Kvinnelatter*] [*Mannsstemme, ler, prøver på nytt*]: pourquoi ne nous agenouiller... agenouillerions... pourquoi ne nous agenouillerions nous...

[*Diverse stemmer, sekvens med diverse tungegymnastikk*]⁵

(Varighet 00t 58min). Referansene hos INA er RAR VIS 19700628 FCR 001.

⁵ En fullstendig transkripsjon av dette kakofoniske partiet har vært nærmest umulig. I tillegg til tittelen uttales

[*Glir gradvis over i*]:

Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—
Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—
Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—

[*Mannsstemme*]:

Nom: Sarraute.

Prénom: Nathalie.

Titre de l'œuvre: *Isma*.

Réalisation: Claude Roland-Manuel (20:46:07-20:48:55).

Det er en glidende overgang fra uttaleøvelsene til neste parti der navnet på forfatteren (*Sarraute*) og på hørespillet (*Isma*) blir uttalt annenhver gang, i et hurtig tempo og en stadig mer heseblesende rytme, nesten uten tid til innpust. Etter hvert oppleves det som om de to ordene flyter sammen til ett lydkontinuum (*sarrautisma*). Det danner et nytt ord hvor Sarraute selv plasseres innenfor en egen *sarrautisme*, men endelsen *-isma* blir til slutt en finurlig og ironisk kommentar til ordene i selve stykket som ender på *-isme*. Språkspillstemmene blir nærmest en inkarnasjon av Dubuit. I kontrasteringen som skjer med mannsstemmens uttale av det første ordet i den innledende presentasjonen (*Nom*) etableres et taktskifte. Alle de ulike innslagene har en kort presentasjon av kunstnerens navn, fornavn og tittel på verket, det er det eneste narrative elementet som binder dem sammen i tillegg til tungegymnastikken, som tas opp igjen etter *Isma*. Etter at hørespillet er ferdig, kommer et nytt språkspillparti, der forfatternavn og hørespilltittel vekselvis gjentas, dette fortsetter i bakgrunnen, samtidig som en fortellerstemme gir de avsluttende opplysningene om skuespillere og realisering. Dette glir over i forskjellige taleøvelser, som ender i et lengre parti der en enkelt kvinnestemme gjentar ”Donnez lui huit fruits cuits et si ces huit fruits cuits lui nuisent, donnez-lui huit fruits crus” helt til hun mister pusten. Til slutt gjentas programtittelen en enkelt gang av en mannsstemme, med ettertrykk, før en ny mannsstemme presenterer neste kunstner:

[*Bakgrunnsstemmer*]

[*Mannsstemme*]:

Atelier de Création Radiophonique.

C'était, en première audition: *Isma ou Ce qui s'appelle rien*.

De: Nathalie Sarraute.

[...]

[*Samtidig i bakgrunnen, diverse stemmer*:]

Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—
Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—

”Pourquoi ne nous agenouillerions nous pas” og ”Des asperges et du gingembre”. Andre stemmer artikulerer samtidig i et monotont kor: ”Un ange qui songeait à changer son visage pour donner le change, se vit si changé que, loin de louer ce changement, il jugea que tous les autres anges jugeraient que jamais ange ainsi changé ne rechangerait jamais et jamais plus ange ne songea à changer”. En kvinnestemme forteller en historie på rim som det er veldig vanskelig å tyde. Det jeg ikke er sikker på står i hakeparenteser: ”Si lisse caprice d'un pape qui frappe à l'huis des trappes. Bien las peut-être qui va paraître par la fenêtre, qu'un pape s'astreigne qu'il ceigne la chappe. – Mon règne m'échappe, disait-il. [Six couettes au lit?] je ne suis qu'ascète. Ô moine du ciel fidèle c'est toi, ni moi qui plonge.”

Sarraute—Isma—Sarraute—Isma—Sarraute— [*Flere stemmer, diverse annen tungegymnastikk blander seg med tittelen*]⁶
[*Mannsstemme*]:
Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens?
[...] (21:48:00-21:50:39)

Programmet og tittelen *Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens?* setter *Isma* i en lydlig kontekst. Dette er viktig for å forstå språkspillet og lekenheten i stykket. Med selve tittelen skapes en alliterasjon der alle ordene begynner på konsonanten *s* bortsett fra "ou" som markerer et skille mellom "sons sensés" (sansete lyder) og "sons sans sens" (non-sens lyder), og viser hvordan språkets lyduttrykk kan erfares både som en kilde til sanseopplevelser og et meningstap. Dette kan vi sette i sammenheng med den paradoksale posisjon som vi innledningsvis så at Boué tilla språket hos Sarraute, lydene sanses, men har ikke umiddelbart mål og mening. Ordene i programtittelen er betegnende for det som står på spill i *Isma*. På mange måter kan vi si at *Isma* drar veksel på de dynamiske prinsippene i det innledende språkspillet og tungegymnastikken, gjennom assonanser, alliterasjon, rytme, repetisjon med variasjon, humor og lek. Stemmene utforsker hele tiden grensegangene mot det minimale. På den ene siden gjør stemmene de prosessuelle, uferdige og førspråklige prosessene (*sons sensés*) sansbare, og på den andre siden bryter de ned de meningsbærende strukturene i det artikulerede språket (*sons sans sens*).

Etter tungegymnastikken og introen med forfatternavn, hørespilltittel og navn på regissør, og før selve *Isma* begynner, har Roland-Manuel valgt å legge inn et mellomparti:

[*Bakgrunnsstemmer, utydelige.*]
[*Pause*]
[*Mannsstemme:*]
Quelqu'un a interrompu la conversation.
[*Pause*] (20:48:59-20:49:30)⁷

Som en vag støy summer utydelige stemmer i bakgrunnen, det er vanskelig å høre hva som sies. Deretter blir det stille. En mannsstemme i forgrunnen bryter inn: "Quelqu'un a interrompu la conversation". Etter denne innskutte kommentaren følger nok en kort pause. Kommentaren er et unødvendig didaktisk grep i Claude Roland-Manuels ellers eksperimentelle oppføring. For det første bryter den opp det som kunne ha vært en glidende overgang fra tungegymnastikken, bakgrunnsstøyen og til selve hørespillet. For det andre gir kommentaren og den etterfølgende pausen tid til å reflektere, leder lytteren til å forestille seg at det hun skal høre utspiller seg på et

⁶ "Donnez lui huit fruits cuits et, si ces huit fruits cuits lui nuisent, donnez-lui huit fruits crus", "Fruits frais, fruits frits, fruits cuits, fruits crus", "Le fisc fixe exprès chaque taxe fixe excessive exclusivement au luxe et à l'exquis" og "Petit pot de beurre, quand te dépetitpotdebeurreriseras tu?"

⁷ Eksakt tidsangivelse litt vanskelig. Avspillingsprogrammet henger seg opp akkurat her. Dette skyldes trolig et

ytre hverdagsspråklig plan. I selve hørespillteksten er noe av poenget at spørsmålet om hvorvidt stemmene kan relateres til konversasjon eller underkonversasjon står åpent. De to første stemmene kan like gjerne være to ulike gestalter av en og samme bevissthet, slik vi finner flere eksempler på i de senere tekstene til Sarraute. I åpningssekvensen refereres det til noe igangværende. Noen ord har blitt artikulert og har provosert fram den reaksjonen som vi nå er ørevitner til:

LUI: Dénigrement? Dé-ni-gre-ment? Oui, c'est ça: dénigrement. C'était du dénigrement, ce que nous faisons là. Vous auriez pu dire aussi: médisance. Ou cancans. Mais vous avez choisi dénigrement. Je comprends... À vrai dire, je m'y attendais. Toi aussi, tu t'y attendais, n'est-ce pas? Nous nous y attendions tous les deux. Déjà depuis un moment...

ELLE: Oui... Je le voyais venir. Tout marchait trop bien... (1423) (20:49:35-20:50:03).

En mannsstemme, i teksten notert som "Lui", snakker i *imparfait*. Verbtempi som "était", "faisons", "attendais", "attendions", indikerer fortidige begivenheter eller tilstander som har et uavgrenset aspekt, i motsetning til *passé simple* eller som her *passé composé* som betegner en avgrenset handling. Verbene som brukes er situasjons- eller tilstandsskildrende. Handlingens begynnelse og slutt blir dermed irrelevant. Handlingen er noe som pågår. *Imparfait* markerer altså handlingens forløp, til forskjell fra *passé composé* som markerer begynnelsen og slutten på handlingen. Dette aspektet av uavgrensethet har *imparfait* til felles med et annet tempus, nemlig presens. Dermed skapes en parallell mellom den uavgrensetheten som stemmene her markerer til fortiden og uavgrensetheten som vi opplever i vår lytting til stemmene i radiooppføringen. Slik forsterkes opplevelsen av at vår nærlytting også i dette stykket, som i de to foregående, starter som et dykk ned i en vedvarende tilstand. *In medias res*-begynnelsen på *Isma* innvier oss i en *tilstand*. Begrepet tilstand må avgrenses mot tilstandsbegrepet som ofte brukes i det moderne dramaet, som ofte skildres som handlingsfattig, og derfor skilles fra tradisjonelle drama hvor ytre plot og handling er sentrale komponenter. Den tilstanden som utfolder seg i *Isma* er alt annet enn handlingsfattig. Den er en ustabil kaostilstand. Samtidig skjer de dramatiske opptrinnene verken i de umedierte og førspråklige tropismekaosets urstøy eller i en ordinær hverdagsspråklig diskurs, men ett eller annet sted mellom disse to ytterpunktene, i en intermittens. Vi trekkes nemlig ned i den *écart* som Boué kaller spriket mellom fortid og framtid, og hvor den ekspanderte presensformen utspiller seg. I sitt forord til *Mille plateaux* skildrer Deleuze og Guattari en ikke-sentrert rhizom-struktur som en form for mellomkomst: "Un rhizome ne commence et aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, intermezzo" (Deleuze og Guattari 1980: 9-10, 36). På et tidspunkt i *Isma*

sier en av stemmene: "Je reconnais que les pauvres Dubuit ne sont pas "au-delà". Ils sont *dedans, en plein dedans*, comme nous... c'est ça justement..." (1426, mine uthevinger). Fra begynnelsen av og gjennom hele stykket er vi, slik som stemmen her beskriver, i selve hørespillet, inni, inne i eller midt i, på innsiden av eller innvendig i det. Følelsen av å være omgitt av lyden er i følge Don Ihde symptomatisk for musikklytterens auditive felt, som han kaller *omnidirectional*, det vil si at det har en omsluttende form, og er preget av *surroundability*, det omgir lytteren. Samtidig er lyden også penetrerende, den gjennomtrenger lytteren slik at det ordinære skillet mellom indre og ytre utviskes. Musikklytteren er nedsenket i et lydhav, sier Ihde: "The auditory fields surrounds the listener, and surroundability is an essential feature of the field-shape of sound" (Ihde 1976: 75). Musikklyttingen skiller seg fra vår daglige lokalisering av lyder, der vi er avhengige av å fastslå lydenes kilde. Hverdagshlyttingen er preget av mer *directionality*, den er mer rettet. Klikkende lyder er mer rettet enn lange toner, som er omsluttende. En samtale ansikt til ansikt er en mellomting mellom en musikalsk erfaring og hverdagslivets mer tingliggjorte og rettete lytting. Vi ser den som snakker rette seg mot oss når hun snakker, samtidig som ordene strømmer inn i oss. I tale er begge egenskaper ved lyden representert, stemmen veksler mellom klingende vokaler og klikkende konsonanter, hevder Ihde (Ihde 1976: 75). Ihde beskriver hvordan musikklyttingen stiller seg i en særstilling i forhold til andre lytteopplevelser fordi den setter lytteren i en tilstand, en ekstase eller total overgivelse til musikklytteerfaringen hvor den omsluttende lyden oppleves som en *pure disembodied sound* (Ihde 1976: 78). Her vil jeg altså hevde at lyttingen til radiostemmene i *Isma* ligger nærmere det Ihde skildrer som en musikalsk lytting enn den hverdagslige talesituasjonen han skildrer. Lydene er omsluttende, penetrerende og avkroppsliggjorte. Vi dykker ned i en tilstand, vi dras inn i denne stemmeutvekslingen som tilsynelatende ikke har noen begynnelse eller slutt, hvor vi lytter til lyder og stemmer som stadig skifter form og sammensetning.

Vi vet altså ikke hvor vi er og hva slags stemme som snakker. Men på det tidspunkt hvor vi senkes ned i stykket har det foregått en form for intervensjon. Et ord – "dénigrement" (sverting, nerdrakking) – er kastet ut i lydrommet, og vi lytter til reaksjonen det skaper. Ordet blir absorbert og prosessert av mannsstemmen. Det gjentas tre ganger, først spørrende "Dénigrement?" andre gang spørrende og skanderende: "Dé-ni-gre-ment?" og siste gang i bekræftende form: "C'était du dénigrement". Mannsstemmen gjentar ordet, uttaler det og undersøker det. Stemmen snur og vender på ordet, dissekerer det som en gjenstand eller et insekt, som vi får det beskrevet i *L'Usage de la parole*: "des interlocuteurs quelconques, qui échantonnent des propos comme tous ce qu'on échange... [...] Donc il adresse à l'autre des paroles chargées

de lui porter une idée, un raisonnement, il attend qu'elles aient touché leur but, puis examine celles que l'autre lui envoie en réponse..." (934).

Mannsstemmen omtaler seg selv i første person. Han henvender seg til en annen i andre person: "Toi aussi". Vi får også vite at ordet "dénigrement" er blitt valgt av et dere, *vous*: "vous avez choisi dénigrement" og har blitt artikulert for å sette en betegnelse på noe som et vi, *nous*, har gjort over en uavgrenset fortidsperiode: "ce que nous faisons là". En annen stemme, en kvinnestemme som i teksten er notert som "Elle", svarer med et ja etterfulgt av et trippelpunktum: "Oui...". Svaret har et ettertrykk, en nøling. Mens mannsstemmen høres sikker ut, lar kvinnestemmen seg slett ikke overbevise. For å gi denne holdningen eller tilstanden et navn har noen gitt den etiketten "dénigrement". Kvinnestemmen sier at de begge forventet seg en slik reaksjon. Men allerede med denne stemmens innledende nøling antydes det at dette uttalte ordet, selv når det gjentas flere ganger, ikke er en helt tilstrekkelig benevnelse, og at det i alle fall ikke bidrar til å oppheve tilstanden, legge den bak seg og gå over til noe annet. Tvert i mot forsterker ordet fornemmelsen av at det er noe som foregår og som det ikke kan settes ord på. Nølingen i kvinnestemmen, samt H. 1s trygling om at de må finne et annet tema å snakke om (1424), kan antyde at stemmene kanskje lenge forut for vår lytting har prøvd å sette forskjellige ord på dette ubestemmelige, at "dénigrement" bare er ett i en uendelig lang rekke forsøk, og at flere forslag nå vil følge.

De to stemmene omtaler seg selv som "je", "tu", "nous" og "nous deux", og de henvender seg så til et "vous": "ELLE: Pour être sincère, c'est un peu là-dessus que je comptais. Mais voilà; vous, ça ne vous as pas gêné..."(1423). Det skisseres et skille mellom et "nous" og "vous", og samtidig har ordene en fatisk funksjon, det vil si at de etablerer en direkte kontakt mellom disse snakkende "nous" og et i første omgang taust "vous". Hvem snakkes det til? Er dette "vous" det samme "vous" som sa "dénigrement"? Hvem er disse ordene rettet til? Er det oss stemmene snakker til i begynnelsen, når ingen svarer? Denne tolkningen forsterkes i radioopptakene. Når stemmen til Lui innledningsvis henvender seg til "vous" har den mye romklang. Det høres ut som den vender seg bort fra dialogen med Elle og ut i rommet, som en sidereplikk, en *aside*. Vi vet ennå ikke at det er noen andre stemmer i stykket. Før Elle svarer, er det er bare Lui som snakker og vi som lytter. Lui fortsetter sin interpellasjon mot "vous", og stiller tre raske spørsmål: "Lui: Non? Si? Tout de même un peu?" (1423) Først da begynner andre stemmer å snakke, og kontakten er etablert. Disse stemmene er angitt i teksten som bokstav- og tallstemmer, H. 1, H. 2, H. 3, F. 1, F. 2 og F. 3. Det var altså de som var det "vous" som ble tiltalt. I radiooppføringen opprettholdes en stund det innledende skillet mellom Elle og Lui og disse stemmene, ved at de sistnevnte er plassert mer i bakgrunnen, og således ligner de

bakgrunnsstemmene vi nettopp har hørt. Joëlle Chambon leser Elle og Lui som et par, som skiller seg fra de andre stemmene, paret representerer et utbrudd fra gruppen, som er en videreføring av korstemmene i de to første stykkene, og blir et samtidig frampek mot parkonstellasjoner i de senere stykkene (Chambon 2001: 260-265). Men i radiooppføringen er det ikke nødvendigvis et slik skille mellom paret og gruppen, Elles og Luis avstand til de andre stemmene i lydrommet oppheves gradvis, og snart er alle stemmene på samme plan. I resten av stykket kan vi høre hvordan spenningen blant stemmene øker og sprer seg med visse ord, med stavelser og lyder som virker provoserende og genererer mer uro, og motsatt avtar dynamikken når stemmene uttaler andre ord og setninger.

Det er ikke tilfeldig at formuleringen som "C'etait du dénigrement" skaper så mye reaksjon. Ordstillingen binder et bekræftende "C'etait" sammen med substantivet "du dénigrement" i en kort og presis setning som ender med et punktum. Talehandlingen der disse ordene ble sagt første gang, kan tenkes som en punktuell enkelthandling (*passé composé*) som bryter av en vedvarende tilstand (*imparfait*) for å endre den. Uansett om den ønskede effekten ble oppnådd eller ei, så klarte i alle fall ordene å generere et ubehag, en flauhet: "tout le monde a l'air gêné [...] vous, ça ne vous as pas gêné..."(1423). Denne gangen var det "dénigrement" som ble valgt ut, men som Lui sier så kunne det også ha vært "medisance" eller "cancans", for det finnes et helt lager av ord i samme kategori som er klare til bruk i slike sammenhenger. Slik fungerer ordet som en etikett. Andre ord som blir brukt på lignende måte i stykket er personegenskaper som "hypocrite", "docereux", "humble", "idiot", "un tendre", "des faits", "imposteurs" og "salauds". I Sarrautes univers har vi flere ganger hørt eksempler på at slike ord fungerer som rene etikett-ord, på fransk finnes til og med et eget verb for denne handlingen, å etikettere, *étiqueter*. De er beslektet med diagnosene og de psykoanalytiske kategoriene som "complex", "régressions", "jalousie", eller "fixations infantiles".

Etikett-ordet står ikke alene, det inngår i setningen "C'etait du dénigrement". Det er altså heftet på bak verbet "être". Dette er et utsagn av den typen vi har kalt subjekts- og predikatskonstellasjoner, hvor predikatet inneholder et begrep som kobles til et subjekt og som til sammen utgjør en dom. Slike konstellasjoner er blant de viktigste tropismestabiliserings-teknikkene, sammen med familierelasjoner, eiendomspronomen, samt visse adjektiver og adverb. De inngår som en del av en sosial praksis, en *doxa*, en maktstrategi, på samme måte som når subjekts- og predikatskonstellasjonene ble anvendt på Jean-Pierre i *Le Silence*. Den innledende mannsstemmen forsøker å repetere denne bestemte språkhandlingen når den gjentar ordene "C'etait du dénigrement". Denne magiske formelen *S etait P* er en variant av den som Derrida i *La voix et le phénomène* kaller *S est P*, og i *De la Grammatologie* påstår han at denne

lingvistiske formelen har dominert hele den vestlige tenkningens fonosentrisme, hvor stemmen har uttrykt et idealobjekt eller en allmenn sannhet.⁸ Og i *Isma* blir nettopp "C'etait du dénigrement" forsøkt brukt på denne måten. Som det påpekes hos Derrida bekrefter taleren ved å høre seg selv tale sin egen posisjon som utsigelsessubjekt. Men stemmen må også gjenta formelen for opprettholdelse av idealobjekt og subjektsposisjon. Denne typen repetisjon blir viktig for stemmene i *Isma*. Når de uttaler slike setningskonstruksjoner innøver de dem, som om denne repetisjonen skulle kunne gjøre ordene mer sanne. Dette skjer med "antipathie" i partiet nedenfor:

H. 2: Oui. Parfaitement. L'antipathie. Les Dubuit vous sont antipathiques. Un point, c'est tout. Ce que vous sentez chez les Dubuit... de vague, d'indicible... ce qui vous tire... ce qui fluctue... ça éveille ce qu'on nomme l'antipathie. N'est-ce pas ce qu'il vous faut? Fait sur mesure. Tout exprès. Reconnu. Autorisé. Parfaitement légitime. Qui peut trouver à redire ça? Pourquoi se mettre martel en tête? Avouez que ça devrait vous apaiser. (1431-1432) (21:05:42-21:06:18)

Ordet "antipathie" er et av de mange ordene som er ment som et beroligende middel i *Isma*. Nærmest som et trylleord eller et mantra blir substantivet *antipathie* eller adjektivformen *anthipatique* repetert tre ganger, hver gang med punktum bak: "L'antipathie.", "antipathiques." og "l'antipathie.". I tillegg kommer en rekke med korte, punktuerte setninger. I kontrast til disse står "Ce que vous sentez chez les Dubuits...", "vague, indicible..." "ce qui vous tire..." og "fluctue..." som alle etterfølges av trippelpunktum. De punktuerte ordene stanser den flyten som dannes av trippelpunktum, understreker ytterligere at målet med "antipathie" er å oppnå en ro. Også i andre av Sarrautes tekster fins en slik repetisjonstaktikk, for eksempel med uttrykket "C'est le Bonheur" i *Tu ne t'aimes pas* : "— Il faut le répéter comme une incantation... / — Comme un exorcisme..." (1185). Ordet må altså gjentas som en eksorsisme eller en besvergelse.

I *Isma* er det imidlertid ikke slik at substantivene og adjektivene blir til etikett-ord, og oppnår den ønskede effekt. De genererer mer uro enn de roer ned. Det hjelper ikke om stemmene repeterer dem med overdrevet skandering og forsøker å banke dem inn:

H. 2: L'an-ti-pa-thie.
ELLE, *déçue*. L'antipathie? (1431) (21:05:38-21:05:43)

Når en stemme uttaler et etikett-ord slik som "antipathie", blir det ofte plukket fra hverandre og undersøkt bit for bit. Risikoen er stor for at strategien blir avslørt av de andre stemmene, som vi skal se at det skjer i *C'est beau*. Eller det ender med at det semantiske nivået brytes opp og

⁸ Derrida skriver: "La métaphysique occidentale, comme limitation du sens de l'être dans le champs de la présence, se produit comme la domination d'une forme linguistique." (Derrida 1967b: 37) Derrida siterer fra den franske oversettelsen av Heidegger : "La forme verbale déterminée et particulière "est", la troisième personne du singulier de indicatif présent, a ici un privilège." (Derrida 1967b: 37n).

stemmene begynner å henge seg opp i enkeltstavelser, som resulterer i non-sens. De to stemmene får her litt av det samme preg som i de stemmeduoene vi finner hos Pinget eller i Becketts karakterpar. Den ene bråkjekke stemmen til H. 2 utbasunerer ordet med jevnt rytmisk betoning av hver stavelse (*lan-ti-pa*) og så med den siste stavelse (*-thie*) til slutt for riktig å la ordet synke inn. Den andre stemmen, Elle, gjentar ordene med samme skandering (*lan-ti-pa-thie*), men med et spørsmålstegn og i en skuffet tone; i radioversjonen høres hun nærmest vantro ut.

Innledningsvis blir språket altså brukt som redskap for å bryte inn i og endre den vedvarende tilstanden. I tillegg til å sette ord på *hvem* som har gjort noe eller inntatt en spesiell holdning, *hva* selve handlingen eller holdningen var, kan språket også skissere opp *hvem* disse handlingene ble utført mot. Når stemmene har fastslått at det var Elle og Lui som gjorde noe, og at det de gjorde kan benevnes med ord som ”*dénigrement*” eller ”*antipathie*”, dukker navnet Dubuit opp:

F. 2: On était là à déchiqueter... ces pauvres Dubuits... Ils n'en méritent vraiment pas tant.
(1424) (20:51:08-20:51:14)

Elle og Lui har altså vært nedlatende ovenfor Dubuit. Så enkelt var det. Nå kan alt komme i orden igjen. Stemmene forklarer at de kommer til seg selv igjen, de har blitt vekket og begynner å se tingene klart: ”LUI: Vous voyez, elle revient à elle. Vous nous avez réveillés. Nous voyons clair. [...] tout est redevenu familier, normal. [...] Nous avons été rappelés à l'ordre. Grâce au courage de monsieur” (1423-1424). Disse ordene måtte altså sies for å vekke dem opp fra en drømmeaktig kaostilstand. Sprekkene i språket må tettes igjen. Det kan synes som om stemmene her klarer å stige opp til hverdagsspråklig nivå, og at overflaten kan lukke seg og blir glatt, ordnet og hel under dem. Nå er det bare å bringe samtaleemnet over på noe hverdagslig og greit, så kan man glemme det som har skjedd:

H.1: Alors oublions-les, au nom du Ciel, trouvons un autre sujet.
LUI: Oui. C'est ça. Je suis tout prêt, vous savez. Je peux moi aussi m'intéresser facilement à des tas de choses. (1424) (20:51:13-20:51:23)

Bare man snakker om et annet og mer ufarlig tema i stedet, så skulle det ordne seg, hevder Lui, som for sikkerhets skyld forsøker å understreke sin egen stabile subjektsposisjon ved i tillegg å omtale seg selv i første person entall med å bruke både ”je”, ”moi” og ”me” i en og samme setning. Han er i stand til å snakke om hva som helst, han. Denne planen går selvfølgelig i vasken. Ingen av stemmene greier å komme på noe smart å si, det er jo ikke lett på kommando, som F. 3 utbryter, da oppstår taushet, og fra *Le Silence* vet vi at det er noe av det verste som kan skje:

Silence

LUI: Eh bien! Qu'est-ce qu'on attend? Il me semble qu'il n'y a pourtant que l'embarras du choix. Allons, voyons, un peu de bonne volonté.

F. 3: C'est que ce n'est pas facile, comme ça, sur commande...

H. 3: Vous préférez peut-être qu'on se taise...

F. 1: Oh non, surtout pas ça... Surtout maintenant...

F. 3: Non, non, plutôt n'importe quoi...

Silence

F. 1: Un ange passe.

F. 2: Oui. Un ange passe.

LUI: Très bien. Juste ce qu'il fallait. Prévu pour ce genre de circonstance. À présent... (1424) (20:52:10-20:52:47)⁹

Først blir det stille. Lui maser, de må snakke! Stillheten som oppstår er av den trykkende typen, den er også en suspensfylt stillhet, slik som Jean-Pierres taushet var i *Le Silence*, et tomrom, og hva som helst er bedre enn det. I artikkelen "Le théâtre de Nathalie Sarraute: à lire, à voir, à écouter?" (2005) skriver Birgitte Ferrato-Combe om denne type taushet:

[...] mutisme qui risquerait fort d'être confondu avec une interruption des émissions si les voix des autres ne venaient le combler, le remplir au-delà de toute mesure. [...] Le blanc, le vide, le trou constitué par le silence crée comme un tourbillon dans lequel les paroles des autres viennent se précipiter (Ferrato-Combe 2005: 217).

Det gjelder å finne noe å si, før tausheten eser ut og fyller alt. Stillheten er ikke bare tyngende, all oppmerksomheten er rettet mot den, slik at den tykner med suspens og skaper en lummer stemning. Det er ikke lett. Hver stemme etterfølges av pauser, markert med trippelpunktum i teksten, og blir til nøling, frustrert sukking i radioversjonen. Etter en stillhet bryter F. 1 ut: "Un ange passe". Uttrykket anvendes i fransk når det oppstår en sjenerende og forlenget stillhet. Stemmen til F. 2 gjentar uttrykket bekreftende, og den tilfredse stemmen til Lui konstaterer at dette var akkurat det som måtte til, et uttrykk som skapt for slike tilfeller. Slike pauser er nemlig av det slaget som man bare må fylle, og det raskt, som det sies litt senere i stykket:

F. 2: Que voulez-vous? On ne pouvait pas faire autrement. Il fallait bien "meubler le silence".

F. 1: Et vite. Ça pressait. Il fallait prendre ce qu'on trouvait sous la main. Du tout prêt, forcément. (1427) (20:56:44-20:56:56)

Det franske uttrykket "meubler le silence" brukes i overført betydning om å fylle abstrakte kategorier, som i å fylle tiden, et tomrom med noe. Man tar hva man måtte ha for hånden, ord eller setninger som er ment til dette formålet, og fyller stillheten med disse. I det andre sitatet blir dette uttrykket nærmest bokstaveliggjort, ordene blir møblement ved at man fyller lydrommet med dem slik man fyller et rom med inventar. "Un ange passe" som ble brukt i begynnelsen av stykket var altså et fiks ferdig uttrykk som kom til unnsetning, et som nettopp blir brukt for å fylle en slik stillhet. Nå kan de slå seg til ro. Men som vi snart skal høre, så går det slett ikke slik.

⁹ I radioversjonen: "Un ange a passé".

Joëlle Chambon tolker åpningspartiet av *Isma* som at lytteren her nærmest settes tilbake til den samtalen med paret Dubuit som foregikk før stykket, at lytteren slik kan skape seg et indre bilde av denne samtalesituasjonen, og kanskje forestille seg Dubuit. Det er en tolkning som ikke er helt i overensstemmelse med vår. Likevel er den interessant, fordi Chambon samtidig hevder at det skapes en form for tidslomme i *Isma*, en retrospektiv og samtidig ekstremt forstørret framstilling av en fornemmelse som i virkeligheten bare varte i noen sekunder. Den fortidshendelsen som forstørres er Elles og Luis ”instant de trouble” som oppsto i samtalen med paret Dubuit (Chambon 2001: 296). En slik manipulasjon av tid og rom som Chambon her skildrer, gjør at stemmene lyder fram og medvirker samtidig til til de får noe irreelt, overdrevet og grotesk ved seg.

Stemmen som i teksten er indikert med Lui henvender seg senere i stykket til et ”vous”, et dere/De som like gjerne kan være oss, som de andre stemmene i stykket. Det LUI her sier er viktig for vår forståelse av det som skjer med språket i *Isma*:

LUI: Vous sentez par moments... monter... d'en bas... comme des bouffées? ... Hein? Ça vous revient, des vieux airs charmants? Il n'y a rien à faire, n'est-ce pas? On a beau s'en empêcher... Tout à l'heure, tenez, pour ne pas chercher bien loin, il aurait suffire de tendre un peu l'oreille et derrière nos échanges, mes amis, quel concert! Avec presque tous les lieux communs, d'ailleurs, c'est pareil. Il n'y a qu'à en prendre un au hasard, n'importe lequel, le plus plat, le plus innocent, dans le genre de: Quel été, hein? il n'y a pas de saisons! Ou bien: Eh oui le temps passe. Ah ça ne nous rajeunit pas! Ou: J'aime ce livre parce qu'il est un monument de langage... et à travers ça... ce qu'on pourrait percevoir... Si seulement on voulait... si on osait... Mais justement vous ne voulez pas. Il ne faut pas toucher aux lieux communs. Ils sont là pour ça... pour recouvrir, pour étouffer... Tandis qu'avec les Dubuits... Ah les Dubuits avaient cet avantage... (1428) (20:58:46-20:59:53).

Lui beskriver her et *doxa*, et offentlig samtalerom, som vi fyller med hverdagsfraser som for eksempel kommentarer om vær, vind og tiden som går, eller også diskursen til litteraturkritikerne som slår om seg med floskler, slik vi har lest eksempler på i *Les fruits d'or*. I radioopptakene hører vi mannsstemmen parodierte disse frasene, og ramse dem opp i en uengasjert tone. Men igjen ser vi at når stemmen kommer midtveis i partiet og begynner å tenke seg hva som kunne skje om vi på tvers av disse hverdagsfrasene bare ville eller turte å høre etter, våge å sanse, så begynner stemmen å nøle, mellom ordene oppstår pauser markert med trippelpunktum i teksten (*ça... percevoir... Si... si ... ça...*). Det understreker hvordan stemmen strever med å finne ordene i disse partiene. Den forsøker å skildre noe som stiger opp som åndedrag eller vindpust, og utspiller seg som den reneste konsert. Det gjelder bare å spisse ørene. Problemet er at hverdagspråket fungerer som en hinne som dekker over og kveler disse utsondringene. Noe annet skjedde i møtet med paret Dubuit. Lui antyder langt på vei at det som skjedde var at hverdagspråkets overflate begynte å sprekke opp, slik at de ubestemmelige strømningene kom opp til overflaten, og de to virkelighetene ble satt i

forbindelse med hverandre. Det er denne hendelsen Lui, Elle og ganske snart også de andre stemmene i *Isma* forsøker å sette ord på og dermed gjenskape, med større eller mindre hell. Stemmene forsøker å sette ord på noe som de ikke helt vet hva er, men som for dem er virkelig, erfart, fornemmet, sanset. Selve språkspillet oppstår nettopp i denne spaltningen mellom stemmenes bekræftende *at*-het og deres manglende *hva*-het.

Dette gjør ikke bare noe med vår forståelse av stemmene, men det gjør også noe med spenningen eller dynamikken i *Isma*. Alt blir overdrevet, både reaksjonene, artikulasjonene, tonefallet og skanderingen. En notasjonsteknikk som forsterker inntrykket av at stemmenes forhold til språket blir irreelt, absurd, vanvittig og komisk finner vi i de kursiverte stemmeindikasjonene, som forekommer ofte sammenlignet med *Le Silence* og *Le Mensonge*. Sarraute bruker i *Isma* disse stemmeindikasjonene nettopp for å få fram hvordan stemmene skaper seg og snakker med overdrevet tonefall:

soupire [...] ton las et déçu [...] très digne [...] avec nostalgie [...] déçue [...] faisant l'idiote [...] résignée [...] ironique [...] soupirant [...] gourmand [...] indigné [...] grave [...] déçue [...] rires [...] avidement [...] un silence [...] piteusement [...] un sévère [...] elle siffle légèrement [...] singeant [...] avec fermeté [...] plus hésitant [...] silence [...] rires [...] rires [...] parle de plus en plus vite, surexcitée, rattrapant sa salive [...] ferme [...] chuchotant, l'air solennel [...] avidement [...] excitée [...] soumise [...] stupéfait [...] chuchotant [...] impatientement [...] gémit [...] tout bas [...] étouffant [...] riant [...] plus bas [...] lui, rit doucement [...] l'imitant [...] triste [...] hésitant

De kontinuerlige endringene i tonefall underbygger hyppige variabler i spenningskurvene i hørespillet, noe som kan knyttes til den stadige tilstandsendingen i stykket. Stemmene er uforutsigbare og endrer kontinuerlig sammensetning og form. De samles og oppløses, som stadig glidende gradasjoner mellom minimale og maksimale stemmer. Ordene skifter, som vi etter hvert skal høre eksempler på, fra å være gale, hvesende skorpioner, kvekkende frosker, psykoanalytikere, krigere og til rampete småbarn. I radiooptakene overdrives og utnyttes stemmeindikasjonene til det ytterste. Stemmene ender ofte opp med å høres spastiske ut, det vil si at de plutselig bryter ut i ufrivillige og voldsomme lydige spasmer eller språklige kramper, som rykninger i enkeltstavelser og lyder.

Chambon karakteriserer måten hørespillet er laget på som ekspresjonistisk, som en "traîtement sonore expressioniste" (Chambon 2001: 296). Ekspresjonistisk er muligens et risikabelt begrep å anvende på Sarrautes tekster, fordi det innenfor modernistisk litteratur forbindes med den litterære ekspresjonismen som i stor grad er knyttet til forfatterjeget og kunstverket som en representasjon av en subjektiv verdensanskuelse. Snarere må vi tolke det dit hen at Chambon mener *Isma* er ekspresjonistisk i den allmenne betydningen ekspressivt, det vil si lydlig uttrykksfullt, det vil si hvordan stemmene bruker hele spekteret av hvissing, støy, pust og ralling. Dette bekrefter hun også et annet sted i teksten: "L'expressivité du jeu

— qui n'exclut ni la subtilité ni, à certains moments, l'outrance — peut être accentués par des ralentissements, des chuchotements, ou la présence du souffle, voir parfois le râle" (Chambon 2001: 295-296). Chambon kan, som vi snart skal høre, med god grunn hevde, at Roland-Manuels realisering av *Isma* er den mest oppfinnsomme av framføringene på radio. Som en konsekvens av dette ser Chambon at meningen i den enkleste forstand ofte fortaper seg, og at dialogen derfor får et uvirkelig preg. Det er imidlertid et viktig poeng at den lydlige ekspressiviteten allerede ligger implisitt i teksten, og den blir ekstra tydeliggjort i lydbildet. For å understreke dette har jeg valgt å utheve de mest ekspressive lydene i fet skrift:¹⁰

ELLE: Ces séances où l'on **transperce le cœur de statues de cire** — après, quel vide chaque fois, quelle déception...
F. 1: Oui, comme un écoeurement. (1439) (21:22:33-21:22:44)

Her sammenlignes tilstanden i *Isma* med den tomheten og skuffelsen som etterfølger et voodoo-ritual. Mellom den langtrukne og dramatisk uttalte vokallyden *a* i "séances" (*aaa*) og en lignende lang *i*-lyd i "cire" (*iii*) uttales konsonantene stakkato (*l — t — r — s — p — r — c — l — c — r — d — s — t — t — d*) der den skildrer at det stikkes nåler i hjertet på voksdukker. Parallelt med et tidsskifte i ordet "après", kommer deretter et taktomslag med tankestreken, rytmen endrer karakter med to etterfølgende firestavelses fraser (*quel-vide-chaque-fois / quelle-dé-cep-tion*). Med trippelpunktumet toner stemmen bort og forsvinner i stillheten i en melankolsk stemning. Trippelpunktumet fører teksten over i det uutsigelige, unevnelige og usynlige. Det er som om hørespillstemmen selv oppløses i den triste stillheten den snakker om.

Språkets egen logikk, dets refleksbevegelser, rytmer og alliterasjoner blander seg med, og overstyrer ofte, meningsinnholdet. Samtidig forsøker stemmene med varierende hell å gjenvinne kontrollen over språket ved hjelp av språket. Dette driver stemmene over i det delvis barbariske, delvis dionysiske og delvis barnslige, som her:

H. 3: Sauté. C'est là. Sans aucun doute possible. Et je vais vous dire mieux. Par moments, je sens qu'ils savent que je le sais.
F. 2: Qu'ils le savent?
H. 3: Oui. Ils le savent. (1442) (21:30:32-21:30:48)

H. 3 vektlegger her hvert enkelt ord i "je sens qu'ils savent qu je le sais". Han sier det fram med en selvhøytidelighet, som var han en spion som hadde avslørt noe uhyre viktig. Og igjen er det en annen stemme som gjentar i en spørrende tone "qu'il le savent?". H. 3 bekrefter igjen "il le savent". Hvis vi ser på strofen *je sens qu'ils savent qu je le sais* skapes det en

¹⁰ Jf. Janss og Refsum 2003.

klangfullhet gjennom de enkle alliterasjonene som H. 3 bruker med enstavelsesord og betoning på konsonanten *s* (*sens — savent — sais*) sammen med en likhet i uttale med vokallydene (*en — a — ai*). Det tilfører partiet noe fengende men samtidig komisk. Den første setningen er av den typen barnslige evighetsutlegninger “jeg vet at de vet at jeg vet at” og så videre. Dette kunne fortsette i det uendelige, hadde det ikke vært for at H. 3 sier at hos Dubuit blir ordene ”at de vet” til en enorm bølge som de må bære. F. 1 henger seg på og beskriver at hun også ser ”at de vet” som en tung, fastmurt steinhelle, før stemmen til F. 2 utbryter at det er en gravstein! Slik fortsetter stemmene å agitere hverandre, helt til Elle bryter inn, begynner å jamre (*gémít*), de må da forstå, det har ingenting å gjøre med det de sier, det er noe annet.

Ordene blir ikke bare gravsteiner, de blir også lukkede kategorier som utvikler seg til bur og fengselsceller. Den faste og jevne rytmen utspilles på ulike språklige nivåer, i stavelsene (*ce-ça-ce-ça*), i gjentakelsen av de to infinitivene med like mange stavelser (*de classer* og *de ranger*), og med anaforisk gjentakelse i åpningsordene til flere av frasene (*C'est/c'est*), (*De/De*), (*Dans/Dans*), (*Et/Et*). Rytmen blander seg med det den beskriver (*ca-té-go-rie*). Taleytringen er spaltet opp i korte setninger. Punktumene stenger ordene inne parallelt med at det nettopp snakkes om å klassifisere, å segregere. Videre blir de lukkede språkkategoriene til bur og deretter til fengsel:

LUI: C'est ça, c'est ça, vous avez raison. De classer. De ranger à part. Dans une catégorie fermée. Dans une cage. Et nous dehors. Une geôle.

ELLE: Et nous... nous, observant à travers le guichet. Le coupable est là, la tête rasée, revêtu d'un uniforme, marquée d'un numéro. Et qu'a-t-il fait? Il a dit isma, en appuyant sur le *ma*. (1447) (21:41:12-21:41:41).

Rytmen brytes opp med de to siste setningene. Når en stemme anvender en metafor, henger ofte neste stemme seg på, og det hele kan utvikle seg til effektfulle bilder og allegorier. I dette tilfellet dukker assosiasjonene til gettoer og fange- eller konsentrasjonsleirer opp. Her får den skyldige barbert hodet, blir iført fangedrakt og gitt et nummer. Alt dette for den latterligste forbrytelse, en spesiell måte å snakke på. I metaforikken i stykket er det ikke langt fra skrekk til humor. Like etter at Elle her skildrer en fengselscelle sammenligner Lui henne med en frosk: ”LUI: Tu m'amuses. Tu me fais penser à la grenouille.” (1447) Det er også flere partier der stemmene gir uttrykk for et lekende, ofte barnslig og naivt forhold til språket:

H. 1: Ah ça oui. Complètement. Et même — ça va vous choquer — les Dubuit m'ennuient.

ELLE: Les Dubuit vous ennuiant?

Oh, ce n'est pas possible. (1429) (21:01:25-21:01:35)

Også her lekes det med språket gjennom assonantisk klangvirkning med gjentakelser av diftongen *ui* (*oui — Dubuit — ennuiant — Dubuit — ennuiant*) og mer skjulte enderim (*bui/nui*) som er enkle og nesten banale, samt en metrisk rytme så regelmessig at den nesten

nærmer seg aleksandrineren (*les Dubuit m'ennuient / Les Dubuit vous ennuiant*). Setningen "Les Dubuit m'ennuient" er både fengende og enkel, derfor snappes den lett opp av den neste stemmen, som gjentar den, og slik ligner dette en barnslig, uskyldig lek med språket, noe som forsterkes i radiostemmenes overdrevne og naive uttale av ordene. Likevel er det ikke bare en uskyldig lek eller et spill, slik det kanskje er for skuespillerne som bedriver tunge gymnastikk i radioprogrammet. Vi blir påminnet om alvoret i situasjonen når den andre stemmen kommer med et utrop "Oh" og i en alvorlig tone antyder at dette ikke er mulig, svaret kan da ikke være så enkelt.

I tre-fire av de utdragene vi hittil har lyttet til, repeterer en stemme de forslagene på navn som en av de andre stemmene lanserer, og hver gang høres det på stemmen at den ikke finner seg til rette med den benevnelsen som blir tilbudt. Likevel fortsetter spillet. Det vil si, det fortsetter for *alle bortsett fra for H. 1*. Det foretas en avstemning, der de som vil at man skal fortsette å snakke om Dubuit blir, og de andre kan gå. I avstemningen refereres det til noen som stille samtykker. Alle de andre vil fortsette, og de bryter ut i protester når Lui spør om de heller vil snakke om ufarlige tema: "grands sujets permis":

VOIX:
— Non!
— Oh non!
— Surtout pas! (1430) (21:02:41-21:02:43)

Men det som skjer er at H. 1 blir utpekt som mindretall: "LUI: vous voyez. Ils ont choisi. Vous êtes en minorité. Ceux mêmes qui se taisent n'osent pas... Vous êtes seul. Il ne vous reste plus..." (1430). H. 1 har allerede distansert seg fra de andre, ved å antyde at han mener denne fikseringen på Dubuit er sykkelig: "H. 1: Mais c'est chez vous une idée fixe. C'est une obsession. Ça se soigne, vous savez." (1429). Slik har H. 1 allerede laget et skille mellom seg selv som frisk og de andre som gale. H. 1 sier han ikke har noe annet valg enn å dra: "H. 1: [...] Il ne me reste qu'à m'en aller" (1430). Og litt etter velger han å gå: "H. 1 sort. Bribes de phrases d'adieux. Silence." (1431). H. 1 forlater åstedet. Dette betyr også at han dukker opp på det språklige overflatenivået. Han tiltaler en av de andre stemmene, F. 1 som "Yvonne" og dessuten må han stå opp tidlig neste dag. Det er kanskje derfor han i radioversjonen blir kroppsliggjort, forøvrig det eneste stedet i stykket der det er brukt lydeffekter, ved at vi hører lyden av trinn på et gulv, og en dør som åpner og lukker seg i det han forlater stykket (1431) (21:04:13-21:04:29). Her hører vi også deler av avskjedsfraser: "Attendez... merci... bon soir". Denne sortien markerer en viktig vending i stykket. Hittil har stemmene ikke riktig kunnet la seg rive med, for H. 1 har lagt en demper på dem. Med H. 1 ute av stykket, som H.

2 sier så er de friere: ”puisque maintenant on peut, en toute liberté...” (1431).

For de andre stemmene, og oss som lyttere, kan spillet nå fortsette, det kan virke som stemmene er besatt etter å finne noe, som de sier at de trenger: ”Il fallait” (1427), ”N’est-ce pas ce qu’il vous faut?” (1432), ”sur commande” (1424) ”C’est exactement ce qu’il vous faut...” (1440). Det gjelder altså å finne akkurat det som behøves, må til og er nødvendig. Men hva da? Det er noe med Dubuit, men så er det er ikke selve Dubuit, det er ikke mulig å si akkurat hva. Når de prøver å sette ord på det, toner de ut i trippelpunktumenes stillhet, eller de maler med alt for store strøk, dikter opp plot og fantasifortellinger:

H. 3: Eh bien, tant pis... Je vais vous le donner. Je vais partager avec vous... Je crois que cette fois vous serez contents. C’est exactement ce qu’il vous faut... C’est mieux que tout ce que vous souhaitez... Je vais vous avouer que moi aussi... les Dubuit... Moi aussi. (*Chuchotant, l’air solennel*) Depuis longtemps, j’ai senti...

ELLE: Oh, vous aussi, vous avez senti?

H. 3: Oui. Quelque chose d’atroce, de terrible.

ELLE: Oh quoi?

LUI: Mais tais-toi donc, ne l’interromps pas.

H. 3: Ils me donnent la sensation...

ELLE, *avidement*: Oui, n’est-ce pas? Une sensation... Produite par quoi?

H. 3: Oh, je ne sais pas...

LUI: Par quoi? par quoi? cherchez!

H. 3: Par rien. Rien qu’on puisse nommer.

LUI: Mais encore? (1440) (21:24:03-21:25:08).

H. 3 innrømmer her også at han i kontakt med Dubuit lenge har sanset noe, at de gir ham en ”sensation”, fornemmelse, men når han sier ”j’ai senti” må han hviske, og setningene blir ufullstendige, han klarer ikke i noen av tilfellene å si *hva* slags sanseopplevelse det er, og hva sansningene er framkalt *av*. Elle stiller ledende spørsmål, hun avbryter med lav stemme, i radiooptaket ivrig hviskende. Lui avbryter på sin side Elle når han sier at hun ikke må avbryte H. 3, og som en dobbelt ironi avbryter han også selv H. 3. Men H. 3 klarer ikke å svare annet enn at han ikke vet, at de er laget av ”ingenting”, nettopp fordi han ikke greier å sette ord på hva det er som fremkaller slike reaksjoner. Selv etter svaret ”ingenting” fortsetter Lui å mase etter mer. Også senere snakker H. 3 om at han sanser noe, ett eller annet, men denne gangen tar det en litt annen vending:

H. 3: Non. Je n’ai besoin de *rien*. Ce qui s’appelle rien. Ce que je sens n’est fondu sur rien... rien dont on puisse parler... et ça m’a conduit...

ELLE: À quoi?

H. 3: À un crime. Un crime parfait.

ELLE: Un crime? Les Dubuits?

H. 3, *chuchotant*: Oui. Un crime. Ils l’ont commis il y a peut-être longtemps. Ils l’ont perpétré à froid. Un beau jour je l’ai vu comme je vous vois. (1441) (21:28:30-21:29:09)

Her markeres ytterligere i radiooptaket, ved at H. 3 aksentuerer r’ene (*rrrien-rrrien-rrrien-*

rrrien), slik at ordet "rien", som gjentas fire ganger, fremheves. R-lyden repeteres av H. 3 i ordet "crime", som også gjentas fire ganger (*crrime-crrime-crrime-crrime*). H. 3 har funnet ut at Dubuit har begått en kriminell handling, akkurat hvilken handling vet han ikke, men at den var en virkelig, er sikkert og visst. Med sin konspirasjonsaktige fortelling holder han de andres oppmerksomhet en stund, og etter hvert avsløres det at dette er bare nok en taktikk. Han legger heller ikke skjul på at det var et forsøk på å samle alle i en gruppe. Slik kan de altså rotte seg sammen mot Dubuit:

LUI, à elle: Comment te sens-tu?

ELLE: Oh, il y a mieux...

H. 3: Vous n'êtes pas contente?

F. 1: Non? Pourtant je trouvais qu'on se sentait bien...

F. 2: Oui. Tous ensemble. Au chaud...

H. 2: Tous unis. Tous pareils. Il y avait une douceur...

H. 3: Oui, n'est-ce pas? Une fusion. On partagerait la même répulsion, la même horreur... Et ça sans avoir besoin même d'une ombre... sans lueur dans les yeux... sans vacillements... Sans *isma*... Mais bon Dieu, qu'est-ce qu'il vous faut donc? (1443) (21:32:02-21:32:37).

Det er en lek hvor det å lykkes i å sette navn på fenomenene betyr at man konstituerer seg selv som subjekt, og derfor er språkspillet for stemmene i stykket bokstavelig talt et spørsmål om å være eller ikke være. Dette gjør at *Isma* er et veldig morsomt stykke å lytte til. H. 2 forsøker seg for eksempel på en liten psykoanalytisk terapitime:

H. 2: Et ça ne fait pas surgir l'image d'un isthme?

ELLE: Oh, non jamais.

H. 2 Bien. Très bien. Je comprends. Vous n'en voulez pas. Vous allez voir... je vais vous sortir de là. Laissez-vous aller. Là... Abandonnez-vous... Dites-moi à quelles associations ça vous conduit...

ELLE: A l'isthme de Panama?

H. 2 Non, je ne ris pas... Dites, sans réfléchir, dites à quoi.

LUI: Tu vois, je t'avais prévenue. Maintenant débrouille-toi.

ELLE, *soumise*: Isthme... oui... Étroit... Goulot... Franchir... Océan... (1441) (21:26:58-21:27:47)

H. 2 ber Elle slappe av, gi seg hen og begynne å assosiere. Analyse av fri assosiasjon er jo en av hovedmetodene i psykoanalytisk terapi. H. 2, nå selverklært og selvhøytidelig psykoanalytiker, spør Elle, nå særdeles ufrivillig pasient, om ikke -isma på slutten av ord får henne til å tenke på en *isthme*, en kanal. Elle nekter, og virker litt forfjamset, skjønner ikke helt hva -isma har med Panama-kanalen å gjøre. H. 2 blir fornærmet, hun må da stole på ham! En merkelig seanse utspiller seg, mens Lui oppgitt gir beskjed om at dette får hun ordne opp i selv. Assosiasjonsrekken (-isma ... *Isthme*... *Étroit*... *Goulot*... *Franchir*... *Océan*...) får H.2 til ettertenksomt å hevde at han tror han skjønner problemet, hvorpå Lui ikke klarer å holde seg tilbake lenger, og bryter inn. Nok en gang har stemmene mislyktes i et forsøk på å finne ut *hva det er*.

I eksemplene vi her har hørt fra *Isma* har stemmene i radioopptakene noe overdrevet,

komisk og ironisk ved seg, som er like vanskelig å beskrive som å gjenfortelle en vits man har hørt. Beskrivelser som burlesk, grotesk, karnevalesk og absurd kan kanskje passe. Det burleske er jo nettopp basert på den mest ekstreme form for parodi, en omveltning der det trivielle opphøyes eller det opphøyde trekkes ned. Det burleske har samtidig ofte noe grotesk ved seg. I sin kommentar karakteriserer Arnaud Rykner det som en foruroligende seanse med kollektiv eksorsisme hvor skrekk og humor går hånd i hånd (Rykner i Sarraute 1996: 2000). Begrepet absurd er kanskje litt mer tvetydig, det bør i denne sammenhengen ikke forstås som en absurd litteratur og en eksistensiell erfaring av tilværelsen som meningsløs, men heller som absurde og fornuftsstridige trekk som har en komisk effekt. Disse absurde trekkene kan kobles opp mot forstørrelseeffekten i Sarrautes tekster. De groteske bildene i *Isma* må tolkes ut i fra at dette er et stykke som bruker språket til å blåse opp den såkalte realistiske virkeligheten til abnorme dimensjoner.

Radioversjonen har brukt teknikker for ytterligere å forsterke denne forstørrelseeffekten. Som en plate med hakk i, henger stemmene seg opp i bestemte vokallyder, enkeltord eller stavelser. De famler etter ordene og begrepene, og som notasjonene i teksten angir, forsvinner de ofte i trippelpunktumenes hvitstøy. I tillegg er visling, fnising, stotring, stamming, hvisking, hvesing, mumling og latter lagt på stemmebåndene, slik at stemmene bruser. Disse grepene er med på å gjøre dialogen enda mer irreell. De kroppsløse stemmene reduseres til en form for buktalere, forsterkere eller medium som forsøker å utsi de ubevisste og kaotiske språkprosessene som vanligvis er skjult. Dette innebærer at vi først og fremst skal konsentrere oss om å lytte til hvordan stemmene hele tiden grenser opp mot det minimale i *Isma*. Stemmene oscillerer mellom førspråklig *bruit de fond* og artikulert *non-sens*. Tidvis blir det umulig å si hva som er hva, tanke eller tale, indre stemmer eller ytre stemmer, underkonversasjon eller artikulert språk.

Ingenting

I *Isma* spilles det førspråklige og det språklige stadig opp mot hverandre, og det er nettopp i dette umulige spennet at dynamikken og dramatikken genereres. Elle og Lui forsøker å bruke språket som redskap for å formidle et svar på de stadige spørsmålene om hva det egentlig *var* som gjorde at de handlet som de gjorde. Dette gjør de selv om verktøyet gang på gang viser seg å ikke strekke til. Érich Eigenmann skriver at selv om de verken vet hva de skal si eller hvordan de skal si det, så snakkes det i *Isma*: "et pourtant ils parlent! [...] Bien qu'ils ne sachent ni quoi dire ni comment, ils livrent bataille au silence" (Eigenmann 1996: 32), selv om de ikke alltid går seirende ut av den stillheten som Eigenmann mener de utkjemper en kamp mot. Vi

skal nå undersøke hvordan det nettopp er gjennom å snakke om noe som ikke har noe navn, noe som det egentlig ikke går an å sette ord på, noe som hele tiden unndrar seg, at stemmene i *Isma* bekrefter at det likevel er noe. I denne paradoksaliteten klarer de nettopp å kommunisere dette *at-det-er-noe*. Et ord de ofte bruker når de forsøker å svare på spørsmålene, er ordet *rien, ingenting*. Vi skal høre flere slike eksempler fra *Isma*, og forsøke å forstå hva slags språklige mekanismer som gjør det så vanskelig for Elle og Lui å sette ord på hva det var som provoserte fram den tilstanden eller situasjonen som stemmene innledningsvis refererte til:

ELLE, *tout bas*: À l'indicible. Qui n'a pas de nom. Qui n'est prévu nulle part. Que rien n'interdit.
(1445) (21:37:42-21:37:52)

Når flere av setningene starter med lignende ord (*qui/qui/que*) skapes en gjentakelsesfigur, en anafor, der det tre ganger fraværende ordet (*ce/ce/ce*) i konstruksjonen (*ce qui/ce qui/ce que*), bidrar til å forsterke nærværet av en slags *at*-het. Samtidig forsterkes *hva*-hetens fravær også ved at ordet som mangler er *ce*, ”det”, som peker tilbake på ordet *indicible*, ”uutsigelig”. I sine teorier skriver Rachel Boué om det hun kaller *den sarrautske negasjon*, hvordan Sarraute i sine tekster lykkes i å bekrefte noe nettopp gjennom å nekte å nominere det og gi det et bestemt navn: ”Negativité qui relève d'un refus de nommer, et qui, en même temps, rend compte de ce qui précède la nomination” (Boué 1997: 57). Denne motstanden mot nominasjon blir i første omgang satt i sammenheng med Freuds psykoanalytiske negasjonskategorier knyttet til fortrenning, og til Julia Kristevas videreføring av disse kategoriene i sin melankoliteori. Men Boué avviser en ren psykoanalytisk lesning av Sarraute fordi Sarrautes tekster nettopp ikke kan leses inn i de kategoriene som den psykoanalytiske teorien er fundert på. Den psykologiske materien eller substansen har ikke noe å gjøre med det psykoanalytiske underbevissthetsbegrepet, eller med det ubevisstes stille fremferd, hevder Boué (Boué 1997: 51-53). Dette mener jeg er et svært viktig poeng, som samtidig viser hvordan det oppstår et dilemma når Kristevas lingvistiske teorier forsøkes anvendt på den førspråklige tilstanden i Sarrautes tekster. På den ene siden er Kristevas lingvistiske beskrivelser av det førspråklige *chora*, og av de prosesser, rytmer og språklige impulser som skjer i denne tilstanden, fruktbare. På den andre siden passer ikke tropismene med de psykoanalytiske bevissthetskategoriene. Tropismene kjennetegnes jo nettopp ved at de *ikke* lar seg kategorisere. Gang på gang forsøker stemmene i selve stykket å gripe etter dette som nesten ikke er, noe usynlig, knapt hørbart, knapt sansbart, noe som nærmest er ingenting, og skal vi tolke det med Boués teorier er det altså nettopp derfor, fordi det ikke får noe navn, at det bekreftes at det er noe. Det er disse stadige artikulasjonsforsøkene som skaper negasjonen

og som samtidig genererer rytmen og leken i hørespillet.

Isma er altså et forsøk på å si det som ikke kan sies. Dette forsterkes også med tittelen. Setningsmessig består tittelen av to deler, en hovedtittel, *Isma*, og en undertittel, *Ce qui s'appelle rien*, som er bundet sammen med et "ou": *Isma ou Ce qui s'appelle rien*. Stykket er det eneste av Sarrautes hørespill hvor tittelen er bygget opp på denne måten. En tolkning av tittelen er å lese tittelen som en disjunksjon, der "ou" splitter de to titlene. På den ene siden står "Isma", der fenomenet har fått en betegnelse, og på den andre siden står "Ce qui s'appelle rien", som ikke er en betegnelse. Slik står de i en enten/eller-relasjon til hverandre (enten navn eller navnløst). Dermed blir de to sideordnede ledd som gjensidig utelukker hverandre. Leser man det slik, vil det si at det settes opp et skisma mellom "Isma" og "Ce qui s'appelle rien" og at de ikke kan forenes. En slik tolkning innebærer at de står for to virkeligheter som er uforenelige, og at stemmene i stykket tvinges til å velge den ene av dem, på samme måte som en kan tolke det H. 1 gjør når han velger å forlate stykket, og slik man også kan lese det med stemmene på slutten av *Pour un oui ou pour un non*. Men det problematiske med en slik tolkning er at den spalter opp titlene i en dikotomi. Vi skal snart se hvordan det førspråklige og det språklige forholder seg til hverandre på en ikke-dikotomisk måte.

En annen mulighet blir derfor å tolke hovedtittel og undertittel som en sidestilling, og "ou" som en sidestilt konjunksjon mellom "Isma" og "Ce qui s'appelle rien". En sidestillende konjunksjon står mellom to ledd, to fraser eller setninger som betyr det samme, og som altså er to variasjoner av samme sak. Men innholdsmessig gir de sidestilte konjunktene tittelen en ironisk struktur, som et kontraposium, det vil si at de to deltitlene blir konjunkter som settes opp mot hverandre. Tittelen på stykket blir en umulig konstruksjon, fordi den sidestiller "Isma", som jo er en betegnelse, med "Ce qui s'appelle rien", noe som ikke har en betegnelse (navn = navnløst). Ved å si at det som ikke heter noe heter "Isma", eller at det som her har navnet "Isma" ikke har noe navn, settes det opp et oksymoron, en retorisk sammenstilling hvor de to delene i utgangspunktet logisk sett utelukker hverandre, men hvor sammenstillingen får fram en slående selvmotsigelse, et konsentrert paradoks (navnløst navn). En slik ikke-dikotomisk relasjon mellom det ikke-språklige og det språklige understøttes av Boués teorier. I kommentarene til Pléiadeutgaven påstås for øvrig at denne undertittelen er forfatterskapets ledemotiv (2014). Et motiv er knyttet til det konkrete som teksten handler om, og dette impliserer også at det finnes et *noe* som forfatteren skriver om. Påstanden om ledemotiv blir retorisk sett den samme type motsetningsfulle sammenstilling (noe/ingenting) som tittelen i seg selv. Vi kunne kanskje heller si at undertittelen er beskrivende for et paradoksalt språkspill, og at dette spillet skjer i alle Sarrautes stykker.

Det som er interessant med *Isma* er hvordan stemmene, selv om de ikke klarer å finne ordene, fortsetter å streve med språket, forsøker å navngi dette som de hver gang ender opp med å kalle et ingenting eller det navnløse. Samtidig som språket nærmest smuldrer opp for dem, begynner de å snakke lavere, de nøler, fullfører ikke setningene og kommer ofte med enkeltord eller stavelser. Slike trekk ved stemmen er forsterket i Roland Manuels hørespillrealisering. I Roland Manuels tolking ledsages den oppstykkede syntaksen av utbrudd, stotring, hvisking, hvesing og nervøs latter. Det materialiserer det fenomenet som stemmene ikke klarer å sette noe annet navn på enn "ingenting". Når dette skjer med en stemme, høres det ut til å smitte over på de andre. Disse øyeblikkene er skjøre, de varer ikke lenge.

Om stemmene i de skjønnlitterære tekstene til Nathalie Sarraute ikke klarer å sette ord på dette navnløse noe, så har Sarraute derimot i sine essays selv valgt å bruke et ord, nemlig *tropismer*, til alt overmål et ord som slutter på *-isme*. Det blir likevel ikke riktig å kalle tropismene et ledemotiv. Selv om tropismene er den dynamiske drivkraften i alle Sarrautes tekster, kan vi ikke dermed si at de "handler om" tropismene. I essayet *Le Gant retourné* understreker Sarraute dette, når hun sier at hennes stykker ikke handler om noe, og at hvis man skal snakke om et emne i hørespillene hennes, så blir man nødt til å si at dette emnet er ingenting eller det som ikke har noe navn: "Quand au sujet, il est chaque fois ce qui s'appelle "rien", qui est le second titre d'une de mes pièces" (1710). Arnaud Rykner skildrer i en note til teksten i Pléiadeutgaven den overdimensjonering som skjer i stykket, når et ingenting gjøres til årsaken til alt.¹¹ Dette mener han gjør stykket grotesk og uvirkelig (Rykner i Sarraute 1996: 2008). Rykner bruker en sammenligning mellom *Isma* og La Fontaines fabel om berget som fødte en mus.¹² Undertittelen *Ce qui s'appelle rien* spiller samtidig også med Shakespeares komedie *Much Ado About Nothing* (1598/99?) hvor den franske oversettelsen av tittelen nettopp er *Beaucoup de bruit pour rien*. Den viser hvordan enorm tumult og vanvittig oppstyr og støy genereres av det minste ingenting. I sin analyse fra 1988 bruker Arnaud Rykner et negasjonsbegrep når han skildrer denne stadige tilbakevendingen til et

¹¹ I notene til *Isma* refereres det også til to andre og for så vidt ganske ulike tekstpartier i forfatterskapet hvor det også snakkes om et slikt ingenting. Det første er fra *Martereau*. Sarraute 1996: 299: "Ce n'était rien, ce qui s'appelle rien... juste quelque chose peut-être, au moment où mon oncle s'est dressé pour partir, dans la façon dont sur leur prière... "mais non, voyons, il n'est pas tard, restez encore un peu, nous ne sommes pas fatigués du tout, restez..." [...] il s'est rassis aussitôt [...] ... une oscillation en lui à peine perceptible." Det andre eksempelet er fra *Pour un oui ou pour un non*. Sarraute 1996: 1498: "H.2: C'est... c'est plutôt que ce n'est rien... ce qui s'appelle rien... ce qu'on appelle ainsi... en parler seulement, évoquer ça... ça peut vous entraîner.. de quoi on aurait l'air? Personne, du reste... personne ne l'ose... on n'en entend jamais parler..."

¹² "Une montagne en mal d'enfant / Jetait une clameur si haute / Que chacun, au bruit accourant, / Crut qu'elle accoucherait sans faute / D'une cité plus grosse que Paris. / Elle accoucha d'une souris."

ingenting i *Isma*. Rykner leser stykket som det han kaller *teaterets apori*. Det vil si at Rykner forstår *Isma* som et umulig, paradoksalt og selvmotsigende teaterstykke. På den ene side følger stykket teaterets retoriske oppbygning hvor årsak fører til virkning. På den andre side er årsaken egentlig ingenting. Mellom disse er det et slags gap eller en logisk brist. Kanskje er det dette som gjør at han opplever at stykket ender i et tomrom eller et gapende hull: ”*Isma le laisse [le drame] béant; mieux, le creuse, l’agrandit et nous laisse suspendus au bord du gouffre.*” (Rykner 1988: 69). For Rykner oppleves møtet med stykket som å bli hengende i luften over kanten på et stup.

Nettopp i disse eksemplene med stadig repetering og bruk av ordet ”rien”, samt lignende formuleringer, oppstår det Boué kaller et paradoks og en stadig konfrontasjon mellom det å skrive og det å ikke nominere. Forestillingen om språkets form- og innholdsside splittes opp og skaper en referensiell ubestemmelighet som resulterer i en skrift full av strid og selvmotigelser. Språket glipper ofte fullstendig, ingen ord, selv ikke ordet *rien* kan brukes, og stemmene er fulle av aposiopeser, som vi ser i tekstens mange trippelpunktum, og som vi har hørt er forsterket i radioversjonen. Aposiopesen blir også en måte stemmene uttrykker denne spaltningen mellom språk og språk på. Aposiopesen beskrives ofte som en paradoksal figur, fordi den innskriver mening samtidig som den underslår mening ved å utelate ord. Det er i disse dobbelte bevegelsene der Sarraute skriver uten å navngi eller nominere, at Boué mener hun klarer å kommunisere sansefølelsene. Slik spalter hun opp den symbolske forbindelsen mellom signifikanten og signifikatet. Som André Clayton understreker klarer Sarraute å skrive om det uutsigelige *cela* men samtidig la det beholde sin virtualitet (Clayton 1989: 5).

I spillet mellom nærvær og fravær skapes et helt nytt semantisk rom. I motsetning til Rykner mener Boué at Sarraute erotiserer språket og gjør det om til et jubelasjonsinstrument (Boué 1997: 53, 55, 60, 77). Tekstene beveger seg over i en tilstand som ikke er bundet av de konvensjonelle forbindelsene mellom talen og objektene. I artikkelen ”*Écoute*” skriver Roland Barthes om tre typer lytting (Barthes 1982b [1976]: 217-230). Den første lytting er en *alerte*. Det er en primærlytting, lyden er et signal, og det er ikke noe som skiller mellom lyttingen til dyr og mennesker. Den andre formen for lytting kaller Barthes *déchiffrement*, og her har lyden blitt et kodet tegn som inngår i et kompleks av symbolsk språk. En tredje lytting er den *moderne*, som fokuserer på det intersubjektive rommet mellom et snakkende jeg og et snakkende du, og hvor Barthes trekker fram telefonen som den moderne lyttingens arketype. I overgangen mellom den første og den andre måten å lytte på, eksemplifisert med barnets fascinasjon for leker som det symbolske spillet i ”borte/tittei” som etterligner morens veksling mellom nærvær og fravær (*fort/da*), mener Barthes at rytmen skapes. Når Maulpoix skildrer

Sarraute som en lyttekunstner som blir et barn, plasserer han muligens forfatterskapet i overgangen mellom denne første og andre typen lytting, der rytmen skapes mellom nærvær og fravær. Også Rachel Boué går langt i å antyde at Sarraute har et lekende og barnslig forhold til språket: "La poétique de Nathalie Sarraute rappelle, en effet, cet état d'indétermination et d'indifférenciation, que connaît l'enfant qui ne parle pas encore, à l'égard du rapport conventionné entre les mots et les choses" (Boué 1997: 75). Sarraute føre språket tilbake til denne tilstanden hvor forholdet mellom ordene og tingene enda ikke er bundet.

En rytme skapes og opprettholdes gjennom en dynamisk pendling mellom det som ikke har noe navn og selve forsøket på å skrive om det som ikke har noe navn. Boué skriver at den sarrautske skriften har en ubestemmelig nølende og oscillerende stil (Boué 1997: 37). Også Dominique Rabaté deler dette synet når han skriver at Sarraute gjør noe sansbart uten å fiksere det, og det stadige spillet mellom det utsigelige og hverdagsspråket opprettholder en skjelvning eller vibrato (Rabaté 2002: 55-56). Christian Doumet skriver noe lignende i sin artikkel om Sarraute og det stereoskopiske blikket, som vi for øvrig skal komme tilbake til i kapittel 6. I et spill mellom *être* og *disparaître* skapes en vibrato, hevder Doumet (Doumet 2002: 81). Felles for disse beskrivelsene er at de skildrer en rytme i dette stadige spillet mellom nærvær og fravær.

Ordet rytme kommer av det greske *rhuthmos*, fra *rhein*, som betyr å flyte eller å strømme. Stemmene i *Isma* snakker stadig om rytmer, bevegelser og strømminger. De oppsøker disse kontinuerlige strømmingene mellom de to språklige virkelighetene, mellom det usagte og det sagte. Det setter i gang en oscillerende bevegelse som får det spatiotemporale universet til å vakle. Marie Hélène Boblet-Viart er inne på noe meget viktig når hun skriver om en grenseoverskridende fusjon av to tilstander, der det tropistiske (*pathos*) og det overflatespråklige (*logos*) blandes sammen: "Ainsi les deux plans de la surface et de la profondeur fusionnent en une seule dimension. Dans les pièces de théâtre, le dialogue se tient en un lieu transfrontalier, celui du pathos, de la vibration interne, et celui du logos, de sa mise en discours." (Boblet-Viart 1998: 127). Boblet-Viart antyder at det finnes et visst barokkpreg hos Sarraute, og at det er knyttet til sensibilitet for refleksjoner, illusjoner og metamorfoser. Vi kan tilføye at det barokke også gir en passende beskrivelse på den stadige dekonstruksjonen i spillet mellom nettopp overflate og dybde, bakgrunn og forgrunn. Når utsigelsessubjektet er oppløst slik det er i *Isma*, oppheves psykoanalysens inndelinger i henholdsvis før og etter, overflate og dybde, som i stor grad er relatert til subjektet og dets bevegelse i tid og rom langs en synkron og diakron akse. Derfor er henholdsvis inndelingen *før*-språklig og *under*-konversasjon litt forvirrende betegnelser på tropismetilstanden. Begrepet *førspråklig* må ikke tolkes slik at det skulle skje en fremadskridende utvikling langs en tidslinje hos Sarraute, fra det *førspråklige* som en semiotisk

tilstand over til det språklige som en symbolsk tilstand. Begrepet underkonversasjon må heller ikke forstås som en omskriving av den psykoanalytiske begrepskategorien og dens oppdeling av bevissthetens overflate og dybde. (Derfor er kanskje Boblet-Viarts begrepspar *pathos/logos* litt problematisk) Det skjer en oscillerende bevegelse mellom det førspråklige og det hverdagspråklige, men denne bevegelsen skjer *kontinuerlig* hos *alle hele tiden*.

For å skildre sprekene i språket og de kanalene hvor denne oscillerende bevegelsen kan skje, har vi behov for en ikke-dikotomisk figur. En slik figur er *craquelure*, *krakelering*. Dette er også ett av Sarrautes begrep. Det er brukt i essayet *Le Gant retourné* der hun skriver om *la craquelure de la surface*, overflatens krakelering: "[...] il faut que le carapace du connu et du visible soit percée sur un point infime, que la craquelure soit la plus fine possible [...]" (1710). Sarraute bruker også lignende begrep, som at kunstneren skal bryte en hinne: "l'artiste brise cette gangue" (1657) og hvordan overflaten må krakeleres så smått som mulig. Wesling og Slawek skildrer i *Literary Voice* hvordan den minimale stemmen "looses its solidity and becomes a cracked surface, which opens fissures leading underground" (Wesling og Slawek 1995: 161). Maulpoix beskriver Sarrautes språk nettopp som om la parole, altså stemmene og taleytringene begynner å flise seg opp, sprekke, krakelere og spjæres:

Mais il y a dans leurs paroles des échardes ou des fissures. C'est cela que Nathalie Sarraute s'efforce d'entendre. C'est de cela qu'elle prend soin. Ces fines coquilles qui se craquellent. Ces incertitudes. [...] La parole creuse l'écriture comme un ver: elle y fait des trous et la fragilise. Une entaille est ouverte [...]
(Maulpoix 2000: 11).

En slik figur er *risset*, som vi skal knytte til det som skjer i en av Sarrautes tekster. I *Enfance* får den ene stemmen den andre til å til å huske noen ord på tysk: "Ich werde es zerreissen..." Det er ordene til en liten ulydig pike som på tysk truer med å *zerreissen*, å flerre opp silkeputene i sofaen med spissen av en saks. En annen stemme svarer bestemt "Nein, das tust du nicht", og ordene får pikestemmen til å gjenta sine ord, og stikke saksen ned i stoffet slik at det flerres opp, og et mykt, gråaktig ubestemmelig stoppestoff tyter ut av revnen: "quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente..."(991-993). Disse to begrepene, krakeleringen og risset, samt Maulpoix' begrep *échardes*, *fissures*, *trou* og *entaille* kan oppsummeres i dette bildet. Det som skjer i *Isma* er at Sarrautes ekstreme lydlike forstørrelses- og forsinkelsesteknikk gjør at hørespillet får fram slike riss i språkets overflate, hvor noe ubestemmelig tyter ut. Samtidig er dette knyttet til barnets lystopplevelse som oppstår i nysgjerrigheten etter å finne ut hvordan noe egentlig ser ut "inni".

Hos Heidegger blir risset, *Riß*, brukt i *Der ursprung des Kuntwerkes*, nettopp som en ikke-dikotomisk figur. Den brukes som et bilde på den striden som Heidegger skildrer mellom

jorden (*Erde*) og verden (*Welt*). Mens jorden er noe som tildekker, står verden for noe åpent. Risset som retorisk figur skal illustrere hvordan de to relaterer seg til hverandre. Heidegger hevder at verden og jorden, selv om de er vesensforskjellige fra hverandre, samtidig aldri er atskilte. Mens verden grunner seg på jorden, trenger jorden seg frem gjennom verden, skriver Heidegger. Mens verden hviler på jorden i sin streben etter å strekke seg over den, trekker jorden verden ned mot seg. Det skapes en motstand som er en strid, men i denne striden peker begge partene utover seg selv til den andre:

Der Streit ist kein Riß als das Aufreißen einer bloßen Kluft, sondern der Streit ist die Innigkeit die Sichzugehörens der Streitenden. Dieser Riß reißt die Gegenwendigen in die Herkunft ihrer Einheit aus dem einigen Grunde zusammen. Er ist Grundriß. Er ist Auf-riß, der die Grundzüge des Aufgehens der Lichtung des Seienden zeichnet. Dieser Riß läßt die Gegenwendigen nicht auseinanderbersten, er bringt das Gegenwendige von Maß und Grenze in den einigen Umriß. [...] Der Riß ist das einheitliche Gezüge von Aufriß und Grundriß, Durch- und Umriß (Heidegger 1994: 51).¹³

Hvis vi tenker oss forholdet mellom det førspråklige og det språklige hos Sarraute som et riss, viser det hvordan de to verdenene forholder seg til hverandre som strid, men som slik Heidegger skildrer det, samtidig viser de stridendes inderlige tilhørighet til hverandre, på en slik måte at de to gjensidig gjennomtrenger hverandre. I *Isma* skapes slike riss, rifter, revner, sprekker og krakeleringer hvor det foregår en strid som samtidig er en *va-et-vient*, en kontinuerlig oscillerende bevegelse, et stadig fluktuering mellom overflate og dybde, det kjente og det ukjente, konversasjon og underkonversasjon, dialog og førdialog. I *Der Weg zur Sprache* (1959) anvender Heidegger risset som figur nettopp for forholdet mellom det ikke-talte (*Das Un-gesprochene*) eller det ikke-enda-talte (*Das noch-nicht-Gesprochene*) og det talte (*Das Gesprochene*). I denne teksten beskriver Heidegger språkets vesen som det å tale: "Die Sprache ist die Zunge, ist Mund-art" (Heidegger 1985: 241-257). Heidegger refererer til Humboldts påstand om språk som artikulert lyd. For Heidegger er språkhandlingen her primært forstått som en praksis knyttet til det å tale og det å høre. Han trekker en etymologisk tråd fra opp-riss (*Aufriß*) til riss (*Riß*) og videre til verbet å risse (*ritzen*), å tegne (*Zeichnen*) og tegningen (*Zeichnung*) til tegnet (*Zeichn*) og videre til å vise (*Zeigen*). Med andre ord, mellom det ikke-talte og det talte språket utgjør tegnet et riss som viser eller får fram noe hittil skjult. Det lar noe tre fram, eller lyde fram hvis vi skal bruke Don Ihdes begrep. I det som Heidegger kaller diktningens utkastende utsigelse bringer verket det uutsigelige til verden.¹⁴ *Isma* forstått som

¹³ Fornorsking av begrepene fra "Der Ursprung des Kunstwerkes" er basert på den norske oversettelsen *Om kunstverkets opprinnelse* (Øverenget og Mathisen 2000).

¹⁴ Heidegger skriver: "Das entwerfende Sagen ist jenes, das in der Bereitung des Sagbaren zugleich das Unsagbare als ein solches zur Welt bringt." I sine senere kommentarer til Reclam-utgaven ser Heidegger ut til å ha blitt usikker på denne dobbeltbevegelsen han stiller opp: "Was sagt dies? Geschied Lichtung durch die Sprache oder gewährt die ereignende Lichtung erst Sage und Entsagen und so Sprache? Sprache und Leib (Laut und Schrift)" (Heidegger

riss, lar det førspråklige og det språklige forholde seg til hverandre som en inter-penetrasjon, samtidig som det altså lar noe nytt lyde fram.

I følge André Clayton viser Sarrautes tekster at det å skrive og å lese er som å leke blindebukk, eller som å forsøke å få fatt på en luftspeiling som stadig fordamper og løser seg opp. Han hevder at skrivningen og lesningen skjer i en stadig tilbakevendende spiralbevegelse:

[...] car le colin-maillard de l'écriture et de la lecture ne se joue pas en suivant une ligne droite, unique, comme on vise un but lointain et pourtant perceptible, mais en tournant inlassablement [...] autour d'un 'objet caché' [...] objet auquel on est obligé de retourner constamment parce que, exactement comme un mirage, il s'efface sans cesse (Clayton 1989: 31-32).¹⁵

Som lyttere blir vi med stemmene i *Isma* nettopp i en slik sirkulering omkring det som nesten er ingenting, noe som stadig oppløses. Vi forsøker å få fatt på et usynlig objekt, noe som vi ikke kan se, både fordi vi som radiolyttere alltid har et slikt bind for øynene, og fordi det usynlige objektet er ingen ting, knapt et lydobjekt, de beskrivelsene av det som stemmene gir oss er alltid metaforiske, groteske, efemere, stadig skiftende; vi kan ikke danne oss ett bestemt indre bilde av det. *Isma* viser hvordan språk er både en forskjell og en meningsunndragelse. Maulpoix beskriver hvordan Sarraute vender seg til talen for å vende seg mot talen: "Voici la parole est à le fois *ce contre quoi* l'écriture se tourne (ou ce qu'elle retourne comme un gant, pour en révéler la doublure) et *ce vers quoi* elle tend elle-même" (Maulpoix 2000: 11).¹⁶ Vi kan bruke disse paradoksale figurene nettopp på det som kjennetegner tropismeoppsøkingen. Den vakler mellom et nærvær og et fravær. I *Isma* letes det etter et "hva", og i forsøket på å navngi fenomenet, sette ord på det, prøver stemmene å få dette "ingenting" til å bli til et "noe". Forsøket på å gi "ingenting" et navn, driver altså stykket framover, og gjør at det hele tiden vakler mellom språk og ikke-språk.

I iveren klarer de til slutt å fastslå at dette "noe" er en måte å uttale alle ord som slutter på -isme som "-isma". En aksentuering av en stum endelse på en bestemt type ord av typen *capitalisme*, *structuralisme*, *romantisme* og så videre, der -isme blir til -isma, blåses opp til uante dimensjoner, blir en altgjennomtrengende betydningsbærende *ma*, "ma qui compte" (1441). Som Eigenmann skriver er ismene blant de mest kategoriserende ordene: "Les mots en "isme" sont en effet les noms-étiquettes par excellence" (Eigenmann 1996: 34). Hørespillet

1994: 61-62).

¹⁵ Claytons metaforikk bringer tankene over på Derridas *différance*-begrep. Det er i likhet med Heideggers riss også noe som på en og samme gang tildekker og muliggjør. Hos Derrida blir skriften noe som forskyver mening, på en og samme gang som den er et nødvendig medium for å kommunisere mening. Se Derrida 1967b: 38-41.

¹⁶ Det paradoksale hos Maulpoix og Boué har likevel ikke den samme negative dialektikken som vi tidligere har påpekt i forbindelse med Ann Jeffersons begrep "difference" og Arnaud Ryknens "hullete teater".

er da også skrevet i 1970, på et tidspunkt der det foregår et oppgjør med de store ismene innenfor modernismen, slik som strukturalismen, som avløses av poststrukturalistisk, dekonstruksjonistisk og postmodernistisk teori, ismer som hevder å ikke være noen nye ismer. Sarraute har nok sett sitt snitt til å gjøre narr av disse ismene. Thierry de Duve skriver i *Kant etter Duchamp* (1996), om hvordan ingen andre epoker eller noe tidspunkt kan måle seg med modernismen:

Fra Courbets realisme til Bretons surrealisme, gjennom impresjonisme, ekspresjonisme, divisjonisme, kubisme, fauvisme, futurisme, konstruktivisme, neo-plastisisme, for ikke å nevne alle de andre formene for "neo-" og "post-" siden Signac eller Roger Fry, og da uten å ta med merkevordigheter som rayonisme, synkronisme, orfisme, amorfisme, vortisme med flere (de Duve 1996: 76-77).

De Duve mener dette, som han kaller en frenetisk benevningsaktivitet, både hos kunstnerne selv, og hos deres tilhengere og motstandere, er ledd i en intensjon om å gi den minimalistiske kunsten en legitimerings- og tidfestingsgrunn. En ny kunstart må få et nytt navn for ikke å forveksles med ikke-kunst hevder de Duve. Når de fleste ismene etter 2. verdenskrig stivner og dør, forklarer de Duve, er det bare for å bli avløst av nye benevningsaktiviteter, som å sette et adjektiv til "kunst" eller å sette på prefikser som "post-" og "neo-" (de Duve 1996: 78). Her kan det kanskje tilføyes at ismene i aller høyeste grad var levende på det politiske feltet i Frankrike i 1970.¹⁷ I *Isma* svirrer Dubuits ismer tydeligvis rundt blant utallige andre ismer i dette hørespilluniverset, ikke bare kunstrelaterte ismer som romantisme og litteraturteoretiske som strukturalisme, men også politisk venstreradikale og marxistiske ismer som kapitalisme og syndikalisme. Det paradiske elementet understrekes ved at vi også finner ismer som anti-opplysningsbegrepet obskurantisme.

Bevegelsen opprettholdes så lenge vi bare får beskrivelser av hva isma *gjør*, og ikke hvem som sa det. Hvem som helst kan stå bak, det er mindre viktig i forhold til den effekten det sagte forårsaker:

H. 3: Allons, dites ce qu'ils vous ont fait pour de bon, les Dubuit: dites-le bien gentiment. Quelque chose qu'on n'ose pas avouer... On n'ose pas... publiquement... Dites-le moi tout bas, je ne le dirai à personne.

ELLE: Non. Ils ne nous ont rien fait. Rien de ce qu'on peut dire... (1434) (21:11:33-21:11:54).

På samme måte som andre Dupont og Durand, er navnet Dubuit intetsigende og har noe komisk over seg. Dubuit blir *du buit*, "av buksbom" en busk som ofte blir brukt til hekker og som man kan klippe til som man vil, forme skulpturer, kranser og dekorasjoner. Navnet gir også assosiasjoner til *du bruit* (støy). I andre tekster av Sarraute kryr det av slike

¹⁷ Se Theodor W. Adorno om ismene i *Ästhetische Theorie*. 2004: 52-53, 464-465.

megetsigende og ofte morsomme navn, som ved uttale assosierer til andre ord. Slike finner vi for eksempel i *Entre la vie et la mort*¹⁸ men også i de andre hørespillene. I *Le Silence* refereres det til en Bonval, som assosierer til *bon valent*, (verd mye) og en Any, la fille des Méré, som bringer assosiasjonene over på *fille de mère* (sin mors datter). I *C'est Beau* finnes en hel mengde slike familier, en père Jamet, som høres ut som *jamais* (aldri), en fils Aubry (*au bruit, brie, abri*) og en mère Duranton (*dur, ton*) for å nevne noen. Disse familiene har imidlertid en litt annen funksjon, flere av dem er til stede i stykkene, og snakker selv. Vi skal komme tilbake til disse i diskusjonen av *doxa* i kapittel 5.

Dubuit nevnes også i sammenheng med en Roudier, i dette partiet, hvor H. 3 først har kommet med en ny løsning på hva det er med Dubuit: "H. 3: Moi je sais. Ils cherchent à se mettre à notre portée. Ils descendent à notre niveau..." (1435). Dubuit snobber nedover, ja, "nous" er ikke helt bra nok for dem, og det er holdningen deres som får "nous" til å reagere. Han kjente dem før i tiden og da pleide de å skape seg for dem med høy status. Dubuit "se dressait sur la pointe des pieds... sur les pattes de derrière" foran de som er "grands". Dubuit lister seg på tåspissene, på bakbeina, han blir en hund (1436). Men her nekter de andre å følge, de begynner å slenge ut den ene beskyldningen etter den andre mot H. 3, det er skammelig, avskyelig. Lui anklager H. 3; at han kan si slike ting, han som attpåtil klør seg i all offentlighet. F. 2 utbryter hviskende "il devient mauvais" (1436). H. 2 spør om det er slik at "Dubuit a le sens exacerbé des hiérarchies" og at de "s'aplatissait devant les "grands", og plutselig endres maktstrukturen, H. 3 er ikke så bråkjekk lenger, nøler: "(plus hésitant)" (1436), mens nå er det H. 2 som tar over, som refser, og det ender opp med at H. 3 blir til en lite barn:

H. 2: Avec qui donc, disiez-vous tout à l'heure que Dubuit avait l'air si...

H. 3: Avec... avec... c'était Roudier...

H. 2: Roudier! C'était pourtant clair. On n'avait pas besoin de chercher... Ça n'a rien à voir. Roudier est un homme sanguin. Un gros buveur. Un gros mangeur. Dubuit est malingre. Un peu ratatiné. (1437) (21:18:38-21:19:05).

Partiet er tolket på en humoristisk måte i radioopptakene. H. 3 høres ut som en fireåring som får kjeft og kommer opp med en nødløgn, tonefallet han sier det på, stotringen, skamfølelsen som høres i stemmen, er som når et barn vet at det har gjort noe galt, men skylder på noen andre. H. 2 skildrer Roudier som en "gros buveur. Un gros mangeur" og Dubuit som en "malingre" og "ratatiné", med overdrevet artikulasjon av *Rou* i navnet og *o'*ene i "gros" og

¹⁸ "Il a cette chance d'avoir le don de faire surgir à volonté, de montrer, ressemblants à souhait, plus vrais que la nature, chacun avec ses traits distinctifs, son aspect physique, son accoutrement, son caractère, ses gestes, ses tics, les Balluts, les Chenut, Dulud, Perroud, les Signet, Tarral, Suzanne Magnien, Paul Artel, les Boulier, les

ganske mørk stemme. Slik blir Roudier stor og dominerende, i motsetning til Dubuit, der stemmen går opp i tonehøyde på uttalen av *ui* i navnet Dubuit og *in* og *tiné*. Dermed tar de to skikkelsene form, gjennom språket; den store sangvinikeren Roudier og den lille tandre Dubuit. Det å bruke navnet Dubuit, og for sikkerhets skyld slenge på en Roudier, fungerer som stabiliseringsteknikk for å roe ned tilstanden i stykket, for en stund. Men egentlig så handler det jo ikke om Dubuits, det handler om ”personne” sier Lui:

LUI: Je reconnais que les pauvres Dubuit ne sont pas “au-delà”. Ils sont dedans, en plein dedans, comme nous... c’est ça justement...

H. 1: Vous n’allez pas recommencer?

LUI: Mais non, je vous dis. Ce n’est pas d’eux qu’il s’agit.

F. 1, *avec nostalgie*: De qui alors?

LUI: Eh, bien, de personne, justement. (1426) (20:54:38-20:54:53)

Det som stemmene forsøker å si har noe med Dubuit å gjøre. Samtidig er det ikke noe ved deres person, det handler ikke om Dubuit. I *Le Silence* antydes på samme måte at det i dette stykket heller ikke kan sies at det handler om Jean-Pierre. Selve navnet er uvesentlig, man kunne like gjerne sagt at det handler om keiseren av Kina: ”H. 2, *voix calme*: Jean-Pierre. Ah, elle est bonne. Excellente. C’est donc de lui qu’il s’agit. / H. 1: Non. De l’empereur de Chine. (*Ricanant.*) De la reine de Saba. Du shah de Perse...” (1381). H. 3 skildrer på et annet tidspunkt hvordan det som skjer egentlig ikke har noe navn, men det kan likevel beskrives hva dette ingenting gjør. Det genererer blant annet en bevegelse. Det som ikke har noe navn utfolder seg som en bevegelse, en vibrasjon, en vakling, som en flamme i et øye, en latter:

H. 3: C’est peut-être... Oh non... même pas... Si... c’est peut-être en eux comme un mouvement...

ELLE: Oui. Comme un vacillement? On le voit, chez elle, au fond de l’œil... il y a une petite flamme...

F. 1 Oui, c’est vrai. Une petite lueur cruelle... je l’ai vue aussi. Elle a des yeux comme des verres dépolis... et on dirait que par moments, derrière, quelque chose s’allume...

H. 3: Non, même pas ça...

LUI: Rien que les vibrations de ce petit rire qu’il a?

F. 2 Oui, je l’ai remarqué aussi. Un petit rire faux qui vous met mal à l’aise.

F. 1 Un rire glacé... ha, ha... il vous tient à distance...

H. 2: C’est vrai. On a l’impression qu’il vous le claque au nez.

H. 3: Oh non, c’est bien trop gros... (1440) (21:25:08-21:25:47).

Men selv her går det galt, bildet av en bevegelse blir til en vakling, som blir til en liten flamme i øyet til en ”elle”. Fokuset vendes bort fra flammen og over på personen som eide øyet, for det er naturligvis noe ondt i blikket til Mme Dubuit, for ikke å snakke om den falske latteren til M Dubuit, som skaper en distanse, et ubehag. For å understreke dette forsøker til og med F. 1 å imitere ham. Lytteren hører den tørreste latter man kan tenke seg, man nesten skvetter til, slik at distanse også skapes mellom radiostemmene og radiolytteren, som har fulgt

Fermont, Jean Cordier... n’importe qui, seul ou par couples” (651).

bevegelsen fra den var et ”ingenting” til en bevegelse, til en dirring, til en flamme, til et blikk, til et smil og til slutt en iskald latter. Men H. 3 gjentar flere ganger at det ikke er det, at det er for stort, for det han fornemmet var jo nettopp noe lite, noe som grenset mot ingenting. Som Rachel Boué skildrer, må de tropistiske bevegelsene i bevissthetens grenseganger skrives men ikke nomineres. Boué illustrerer ironisk nok selv problematikken ved å benevner dette ubenevnelige som et ”matériau psychologique”:

Il reste que le matériau psychologique que Nathalie Sarraute explore est inexorablement innommable. De la tension, qui résulte de cette confrontation entre écrire et ne pas nommer, il ne peut qu'en ressortir une écriture de la contestation et de la contradiction (Boué 1997: 53).

Denne motstridende bevegelsen skildrer Boué gjennom hele sin studie av det paradoksale forholdet mellom sansning og skrift i Sarrautes forfatterskap. Og det er i dette paradokset at det skapes riss, revner, sprekker og krakeleringer i språkets overflate. Først da starter den oscillerende bevegelsen mellom underkonversasjon og overflate, og de to motsetningene begynner å gjennomtrenge hverandre.

Det der

Etter å ha satt oss inn i hvordan Sarraute skaper riss mellom to språktilstander, mellom det navnløse førspråklige og talt språk, skal vi nå prøve å sondere i den språkmaterien som begynner å tyte ut av disse krakeleringene, og som både stemmene i stykket og leseren/lytteren kan fornemme. Det lekker ut som et *quelque chose*, et ”noe” i stemmene i *Isma*, et *ça (det)*, en synkopert form av *cela (det der)* det nærmeste det franske språket kommer vår intetkjønnsform. Det er like ubestemmelig som stoppestoffet som Sarraute skildrer tyter ut av sofaputens sprekk i *Enfance*: ”quelque chose de mou, de grisaître” (993). Som denne materien har det ikke en gang en farge, ikke grått, men gråaktig som en støvansamling og mykt som en lodott. Dette *ça* knyttes til sanseopplevelser som artet seg som vibrasjoner og som stemmene i *Isma* altså forsøker å skildre:

LUI: Ça se dégagerait d'eux de la même façon...
ELLE: Quelque chose qui filtre d'eux, qui s'insinue... ça vous atteint... ça fait se soulever en vous... ça traverse tous les aspects... ça vient de rien...
LUI: *sévère*: Ça vient d'une source en eux... cachée... ça sort de là, ça nous remplit, ça se répand sur tout...
Bref silence. (1435) (21:13:16 - 21:13:42)

I dette utdraget skildres *ça* i forbindelse med vage fornemmelser av noen vibrasjoner og bevegelser, *ça* er et ”noe”, ”det”, som stråler ut, siver ut, smyger seg forsiktig inn, rammer stemmene, fyller dem og gjør at noe reiser seg i dem, strømmer, utsondres, stråler som lys- og lydbølger. ”Ça” skildres som bevegelser, med utsondringer, strømminger, vaklinger, skjelvinger,

dirringer, vibreringer og fluktueringer. Det er en uregelmessig bevegelse, noe som kommer og går, øker og minker, er og ikke er. Den ujevne vakling, skjelving, dirring og oscillasjon som oppstår, brer seg og gjennomtrenger tekstens form og sansning, og som stemmene kaller ”ça”, er det som Sarraute bruker tropismemetaforen på. Ujevne oscillerende bevegelser brukes hyppig i tekststemmenes egne beskrivelser av det tropistiske i Sarrautes tekster, der stemmene skildrer sine egne sanseopplevelser med slike begrep. Oscilleringene preger meningsinnholdet og assosiasjonsfeltet til de metaforene stemmene anvender. Stemmene i hørespillet gjør bruk av *tropes*, det vil si bilder som metafor og allegori som skildrer særegne sanseopplevelser av noen vibrasjoner, og som skal få de andre stemmene i stykket til å få lignende fornemmelser, samtidig som også leseren/lytteren skal kunne gjøre dette. I sitatet ovenfor forsøker Lui å skildre et vibrerende, fluktuerende, bølgende *ça*. Elle skildrer også et *ça* som ikke er stabilt:

LUI, *sévère*: Ça vient d’une source en eux...(1435)

ELLE: Ça glisse... (1449)

Disse språklige fenomenene som utspilles rundt dette ”ça”, kan leses som noe som bobler opp til overflaten, ubestemmelige strømmer fra en skjult kilde. Tropismene er uforutsigbare og utfolder seg som ujevne vibrasjoner. De har dermed de samme egenskapene som støy. Michel Loeb definerer akustisk støy som lydbølger som er frekvensmessig aperiodiske og tilfeldige: ”A sound varying randomly and aperiodically in intensity and frequency is termed noise (good examples are radio ’static’ and the sound of rushing air and running water)” (Loeb 1986: 7). Vi skal nå undersøke hva det vil si at ”ça” forstås som støy. Vi kan ta utgangspunkt i Jean-Michel Maulpoix og hans metaforikk, hvor han kaller det førspråklige en *bruit de source*, en ur-støy eller bakgrunnsstøy som fra en klukkende strøm av vann under snøen og isen om vinteren:

Elle écoute si intensément qu’elle traverse les savants brouillages de la langue et parvient à percevoir derrière elle la rumeur cachée, ce *bruit de source* qui l’alimente et qu’elle recouvre. [...] Substituant l’entente au regard fasciné, que perçoit Nathalie Sarraute sinon un bruit de source? Quelque chose qui subsiste et qui continue d’affluer, comme un ruisseau en plein hiver coule sous la neige. Quelque chose comme une origine mais qui jamais ne se pétrifie pour s’installer en surplomb de ce qui est et pour l’expliquer (Maulpoix 2000: 14, min utheving).

Ur-støy skal altså betegne den førspråklige tilstanden der tropistiske bevegelser kontinuerlig skjer. Begrepet *bruit*, støy, viser hvordan denne opphavelige tilstanden nettopp er en form for ur-støy eller kaos, der alt beveger seg svært raskt i alle retninger uten mål og mening, og hvor alle muligheter er til stede på en og samme gang. Dette kan igjen relateres til det *noise* som Michel Serres i *Genèse* beskriver som *le multiple tel quel*, det mangfoldige som sådan (Serres

1982: 18). Metaforen rommer også en forståelse av støyen som en *fond* eller *source*, det vil si en grunn eller kilde hvorfra alt språk fødes, noe som gir næring til språket. Kilden er det som enda ikke er blitt språk, som det som Wesling og Slawek skildrer som en type minimal stemme, *noise*, et fonisk materiale på vei til å bli tale: "Minimal voice in our first sense (as noise) is exclamation, birdsong, babble, phatic utterance, phonic material that seems on the way to being articulate speech" (Wesling og Slawek 1995: 10). Lydmessig er dette materialet et uordnet språkkaos. Serres relaterer det franske *bruit* til *brouhaha*, av hebraisk *barukh habba*, og som betegner støyen fra menneskemassen og det hebraiske ordet for urkaoset, *tohou vabouhou* som både betyr støy og kaos, et rabelaisk *tohu-bohu* (Serres 1982: 36, 50, 97). Den er et *rumeur*, av det latinske *rumor*, en forvirrende stemmestøy, ord som løper gjennom mengden. Don Ihde beskriver denne språktilstanden som en *inner speech*, en indre snakking som preges av uferdighet og hastighet. Selv når vi er alene og ikke snakker med andre foregår en indre snakking eller tenking-i-et-språk. Ihde mener det er feil å kalle denne snakkingen for *pre-linguistic*, før-språklig, fordi de indre prosessene nettopp skjer parallelt med den pågående erfaring av verden. Dette skaper et polyfont stemmespill mellom vår perseptuelle væren-i-verden og vår imaginære modalitet, som altså utfolder seg som en indre snakking. I følge Ihde skaper denne polyfonien det vi kaller de intersubjektive relasjonene. Slik er lyttingen av polyfon karakter, vi hører og sanser stemmene ute i verden, samtidig som vi hører bevissthetens stemmer i oss selv eller fra oss selv (Ihde 1976: 120, 139-146). Ihde drar i teorien om en indre snakking veksler på teorier fra Merleau-Ponty. I *Phénoménologie de la perception* skildrer Merleau-Ponty hvordan den bevisstheten som vi tror er en stillhet, i virkeligheten er et indre språk: "Mais en réalité ce silence prétendu est bruissant de paroles, cette vie intérieure est un langage intérieur" (Merleau-Ponty 1945: 213). Merleau-Ponty skriver her ikke bare at bevissthetsprosessene er et indre språk, men han skildrer det også som noe støyende.

Forstått som språkets ur-støy er denne tilstanden en uendelig mangfoldighet, det vil si alle potensielle meninger og alle partikulariteter, en uendelig flytende og ubestemmelig masse uten struktur. Ur-støyen er språkets underliggende mulighetsbetingelse, det vil si den grunn hvorfra stemmene som fenomen fødes og lyder fram. Den inneholder kimen til alle mulige ord, stavelser, setninger, lyder som kan selekteres, settes sammen, kombineres og artikuleres på uendelig mange måter. Det førspråklige hos Sarraute er et *alt-språk-på-en-gang* slik hvit støy er *all-lyd-på-en-gang*. Betegnelsen *hvit støy* brukes om et lydsignal som har alle hørbare frekvenser samtidig og alle med samme styrke, skriver Loeb: "A noise is called 'white noise' if it contains all audible frequencies" (Loeb 1986: 7). I sin opphavelige form utgjør dette et

kakofonisk kaos. Stemmenes grad av individuasjon avgjøres av hvor bearbeidet denne ubestemmelige materien eller substansen er når den lyder fram. I de senere tekstene, særlig *Ouvrez*, forsøker Sarraute å formidle denne ur-støyen så ubearbeidet som mulig. I *Isma* skjer også dette. Ubearbeidet erfares støytilstanden også som *noise*, slik Michel Serres skildrer den tidlige bruken av ordet *noise* på fransk: "Il signifiait, en vieux français, bruit, tapage et dispute" (Serres 1982: 31). *Noise* kan knyttes til lyder fra en masse i bevegelse, tumult, intrige, raseri, strid, larm og kamp. I nyere fransk har *noise* fått primærbetydningen krangel eller kiv. Det engelske ordet *noise* bærer i seg et element av ubehag, det kommer av det latinske *nausea*, som betyr svimmelhet, sjøsyke og kvalme, og viser til den fornemmelsen av ubehag, uro og kaos som støyen kan skape når den treffer det lyttende øret. En subjektiv definisjon av støy er knyttet til et ubehag med brusende og knitrende lyder opp mot smerteterskelen. I denne betydningen kan støy også brukes om lyd som i seg selv erfares som meningsløs. I begge tilfeller betegnes støy som *uønsket lyd*, *redundans*. Stemmene i *Isma* veksler mellom ubehag og fascinasjon, i det ene øyeblikk omtaler de det som skjer som en galskap, mens de i det neste øyeblikk rives med i en pervers glede. De både vil og ikke vil oppholde seg i den tilstanden hvor de kan erfare "ça".

Som vi allerede har nevnt kan stillheten i partiene der stemmene forsvinner over i aposiopeser og pauser leses som en form for hvit støy. Det vil si at språket ikke strekker til for å kommunisere det som skjer, og stemmen beveger seg over i det minimale. Stemmene oscillerer mellom denne hvitstøyaktige stillheten og støyende lyder. Det skjer også noe på selve språkets lydside. Støyen blir hørbar i *Isma*. Stemmenes lydlike materialitet får noen særlige auditive trekk, som oppfattes som støy i radiolytterens ører.

Når jeg nå skal forsøke å vise på hvilke måter stemmene i *Isma* kan sies å støye, blir en tematikk fra forrige kapittel aktualisert, nemlig notasjon. Jeg har nemlig valgt å bruke ulike notasjonsteknikker for å forklare hva og hvordan støyen lyder fram ved å gi en grafisk framstilling av de lydlike kvalitetene ved stemmene. Dette er et forsøk på å gjengi det akustiske i radiooppføringen, det er ikke min intensjon å begi meg over i språkvitenskapen. Selv om vi skal benytte oss av fonetiske symboler for å framstille de lydlike trekkene ved språket i partier som kan sies å være spesielt støyende, skal vi verken foreta en fonetisk analyse av den lydlike siden av det franske språket som sådan, ei heller en fonologisk analyse av uttalestrukturen. De grafiske tegnene jeg velger å anvende, stilles ved siden av den notasjonen som Sarraute anvender i hørespillteksten, og skaper slik en dobbeltnotasjon. Hvert enkelt eksempel vil bestemme hvilke notasjonstegn som kan brukes, og derfor vil disse i hvert tilfelle bli ledsaget av en forklaring.

La oss ta for oss det samme partiet hvor det snakkes om et "ça" en gang til, og denne gangen skal vi lytte til det som skjer med lyden. For det første ligger det en støy i selve *s*-lyden i stavelsen "ça" som ofte utløser en strøm av lignende lyder. I 1900-tallets lydkunst har *s*-lyden vært forbundet med støy helt siden det futuristiske manifestet *L'Arte dei Rumori* fra 1913 hvor Luigi Russolo slo fast at støyen var et essensielt kjennetegn ved den menneskelige stemme. Han hevdet at konsonantene var språkets støyelementer, særlig gjaldt det konsonantene *r*, *s*, *f*, *z*, *v* og *c* (Russolo 1986 [1913]: 55-60). Fonologisk betegnes både den ustemte *s*, som jeg her markerer med [s], og den stemte *z*, som jeg angir som [z], i den undergruppe av konsonantlyder som kalles frikativer eller visle- og hisselyder. Mens vokallydene lar luften passerer fritt langs midten av tungen, kjennetegnes frikativer nettopp ved at luften lager en støyende lyd på grunn av en friksjon som oppstår når den passerer en hindring ved uttale. I *s* [s] og *z* [z] er hindringen aveolær, det vil si at spissen på tungen presses mot ganen. Den kan også skje palatovelært mellom bakre tunge og gane, som i lyden *j* eller *ch*, som henholdsvis vil bli notert som [ʃ] og [ʒ]. Denne hindringen kan også skje med leppene og tennene, og slike labiodentale frikativer på fransk er *f*, som her vil bli notert som [f], og *v*, som jeg noterer som [v].¹⁹ La oss forsøke å lage en notasjon av partiet, der vi tar bort alt annet enn støyelementer og pauser:

LUI: Ça se dégageait d'eux de la même façon...	s s ʒ f s ...
ELLE: Quelque chose qui filtre d'eux, qui	f z f
s'insinue... ça vous atteint... ça fait se soulever en	s s ... s z ... s f s s
vous... ça traverse tous les aspects... ça vient de	s s s z ... s v
rien...	...
LUI: <i>sévère</i> : Ça vient d'une source en eux...	s v s s ...
cachée... ça sort de là, ça nous remplit, ça se	f ... s s s s s
répand sur tout...	s ...
<i>Bref silence.</i>	...
(1435) (21:13:16-21:13:42)	

Vi ser at det er fylt av frikativer, ikke bare av slike *s*-lyder, men også *f* og *ch*. Støyen lyder altså fram i materialiteten i selve stemmene. Sansningen finnes som en oscillerende nøling, mellom kroppslig språkliggjøring og språklig kroppsliggjøring, der ordene vakler mellom støy og stillhet.

Frikativene behøver ikke være del av et ord; i følgende parti starter det med stotring og pauser, så som en plystring, og deretter som en *s*-lyd. Det fins to motsatte bevegelser i dette partiet, der Elle og de andre stemmene snakker forbi hverandre. De snakker bokstavelig talt ikke

¹⁹ Jeg har valgt å bruke standard fonetiske IPA-tegn for frikativer, ikke for å gi en fullstendig fonetisk transkripsjon av hele tekstpartiene, men utheve de frikativene som er brukt, nettopp for å understreke elementene av støy i partiet. I tillegg har jeg latt Sarrautes eget notasjonstegn for pauser, trippelpunktum, stå igjen. Enkeltpunktum betyr nettopp *punctum* og spørsmålstegn og utropstegn markerer henholdsvis spørrende og eksklamerende tone. Jeg baserer meg ellers på gjeldene regler i fransk fonologi.

samme språk. Elle henger seg opp i de førspråklige og de minimale støyelementene i det de andre stemmene sier, mens de andre stemmene opererer på et mye mer overflatisk språknivå:

(<i>Elle siffle légèrement.</i>) C'est tout hypocrite. Doucereux.	ssssssssssss s s
Elle, elle roucoule...	...
F. 1: Non. Elle ne roucoule pas. Elle pépie...
H. 3: Bon. Oui. Si vous voulez... elle est toute humble...
F. 1: Un peu infantile... Elle fait l'idiote.
F. 2: Non, pourquoi <i>fait</i> ? Elle <i>est</i> idiote, croyez-moi.	? .
F. 3: Pas idiote. Toute sournoise... Elle vous observe par en dessous.	. s z ... v z s
ELLE: Oui? Par en dessous? Sournoise?	s .
LUI: Oh, continuez.	? s ? s z ?
F. 1, <i>singeant</i> : Ah vi? Vraiment? Et ses grands yeux qui s'ouvrent...	! .
F. 2: Et cette façon...	? ? s z
ELLE: Oh... quelle façon?	s v ...
F. 2: Je ne sais pas...	s f s
<i>Silence.</i>	! ... f s?
(1435) (21:13:39-21:14:28)	...

F. 3 er i ferd med å sette ord på det Elle og Lui har forsøkt å beskrive. Det er noe mystisk med Dubuit, men i stedet for å si hva det er, begynner stemmen å plystre (*Elle siffle légèrement*). I radioopptaket er plystringen framført som en langtrukken vislende lyd (ssssssssssss), men tungen presses opp på en slik måte at lyden er på grensen til å bli en palatal plystring, som flyter over i en ren *s*-frikativ i *C'est*. Det er først og fremst når de andre stemmene artikulerer ord med frikative lyder (*dessous-sournoise-façon*) at Elle blir ivrig. Hun gjentar ordene (*dessous-sournoise-façon*) i en spørrende tone (?-?-?) som om de var på sporet av noe, som om de frikative lydene var en svak gjenklang av *s*-lyden i *-isma* og *ça*. Parallelt med at Elle dveler ved selve lydene i ordene, forsøker de andre stemmene å bruke de ordene som lydene er en del av, til å legge spesifikke egenskaper eller kjennetegn til Mme Dubuit, og de tror selvfølgelig at Elle vil høre det som foregår på det mer overflatiske nivået. De forsøker tre ulike stabiliseringsteknikker. Den første er at de henger seg opp i subjekts- og predikatskonstellasjonen, de blir besatte av å finne det rette ordet å fylle ut etter *elle est...* for å skildre hva Dubuit er eller gjør. Stemmene snubler stakkato gjennom en rekke konsonantfylte adjektiver som de forsøker å beskriver Dubuit med (*hypocrite-doucereux-roucoule-roucoule-pépie-humble-infantile-idiote-idiote*). Det starter med et forsiktig *humble*, fortsetter med et *infantile*, og ender opp med konkluderingen av at "Elle *est* idiote". Den andre stabiliseringsteknikken er imitasjon. De forsøker å gjøre Mme Dubuit til en type ved å parodierte henne. F. 1 aper etter stemmen hennes (*singeant*) som det står i stemmenotasjonen, med en litt klønede stemme, noe som forsterkes ytterligere ved at H. 1 legger an en pipende tone i stemmen, som for ytterligere å gjøre narr, karikere og latterliggjøre Mme Dubuit. Her bryter hørespillteksten også med vanlig fransk rettskriving, det står "vi?" i stedet for

”oui?”, slik at det latterliggjørende elementet kommer fram. Mme Dubuit er litt naiv og kanskje litt dum. For det tredje ender partiet til slutt med en stereotypisering av Mme Dubuit, hvor hun beskrives som en bablende idiot med store runde øyne: ”Et ses grands yeux qui s’ouvrent”. Samtidig med denne stereotypiseringen, ser vi i notasjonen at s-lydene blir færre og færre og trippelpunktumene flere og flere. Både dynamikken og støyelementene avtar for igjen å tone over i stillhet.

Støyen i stemmenes materialitet kan vi også høre der stemmene plystrer, hvisker, mumler, sukker, ler og brøler. Russolo beskrev seks hovedtyper støy. Den første var støy fra for eksempel torden og eksplosjoner. Gruppe nummer to var plystring, hvesing og blåsing. Den tredje var hvissing, mumling, sukking og klukking. I den fjerde gruppen fant man blant annet metalliske skrape-, knirke- og raslelyder. Den femte besto av støy fra slag på metall, tre, skinn og leire. Den siste gruppen i støyfamilien var lyder fra stemmene til mennesker og dyr, slik som hyling, roping, skriking, dødsralling og snufsing (Russolo 1986 [1913]: 28). Stemmene i *Isma* begrenser seg ikke til den siste grupperingen støy, men viser hvilket kompleks lydinstrument menneskestemmen egentlig kan være, ved at den både er i stand til å utføre brøling, hvissing, mumling og banking.

I radioopptakene fins flere lange partier med *hvissing*. På samme måte som ved vislelyder og plystring, vibrerer ikke stemmebåndene ved hvissing. Like over strupehodet skapes det hvit støy. I utdraget nedenfor er det angitt at Elle snakker lavt (*tout bas*) og at stemmen til Lui nærmest er kvalt (*étouffant*). Siden Lui i radioopptaket uttaler nesten hele partiet fra ”Il cherche” og utover i ett utpust, mister han pusten til slutt, særlig på *niveler... avilir...* som også har en klanglighet (*ive — avi*). I radioopptaket blir hvissing først og fremst brukt for å forsterke inntrykket av hvordan Elle og Lui drives til vanvidd av dette ”*isma*”:

LUI: Isma... quand on le suit jusqu’ à sa source...ça nous conduit...

ELLE, *tout bas*: A l’indicible. Qui n’a pas de nom. Qui n’est prévu nulle part. Que rien n’interdit.

LUI: Quelque chose de glissant... qui vous file entre les doigts...

ELLE: On l’attrape un instant. *Romantisma*. *Capitalisma*. *Syndicalisma*. *Structuralisma*. C’est cette fin en isma. Il la redresse... C’est comme la queue d’un scorpion. Il nous pique... il déverse en nous son venin... pour nous punir... juste pour ces mots... pour leur terminaison...

LUI: Il cherche sournoisement à détruire en nous... oh, c’est trop insensé, c’est trop fou... comme, en nous, un point vital...

ELLE: En douce, en catimini, ni vu ni connu.

LUI: Et à travers nous, il atteint... il bafoue... quelque chose...

ELLE: Tout ce qu’il hait de toutes ses forces... qu’ils haïssent tous les deux...

LUI: Une manière d’être... une façon de penser... (*Étouffant*.) La pensée... Ils veulent niveler... avilir...

ELLE: En toute impunité. Sans qu’on puisse bouger... sans qu’on ose jamais... on se traite soi-même de fou...

LUI: Et personne! Personne pour nous soutenir. (1445-1446) (21:37:37-21:38:57).

Her hvisker og dernest hveser Lui og Elle seg gjennom partiet, slik at ordene nærmest forsvinner

over i hvit støy, særlig effektiv blir hviskingen i kombinasjon med de vislende lydene i alle de frikative *s-* og *z-*lydene i ordene *scorpion, sournouissement, insensé, forces, haïssent, façon de penser, pensée, puisse, ose* og *personne*, samt de gjentatte *sans ... sans...* Hviskingen blir også forsterket gjennom mikrofon og høyttaler, og oppfattes ekstra kraftig hvis lyttingen foregår med høretelefoner, som om Elle og Lui hvisket oss (*ssssssssssssssss*) rett i øret.

I radioopptakene hender det også at stemmen nærmer seg en form for primal *brøling* eller *ralling*. I dette tilfellet skjer det med stemmen til F. 3, nærmest som den fylles med en energi som må utløses:

F. 3: Attrapée? Moi? Qu'est-ce que j'ai à voir?... Mais quand il faut entendre ça. Un tendre! Oh, c'est trop fort. Hypocrite, va. Exploiteur. Traître. Et ils se permettent de donner des leçons... quand eux... sans qu'on le sache... mais il faudrait le crier, le dénoncer, les clouer au pilori.

LUI: Calmez-vous. Vous n'y arriverez pas.

ELLE: Croyez-moi, vous ne ferez que vous irriter davantage. C'est comme de se rogner les ongles... de presser...

F. 3: Des imposteurs... des salauds...

LUI: Allons, allons, revenez à vous: C'est difficile, je sais bien, quand on s'est laissé prendre...

F. 3: Et c'est vous qui me dites ça. Quand vous devriez m'aider. La voilà, votre source cachée... ce que vous sentez... c'est là... je le tiens... derrière les piles d'assiettes, dans le coffre à provisions... ils se gavaient... et ça pendant que tout le monde autour...

LUI, ferme: Dominez-vous. Là. Ça suffit. Vous vous faites mal. Inutilement. (1438-1439) (21:21:36-21:22:32).

Her legger F. 3 all sin energi i stemmen (*forte*), og snakker med høy lydstyrke (*amplitude*) som i *o*-vokallyden i interjeksjonen ”oh” samt i andre vokallyder i diverse skjellsord (*hypocrite-exploiteur-traître-imposteurs-saluds*). Hun skriker og går dermed også opp i tonehøyde (*frekvens*) og får en høyere *pitch* i halvkonsontanten i ”crier” og vokalen i ”pilori”. Dette eskalerer helt til hun får beskjed om at nå er det nok, det fungerer ikke.

I sceneoppføringene som er gjort av *Isma* blir de ekspressive språklige spasmen ofte oversatt til muskelspasmer i skuespillernes agerende kroppsspråk. Vi kan tenke oss at energien i stemmene og deres irrelle og lydlige spastiske uttrykk transporteres ut i skuespillernes armer og bein. Et godt eksempel på en slik visuelt spastisk representasjon kan vi finne i Dirk Opstaeles oppsetning av *Isma* fra 2003,²⁰ særlig med F. 3 i dette brølepartiet, men også i andre eksklamatoriske partier gikk skuespillerne med sitt ekstremt overdrevne kroppsspråk fullstendig amok på scenen, med anfall av spasmer. De kastet seg rundt på gulvet, bablet usammenhengende, kledde av seg på scenen, kastet dresser, sko, slips, og cocktailkjoler omkring og endte opp i bh, sokker, underskjorte, undertøy og draperte leopardmønstrede skinnfiller. Slik kan den akustiske støyen oversettes til visuell støy.

Både stemmenes frikative konsonantstøy, plystring, brøling og hvisking blir en

hvitstøyaktig *all-lyd-på-en-gang*. For å oppsummere alle disse støyelementene, skal vi nå lytte til ett særlig kakofonisk stemmeparti tidlig i teksten, som kan leses ut i fra en slik teori om stemmestøy. Det er uklart hvorvidt vi her hører utsondringer fra det ubearbeidede forspråkets stemmekakofoni, eller deler av samtaler som surrer i bakgrunnen av en samtale. Her brukes en kombinasjon av flere notasjonsteknikker. Noen anonyme stemmer er bare angitt som ”voix”, og ”tankestreksstemmer” legges ovenpå hverandre. I tillegg angir teksten andre typer støy. Teksten indikerer konkret en bakgrunnsstøy i kursiverte angivelser i notasjonen: ”*Puis dégénèrent en bruit de fond d’où des mots émergent, dits de façons différentes*” (1425) og *Bruit de fond prolongé* (1425). I tillegg er det angitt plystrende stemme ”*sifflant*”, latter ”*rires*” og små skrik ”*petits cris*”. I radioversjonen gjøres en svært spennende, og samtidig tekstnær tolkning av dette partiet, hvor de ulike støyelementene veves sammen i en støymasse, og resultatet er at det virkelig høres ut som stemmene lyder fram fra en bakgrunnsstøy:

VOIX:

— Très beau.

— Étonnant.

— Rien à voir avec son ancienne manière.

— Quel dommage, je n’ai pas pu, figurez-vous...

— Moi non plus. A force de remettre... Maintenant c’est trop tard...

— C’est toujours comme ça.

Puis dégénèrent en bruit de fond d’où des mots émergent, dits de façons différentes.

— (*Scandé:*) Dé-men-tiel...

— (*Lourd et étiré:*) Moi, dans ces choses-là, vous savez...

— (*Sec et décidé:*) C’est une question d’opinion.

— (*Rire.*)

— Inadmissible.

— Entièrement d’accord.

— Vous en avez des bonnes.

— (*Sifflant et dégoûté:*) Atroce. Pas un souffle.

— (*Obséquieux et avide:*) Oh oui, je suis comme vous. Je préférerais...

Bruit de fond prolongé. Rires. Petits cris. (1425) (20:52:48-20:53:21)

De første stemmene: ”VOIX: / — Très beau. / — Étonnant.” lyder ganske svakt, i bakgrunnen. Deretter følger en strøm av ord og bruddstykker av setninger, der en blanding av mannlige og kvinnelige stemmer artikulerer i ulik styrke, tone og hastighet. I radioopptakene høres også en mengde andre ord og setninger som i bakgrunnen: ”Mais puisque en toute façon...”, ”Ah”, ”le pauvre” ”Je ne sais pas”, ”Oui”, ”Non”, ”Je n’ai jamais vu”, samt en klappelyd. Mange av disse lydene, som ikke står i teksten, er like kraftig som stemmene i selve partituret. Det virker tilfeldig hva som lyder fram og ikke. Stemmene snakker fra ulike steder i lydrommet, det vil si med varierende avstand til mikrofonen. I notasjonen til *Le Silence* så vi hvordan Sarraute bruker tankestreker på ulike måter for å framstille koraliteter med forskjellig

²⁰ *Isma* (regi: Dirk Opstaele) Ensemble Leporello, Théâtre de Sartrouville 15.-18. januar 2003.

grad av individuasjon. I noen mer poetiske partier ble de brukt for å skape en temporal flyt eller sammenlenkning fra den ene stemmen til den andre. For å illustrere kontrasten til partiet ovenfor kan vi lytte til to ganske like partier i *Isma* der stemmene er lenket etter hverandre:

VOIX:

- Oh non.
- Dites?
- A quoi? (1425) (20:53:44-20:53:48)

Her er det ikke mye flyt, snarere følger de tre stemmene som perler på en snor. Det gjør de også i dette utdraget, kanskje litt hurtigere:

VOIX:

- Non!
- Oh non!
- Surtout pas! (1430) (21:02:41-21:02:43)

Korstemmene i disse to kortere utdragene relateres ikke til støy på samme måte som det lengre sitatet lenger opp, som var en *all-lyd-på-en-gang*. Stemmene i de to siste sitatene følger suksessivt etter hverandre. Hvis vi går tilbake til det første utdraget, hørte vi at stemmene snarere var lagt synkront ovenpå hverandre. De oppleves som en grå masse av latter, enkeltord og brokker av setninger som knapt høres. Det er som en klump av lyd, en flyktig konstellasjon av ord som har hopet seg opp. Hvis vi fortsetter til partiet som kommer etter sekvensen med bakgrunnsstøy, har Roland-Manuel valgt å la stemmene til H. 2 og F. 2 starte før støysekvensen er over. De starter som hvisking i forgrunnen, parallelt med at støyssystemene i bakgrunnen tones gradvis ned før de plutselig stanser i det F. 2 uttaler ordet ”tôt”:

H. 2: N’oublie pas que c’est à toi de donner le signal.

F. 2: Oui, je le sais, mais c’est trop tôt. Il n’est même pas onze heures et quart. (1425) (20:53:16-20:53:23)

På et meningsnivå er det nesten umulig for en lytter å få noen bestemt tolkning ut av det disse støyssystemene sier, og det signalet H. 2 og F. 2 snakker om, er et absurd innslag. Kanskje skal vi ikke tenke over hva disse ordene betyr, partiet i sin helhet går ganske fort. Det oppleves som om tiden et øyeblikk åpnet seg og lukket seg like raskt. En radiolytter kan ikke som bokleseren bla tilbake, eller spole tilbake som i en nærlytting av de digitaliserte opptakene, og rekker kanskje bare å tenke ”hva var det”? For den radiolytteren som hører hele programmet *Sont ce sons sensés? Sont ce sons sans sens?* som stykket er ett av innslagene i, er det også nærliggende å trekke linjer fra dette partiet til de innledende øvelsene i tunggymnastikk.

Joëlle Chambon tolker de anonyme stemmene i *Isma* som en ”ambiance sonore d’une conversation mondaine se déroulant ‘au lointain’” (Chambon 2001: 295-296). Men det kan

også tolkes som ord som svirrer rundt i grenselandet til en bevissthet, som forsøker å bestemme hvilke ord som skal sies. Begge tolkningene kan relatere seg til disse stemmene som *minimale stemmer*. Den første, som Chambons lesning peker mot, forstår partiet slik at det dreier seg om artikulerte biter og brokker fra en samtale (ikke nødvendigvis så monden), og leser dermed stemmene i betydning non-sens, det vil si som en nedbryting av lytterens forståelse av ordene som meningsbærende språkytringer. Den andre, som jeg mener viser hvordan *Isma* peker fram mot Sarrautes senere tekster, som *Ici, Tu ne t'aimes pas* og *Ouvrez*, forstår partiet som om ordene ikke enda er artikulert i noen samtale. Med andre ord er dette stemmer fra en tilstand der talesubjektet enten *ikke ennå* eller *ikke lenger* finnes, og begge tolkningene leser dermed stemmene som støy. Begge retter oppmerksomheten mot språkets lydlike materialitet.

En annen måte støy kan knyttes til stemmene i *Isma* på, er som kommunikativ støy, det vil si som ytre forstyrrelser som kleber seg til stemmene på vei fra den som snakker til den som lytter. Knitring, feedback og forvrengning beskrives alle som slike fenomen i Shannon og Weavers matematiske kommunikasjonsmodell (Shannon og Weaver 1949: 3-28). Det vil si at latter, fnising, plystring og andre elementer i selve stemmene blir *parasittære*. Partiet nedenfor er ett av flere eksempler på hvordan stemmene forsøker å snakke om det uevnelige, og hvor meningsinnholdet i stemmene trues med å bli overstyrt av vislelyder. I tillegg er partiet også svært rytmisk. For å tydeliggjøre dette har jeg valgt å lage et typografisk oppsett, der jeg har brutt opp teksten og stilisert den optisk med linjeskift for å markere hvordan frasene deles opp, samtidig som notasjonen til høyre viser frikativer og punkutasjon, for å visualisere både rytme og vislelyder:

LUI: C'est venu du dehors, vous comprenez.	s v v
C'est fourni par d'autres.	s f
Aucun lien avec ce qui sort...	s k s
ce qui vous pénètre...	s k v
ce qu'on sent...	s k s
et qui fait, chez vous, se soulever...	k f f v s s v
comme les poils sur l'échine du chat...	f f
avant que vous puissiez rien faire	v v s f
pour l'empêcher...	f
ELLE: Sans rien pour le justifier...	s ʒ s f
Et alors vous êtes capable...	z ...
Si c'était permis...	s s ...
LUI: Si c'était impuni...	s s ...
ELLE: Oh, c'est horrible...	! s ...
<i>Silence.</i>	...
(1439) (21:22:59-21:23:28)	

I repetisjoner av stavelser, lange vokaler, vislende konsonanter og halvkonsonanter får vi inntrykk av at teksten strømmer fra den ene hisselyden til den neste og ender i

eksklamasjonen *oh*. Klanglighet (*chi/cha*) kombineres med en metafor der det skildres hvordan noe gjennomtrenger *vous* og gjør at noe reiser seg, som pelsen stritter på en katt som skyter rygg: "se soulever comme les poils sur l'échine du chat". De strittende rygghårene blir et bilde på de ubevisste refleksbevegelsene i bevisstheten, som solsikkens heliotropismer.

Parasitt

Vi skal avslutte dette kapitlet med å undersøke hvordan tropismene følger en særlig *parasittær* dynamikk. Når jeg bruker begrepet parasittært vi det si at ord, utsagn, klisjeer, påstander eller bare stavelser, latter og pauser som når en bevissthet, tar over kontrollen av denne, snylter på den, vokser seg store og begynner å leve sitt eget liv, før parasitten overføres videre gjennom prinsippet om språklig kontakt.²¹ Eigenmann mener at selv om tropismen ikke kan gies noe navn, så kan den, nettopp fordi den er noe verbalt, *imiteres* i stedet for å nomineres, og slik imitasjon skjer ifølge Eigenmann ofte i *Isma*, han teller ikke mindre enn treogførti *-isma* som utsies løpet av stykket. Dette mener han kan gjøres nettopp fordi dette *-isma* er en signifikant som ikke har noe konseptuelt signifikat, den gjør det mulig å si noe uten å nominere (Eigenmann 1996: 34). Imidlertid er jeg ikke enig med Eigenmann i at denne repetisjonen nødvendigvis er et uttrykk for en imitasjonshandling av Dubuit, "imitant la personne haïe" (Eigenmann 1996: 35), som Elle og Lui tyr til for å hale ut de av Dubuits ord som har trengt seg inn hos dem og besmittet dem på ett eller annet vis. Jeg mener tvert i mot, noe som radiooppføringen bekrefter, at det er noe ukontrollert og vanvittig over stemmene når de begynner å si *-isma*, eller rettere sagt rope, hviske eller fnise det ut. Ukontrollerbarheten sprer seg og overføres fra stemme til stemme gjennom oscillasjoner, vaklinger, skjelvninger, dirring, vibrasjoner og fluktueringer, og *-isma* blir derfor en form for språklig parasitt. På mange måter kan vi kalle *-isma* en *øreorm*: "H. 2: Cette façon de prononcer les mots en isme, ça vous frappe, n'est-ce pas? ELLE: Oui. Isma... À la fin des mots." (1441). I den kognitive psykologien knyttes begrepet *øreorm* til hvordan vi får sanger på hjernen, hvordan lydlige fenomen skaper en form for *kognitiv kløe*.²² I begynnelsen er det bare Elle og Lui som har *-isma* som en slik kløe, men det eser ut og resulterer i språklige spastiske rykninger, ut pipler spredte *s*-lyder, latter og hvissing som snart smitter over på de andre stemmene. Dette akkompagneres av en særegen billedbruk der gift, galle, smitte og andre sykdomsrelaterte

²¹ Ordene sammenlignes med bakterier og virus i *Entre la vie et la mort*. Sarraute: 654: "Plus de Ballut, Chenut, Dulud, Tarral, Mangien ou autres. On s'en passera. Plus besoin de personne. Les mots seuls. Des mots surgis de n'importe où, poussières flottant dans l'air que nos respirons, microbes, virus..."

²² Kellaris 2001 og 2003.

metaforer vokser og blir til allegoriske digresjoner.

I det følgende sitatet begynner Elle å henge seg opp i stavelen ”-isma”, først to ganger, forsiktig. Vi hører stemmen til Lui hviske at hun må være forsiktig, men stemmen til Elle lar seg ikke stoppe, en vanvittig energi akkumuleres. Deretter uttaler hun flere *isma* på rad og rekke, nå med sterkere og sterkere trykk på *ma*. Stavelsene eser nærmest ut, og for å visualisere dette har jeg valgt å utheve disse stavelsene med fet skrift. Kursivene er Sarrautes egne:

ELLE: Alors... mais est-ce possible? Vous aussi... à partir de choses comme ça... *Isma... Isma...*

LUI: Arrête, tu vas leur faire peur...

ELLE, *exitée*: *Isma. Isma. Ma. Ma...* Capitalisma. Syndicalisma. Structuralisma. Cette façon qu’il a de prononcer *isma...* Le bout se relève... ça s’insinue... Plus loin. Toujours plus loin. Jusqu’au cœur... Comme un venin... *Isma... Isma...* (1440-1441) (21:26:05-21:26:43)

Samtidig med at stemmen til Elle uttaler *ma*, skildres det hvordan enden av ordet løfter seg og farer inn, like til hjertet, som en gift, som om stemmen forsøker å få det samme til å skje med de mange *ma* som hun repeterer. Giften sprøytes ikke bare inn i de andre stemmene, men også i oss radiolyttere. Lydene blir parasitter som trenger inn gjennom øret. Lui gjentar de ordene Elle sa, med større trykk på *ma*:

LUI: Non. Vous ne pouvez pas voir. Il ne s’agit pas de ça. *Isma*. C’est le *ma* qui compte.

Obscurantisma. Romantisma. Dubuit a une façon de prononcer ça... (1441) (21:27:56-21:28:07)

Lui roper ut sine “ma” enda kraftigere enn Elle, og de åpne vokallydene oppleves enda mer spastisk. I begge tilfeller glir stemmen mot i det minimale. De primallyd-lignende *ma*-stavelsene suppleres av hypotetiske påstander som ”Cette façon qu’il a de prononcer *isma...*” og ”Dubuit a une façon de prononcer ça...”, som gjør at flere stemmegradasjoner er til stede i en og samme replikk. *Isma* ender med at Elle og Lui forsøker å skape sansefølelser hos de andre ved at de hører ordene gjennom deres stemmer, med forklarende kommentarer underveis. Mot slutten av stykket lykkes de nesten:

ELLE: Écoutez: romantisma. Capitalisma. Syndicalisma...

ma... ma... ça claque... il fait claquer ses lèvres...

LUI: Il savoure *ça*... mmm, c’est bon. *Isma*.

ELLE: *Ça* glisse... comme le bord d’une herbe coupante...

LUI: *Isma. Isma.*

ELLE: *Ça* vous coupe... *ça* s’enfonce...

LUI: Et par *là*... mais comment ne le sentez-vous *pas*?

ELLE: Essayez, je vous en supplie, dites-le comme *ça*, en appuyant... *isma... isma...* vous sentez?

F. 3: Oui, peut-être, avec beaucoup de bonne volonté...

H. 3: Beaucoup, en effet. Moi j’avoue que pour *ma part...* syndicalisma, structuralisma. J’ai beau me le répéter... *isma.*

Isma... peut-être... oui, sil l’on veut... il y a *là*, en effet...

H. 3: Oui. Je *vois*...

ELLE: Oh! est-ce possible? Vous voyez?

H. 3: Ou... ou... oui... Bien qu'à vrai dire...
ELLE: A vrai dire?
H. 3, *hésitant*: Non... Ce n'est rien. C'est vraiment... Non...
c'est vraiment ce qui s'appelle rien.
(1449) (21:45:57-21:47:40)

Helt til slutt står stykket og vipper mellom de to språktilstandene. Lui og Elle bryter ut i spasmer, forsøker å få de ulike *ma* til å trenge inn hos de andre stemmene, det smitter over på lignende stavelser, som *ça*, *là* og *oi*. De spør om de andre stemmene kan fornemme det, og svaret glir mellom ja, nei og kanskje (*oui-oh-ou-ou-oui-non-rien-non-rien*) før de ender opp med å konkludere at det heter ingenting.

Også i *Isma* anvendes en dyre- eller insektmetaforikk som kan betegnes som parasittær. En slik metaforikk var fraværende i *Le Silence* og *Le Mensonge*, hvor det generelt ble brukt svært få språklige bilder. I de tidlige romanene anvender Sarraute ofte slike insektmetaforer. I *Portrait d'un inconnu* møter vi to samtalepartnere som skildres som monstrøse, "lourds, maladroits", de blir som hos Kafka til insekter: "deux insectes géants, deux énormes bousiers..." (143). Det finnes lignende komiske anslag helt fra begynnelsen av Sarrautes forfatterskap. Det som er spesielt i *Isma* er at det ikke er de som snakker, men *ordene selv* som blir levendegjort og som blir til insekter. Rachel Boué kaller de burleske og ofte groteske figurene hos Sarraute *une transposition allégorique de l'indicible sensoriel*:

En voulant se soustraire à l'arbitrarité du langage qui, selon Nathalie Sarraute, galvaude la spécificité des sensations, l'auteur a recours au processus de transposition imagée. [...] C'est donc bien en l'absence de motivations et de liens logiques qu'opère la projection allégorique ne visant qu'à suggérer, encore et toujours cette inexorable indécidabilité du sens (Boué 1997: 229-230).

Den allegoriske transposisjonen er altså en måte de uutsigelige sansefønnemmelene kan forestilles på hos lytteren eller leseren, og som viser hvordan denne språklige ur-støyen er av en annen verden, et eget fantasmagorisk univers med en egen logikk. I litteraturvitenskapen betraktes allegorien ofte som en form for utvidet metafor. I *Isma* eser insektmetaforikken ut og blir en allegorisk transposisjon, og som Boué sier kumulerer metaforene altså i groteske digresjoner. Først er det endelsen *-isma* som løfter seg og trenger inn som en gift. Når Dubuit er der, hender det ikke mer enn at noe glir over dem som en svak kiling, men når Dubuit er fraværende, trenger dette noe inn:

ELLE: [...] Le bout se relève, ça s'insinue... Plus loin. Toujours plus loin... Jusqu'au cœur... Comme un venin... Isma... Isma... (1440-1441) (21:26:33-21:26:43)

ELLE: On veut les aimer, vous comprenez. Et quand on les voit... on y arrive, on les aime... Isma glisse sur nous sans pénétrer... à peine un chatouillement...
LUI: Et puis, dès qu'ils ne sont plus là... ça s'enfonce... Ça devient toujours plus fort. C'est intolérable... La seule idée de les revoir... (1443-1444) (21:33:53-21:34:14)

ELLE: [...] C'est cette fin en isme. Il la redresse... C'est comme la queue d'un scorpion. Il nous pique... il déverse en nous son venin... pour nous punir... juste pour leur terminaison...

LUI: Il cherche surnoisement à détruire en nous... oh, c'est trop insensé, c'est trop fou... comme, en nous, un point vital... (1445) (21:38:01-21:38:25)

LUI: *Isma. Isma...*

ELLE: Ça vous coupe... ça s'enfonçe... (1449) (21:46:17-21:46:22)

Disse ordene som ender på *isme*, og som artikuleres som ”Romantisma”, ”Capitalisma”, ”Syndicalisma” og ”Structuralisma” skildres som en skorpion, hvor endingen *isma* blir til skorpionens hale, *isma* reiser seg, stikker dem og sprøyter giften i dem. Stikket understrekes ved at Sarraute leker med det idiomatiske uttrykket ”jeter, cracher son venin” som ofte brukes metaforisk i betydningen å spytte eder og galle, men som her må leses bokstavelig. Også i *L'Usage de la parole* og *Ouvrez* beskrives ordene med metaforer fra insektriket, som så kroppsliggjøres. I *L'Usage de la parole* blir ”Mon petit” en froskelignende sak som reiser seg på bakbeina og griper med armene: ”le voici maintenant... grenouille cherchant comiquement à imiter... le voici se dressant sur ses petites jambes, tenant ses petites bras, qui veut à son tour lui appliquer, à lui, ce ”mon petit”...” (964). I *Ouvrez* blir ”vous êtes...” — et personlig pronomen og verbet ”être”, en ordkonstellasjon som anvendes for å beskrive, karakterisere og sette på plass — til et lignende beist med to klør som forsøker å tildele subjektet et predikat, som bokstavelig talt klyper og griper etter adjektivene ”stupide”, ”imbécile”, ”borné”, ”conventionnel”, ”illogique”, ”extraordinaire” og ender opp med ”bon” i et ”Vous êtes bon” Assosiasjonene går igjen i retning av Kafkas univers og metamorfosenes fantomverden. F. 2 sier at Dubuit forsøker å senke seg ned på deres nivå. H. 3 forteller om at da han kjente Dubuit, var det heller slik at Dubuit prøvde å strekke seg på tå: ”se dressait sur la pointe des pieds...”, som så i samme setning blir transformert til bakbein: ”sur les pattes de derrière...” (1435). Herfra er det ikke langt til Kafkas litterære skikkelse Gregor Samsa, som våkner opp en dag og har blitt et insekt. De andre stemmene forsøker å gjøre Dubuit til ulike dyr og insekter for å objektsliggjøre dem og skape avsky for dem. Men som Elle sier, det hjelper ikke: ”ELLE: Absolument impossible. Les Dubuit... On aurait beau leur faire subir toutes les métamorphoses, les transformer en crapauds, en serpents, en rats... Ou aussi bien en belles princesses... Ça n'empêcherait pas...” (1435). Om de så lot paret Dubuit gjennomgå alle mulige metamorfoser, forvandle dem til hva det skulle være, ville det ikke hjelpe.

I slike allegoriske krumspring drives stemmene ut i dionysisk vanvidd hvor en tredje form for parasitt melder seg, nemlig den parasittære støyen i selve stemmene deres. Det utløses *en parasittær kjede*, som fortsetter gjennom hele stykket. I *Genèse* skildrer Michel Serres hvordan støyen følger en parasittær logikk: ”Le bruit est parasite, il suit la logique du

parasite, chose très petite, raison sans suffisance, cause souvent sans conséquence, qui peut s'évanouir à gauche de la queue d'aronde, qui peut croître et grandir, à droite de l'instauration" (Serres 1982: 100). Som Serres skriver i *Le Parasite*, kan parasittær støy forstyrre meningsinnholdet og også avbryte det: "Une interruption, une corruption, une rupture, enfin, de communication. Ce bruit était-il un message, vraiment? N'était-il pas, plutôt, un parasite?" (Serres 1980: 9). Serres skriver også: "Le bruit de fond est le fond de l'être, le parasitisme est le fond de la relation" (Serres 1982: 72-73). Hvis bakgrunnsstøyen er et grunnprinsipp, kan det parasittære danne grunnlaget for en relasjon. I støyteori regnes en parasittær støy vanligvis som redundant, den er en lyd som bryter inn i mottakelsen av en annen lyd, et signal, en melding, budskap eller en språklig artikulert meddelelse. Støy er en akustisk stimulus som maskerer en annen akustisk stimulus (Loeb 1986: 7, 49). I det etterfølgende partiet blir nervøs latter og fnising til en slik parasittær støy som til dels maskerer den talen som foregår:

H. 2, *riant*: Vous n'avez jamais essayé de lui en parler?

LUI: Parler de ça? A Dubuit?

H. 2: Moi à votre place, j'aurais pris le taureau par les cornes, rien que pour voir: je lui aurais dit: *isme* et pas *isma*, mon cher ami. *Isma*, ça me choque.

ELLE, *riant*: Rien que d'y penser, tenez, ça me donne des rires nerveux. Est-ce que ça ne lui donnerait pas le droit de téléphoner à Police-secours? De nous faire conduire à l'infirmerie?...

LUI: Sûrement. A l'infirmerie spéciale... (*Riant.*) Non, vous n'y pensez pas...

[...]

LUI, plus bas: Il faudrait que ça, juste cette façon-là de bafouer, de souiller... juste ce petit accent... que ça tombe sous le coup de nos lois.

ELLE: Oui. Juste ce mouvement sournois pour atteindre, pour détruire... Juste ce besoin de nuire... Juste pour ça avec l'approbation de tous, pouvoir les saisir... les tenir...

LUI: Les forcer à avouer...

ELLE: Oh, alors quel soulagement...

LUI: Oui. Extraire ça d'eux... L'étaler au grand jour... Assécher... Brûler...

ELLE: Tout serait assaini. Tout serait purifié. Eux. Nous. On pourrait même pardonner...

[...]

Lui, rit doucement.

ELLE: Pourquoi ris-tu?

LUI: Tu m'amuses. Tu me fais penser à la grenouille. Tu es là à te gonfler... et il suffirait qu'ils soient devant toi...

[...]

(1446-1447) (21:38:57-21:42:27)

Her hisser igjen de to stemmene Elle og Lui hverandre opp til å fantasere om å forfølge Dubuit på grunn av deres *isma*. Igjen blir alt blåst opp til enorme dimensjoner, og det er ganske sterke bilder Sarraute her bruker på det som utspiller seg, som får leseren eller lytteren til å tenke på inkvisisjon eller eksorsisme. Tenk om man med loven i hånd kunne ta Dubuit og tvinge dem til å tilstå, hale det ut av dem, gjerne med tortur, for så å jevne alt med jorden, brenne og slette alle spor. Ingen andre bevis behøves enn trykket på stavelsen *ma*. *Isma* er som et symptom på en sykdom, en pest, et merke som man kan kjenne igjen, slik at de som

bærer det kan klassifiseres i en lukket kategori, med dem innenfor og oss utenfor. Nå kan de ikke slippe unna, de er utpekt som fienden: ”ELLE: Vous êtes l’ennemi. [...] Mais mainenant — c’est dévoilé, tout ça, connu, classé, nommé. C’est le mal. Vous êtes le mal” (1447). Stemmene starter lavt, hviskende, men begynner å hvese og frese, mister artikulasjonsevnen, høres delvis vanvittige ut, delvis ondskapsfulle, for så å bryte ut i ukontrollert fnising, knising og boblende latter som to barn. Lui sier at Elle har blåst seg opp som en padde, og han kan slett ikke forestille seg Elle som torturist eller skarpretter. Som Arnaud Rykner skriver i notene til *Isma* inneholder disse allegoriske digresjonene både noe grotesk og morsomt: ”L’image passe ainsi dans le dialogue avec la violence qu’elle avait lorsqu’elle n’était que prédialogue. Il y a alors quelque chose d’à la fois drôle et violent dans ces combats que nous donne à voir l’écrivain. [...] Entre le rire et l’horreur, la distance est parfois bien faible” (Rykner i Sarraute 1996: 1988). Rykner mener det komiske er knyttet til den overdrevne forstørrelseseffekten og de groteske feilproporsjonene i stykkene, som om det mikroskopet Sarraute bruker i sine romaner fikk en enda sterkere linse. Det voldelige, skriver Rykner, oppleves når det groteske får oss til å føle overgangen fra dialog til handling. For det er ordene som begår volden, som Sarraute skriver i *L’Usage de la parole*: ”Des paroles meurtrières qui pour obéir à un ordre implacable répandent sur la table des sacrifices de sang d’un frère égorgé...” (933). Rykner trekker linjer fra det dionysiske kollektive vanviddet i Nietzches *Tragediens fødsel* til det groteske etegildet i *Isma* hvor Dubuit fortæres. I dette universet er det altså kort vei fra rettersted til paddedam, og det er svært mange trekk ved dette partiet som peker fram mot en tekst som for eksempel *Ouvrez*. *Isma* har mye absurd humor som et resultat av de ekstreme overdrivelsene.

Et godt eksempel på slik overdrevet humor finner vi i det partiet vi allerede har nevnt der F. 3 begynner å brøle. Det som skjer her er at F. 3 er blir smittet. Hun blir ”prise”, tatt, rammet og ruset. Det gjør ”vondt”: ”Ça vous fait mal”. Og diagnosen på sykdommen kommer; F. 3 har nemlig ”fått” Les Dubuit. F. 3 sier at hun vet fra en sikker kilde at Dubuit har gjemt bort en koffert. Lui påstår at historien om kofferten høres ut som den er tatt fra et Molière-stykke: ”LUI: Le coffre? Mais c’est du Molière? Ils comptaient leurs argent?” (1438). Her siktes det til den gjerrige Harpagon i Molières *L’Avaré* (1668). Så er det slik at Dubuit teller pengene sine om natten? Nei, det er ikke det, og F. 3 fortsetter fortellingen. Hun starter ”(timidement)” med å si at det er noe hos Dubuit alene: ”juste chez eux [...] quelque chose de sûr. Des faits.” (1438). Og deretter blir hun helt gal. I teksten er dette indikert ved at hun snakker fortere og fortere, og blir så overivrig at hun begynner å sikle eller spytte:

F. 3: Non. Des victuailles. Des boîtes de conserves... des truffes... des chocolats... Ils se gobergeaient... Une nuit, elle a entendu un bruit de vaisselle... toute la pile était tombée... la confiture répandue... ils lavaient, ils grattaient... Et ça avec leurs opinions si intransigeantes... ils donnent des leçons... Oh, c'est ignoble (*parle de plus en plus vite, surexcitée, rattrapant sa salive*) et les gens marchent... on les écoute... "Un tendre", Dubuit!... oh!

ELLE: Vous voyez, vous êtes prise. Ça vous fait mal. Les Dubuit vous ont attrappée. (1438) (21:21:05-21:21:37)

Da F. 3 i radioopptaket begynner å snakke fortere, fra "ils lavaient, ils grattaient..." og "Et ça", er hun som besatt av demoner, og samtidig har stemmen også noe barnslig over seg. Forøvrig preges dette partiet, som så ofte hos Sarraute, av en tvetydighet, der lek, spill og blodig alvor blandes sammen. Det er også noe barnslig over det Elle sier, for uttrykket "prise" brukes også av barn som leker sisten. F. 3 er "tatt" av Les Dubuit, og nå er det F. 3 som "har den". Dynamikken og overføringen i de to bildene, F. 3 som har fått en smittsom sykdom og som et barn som "har den" når hun leker sisten, er analoge ved at de begge er kinetiske. På samme måte som en kinetisk energi hos noe som er i bevegelse kan overføres til det som dette kommer i kontakt med, smitter også tropismene ved kontakt. I begynnelsen av *Isma* så vi hvordan det ble forsøkt å bruke ord, slik som "dénigrement". Stemmenes intensjon var å bruke dette ordet som et objekt i fullstendig ro, fordi slike objekter ikke har noen kinetisk energi. De har den motsatte effekt, som skaper en statisk og frosset tilstand av ro. Endelsen *isma* derimot, er ladet med kinetisk energi, tropismer som smitter over på de andre ordene. Vi kan høre når stemmene i *Isma* blir smittet av et "ça", et "ma", som vokser til en hvislende "sss", til et *ma! ma! ma!*. Smitten overføres kun via kontakt. Det parasittære kan også beskrive selve lyttesituasjonen. I kapittel 5, der vi skal analysere Claude Regys radiooppføring av *Elle est là*, skal vi se nærmere på deler av et lengre radiointervju med Regy. En av Regys poenger er at lyden penetrerer lytteren. Vi skal i kapittel 5 også komme tilbake til det parasittære, fordi smittemetaforikken her utvikler seg særlig virulent, noe Arnaud Rykner også påpeker i notene til *Elle est là* i Pléiadeutgaven (Rykner i Sarraute 1996: 2022-2023). Rykner knytter det parasittære i hovedsak til billedbruken i stykket og til det biologiske i selve tropismemetaforen. Men som vi har sett i *Isma* henger dette også nøye sammen med det som skjer med språkets materialitet og det rent lydlike.

De tropistiske bevegelsene i *Isma* går i rykk og napp, de er ujevne og uforutsigbare; ordenes veksling mellom ro og uro danner en puls. Andre Clayton hevder at det tropistiske hos Sarraute er en simultan og paradoksal veksling mellom tilgang og motstand, "il se livre et se retient" (Clayton 1989: 77). Ordenes bevegelser genererer kinetisk energi, og skaper dynamikk. Men så snart ordene tappes for sin vitalitet, stanser teksten opp og blir rolig, går over i stillheten og usynligheten:

F. 3: [...] Vous savez, au fond, Dubuit est un tendre...
 ELLE: Oui. Un tendre. Ce qu'on appelle un cœur d'or, n'est-ce pas? C'est ce qu'on se dit chaque fois.
 Assez. Assez de phénomènes. (*Rires.*) Nous l'aimons. Nous l'aimons. Oui nous l'aimons.
 H. 2: Ça doit vous apaiser?
 LUI: Oh oui, ça apaise. On est comme toute lisse à l'intérieur. Tout repassé. Et puis après, de nouveau...
 ça nous reprend... on est tiré... Oh non... il n'y a rien à faire, vous ne comprendrez jamais...
Silence. (1438) (21:19:29-21:19:48)

Isma puls går i ujevn rytme, den halter nesten. Det viser seg i den ujevne prosodien, i intonasjon og rytme. Teksten veksler mellom å bevege seg sakte og hurtig. Noen steder skaper rytmen en flytende flom fra ord til ord, ofte med vokalrim, som her hvor H. 1 i radiooptaket betoner de lange baktungevokalene [u] [u] i "vous tous" (*ooouuu — ooouuu*): "H. 1, *indigné*: Mais vous tous, tout à l'heure..." (1429) (21:00:51-21:00:54). Det skapes likevel ikke så mange slike klangbaserte partier i *Isma* som i andre tekster av Sarraute. I sin bok om Pierre Schaeffer, *Guide des objets sonores* (1983), skriver Michel Chion om hvordan *articulation* tilsvarer konsonantene og *appui* vokalene i talespråkets lingvistiske kjede av stavelser (Chion 1983: 114). Hos Sarraute kontrasteres de lange vokalene med en mer stakkato og taktfast rytme. Den forsterker en aggressiv og nesten militant stemning. Dialogen veksler også i et hurtigere tempo, og det synes som om ordene ikke glir over i hverandre, men hopper og spretter fra konsonant til konsonant, som her:

LUI: [...] Ça faisait copie de copie, vous ne trouvez pas?
 H. 1: Copie de copie? (1426) (20:55:31-20:55:36)

Dette partiet oppleves som mer oppstykket der Lui legger ekstra trykk på de lukkede konsonantene k, b og d i *copie de copie* (*k — p — d — k — p*) og H. 1 gjentar dem i sen spørrende tone (*k — p — d — k — p*) litt i bakgrunnen for Lui, som et ekko. Fonologisk kan vi betegne disse ustemte *p* [p], *t* [t] og *c* [k] samt de stemte *b* [b], *d* [d] og *g* [g] for klusiler, det vil si en undergruppe av obstruente konsonantlyder som kjennetegnes av at det først skapes en kraftig avsperring av luftstrømmen, hvor det akkumuleres luft. I motsetning til frikativene, som også tilhører denne gruppen, slipper klusilene ikke forbi luft under selve hindringen, men luftstrømmen frislippes etterpå. Dette skjer også i partiet nedenfor. Det avsluttes med konsonantene i "Indestructibles. Irréductibles", der p, t, k, b, d etterfulgt av en l, nærmest spyttes ut:

ELLE: Non. Oh non, il ne s'agit pas de ça...
 F. 1: Mais de quoi s'agit-il, alors?
 ELLE: C'est... c'est...
 LUI: C'est qu'ils existent.
 F. 3: Qu'ils existent?
 LUI: Oui. Ils sont là. *Indestructibles. Irréductibles.* (1434) (21:11: 58-21:12:14)

Dubuit skildres som noe som eksisterer, er der, som faste, uforgjengelige og ureduserbare. Disse ordene som alle assosieres med noe statisk og urokkelig, har samtidig et lydlig særpreg med mange konsonante lukkelyder ($d - t - k - t - b - d - k - t - b$). Kombinert med bruk av punktum i notasjonen, skaper dette en stakkato rytme.

Isma befinner seg i en hårfin balanse mellom stemmer, støy og stillhet, bevegelse og ro. Språkets ujevne rytme manifesteres som vakling og nøling i tegnsetting, repetisjoner, synkoperte rytmer og nominasjonsstopp, samt bruk av stemmen nærmest som et blåseinstrument (med diverse modifikasjoner av luftstrømmen) og hele taleorganets egenskaper som resonanskasse. Kombinert med parasittære bevegelsesmetaforer skaper dette en egen rytme, en dynamikk som i musikk, sang, dans eller lek. I *Isma* er det språket selv som begynner å snakke.

Både i lyttingen til radioopptakene og den stille lesingen av hørespillteksten erfares det at noe skjer mellom lytteren/leseren og hørespillet. Dens førspråklige *chora* lyder fram i stemmene, når lytteren omsluttet og gjennomtrenges. Denne erfaringen utfordrer det litteraturvitenskapelige språkapparatet som vanligvis brukes i beskrivelsen av den teksten som analyseres. Normal språket brytes opp gjennom metaforisering og poetisering. Julia Kristeva beskriver i *La Révolution du langage poétique* hvordan den semiotiske geno-teksten (*chora*) trenger opp som en vibrerende puls på det symbolske språknivået i feno-teksten (*doxa*), og viser seg i rytmiske brudd og syntaktiske forstyrrelser av grunnstrukturene i språket slik at de sistnevnte modifiseres og truer med å bryte sammen i de modernistiske tekstene som Kristeva analyserer (Kristeva 1974: 84, 207). Men i radioopptakene høres ingen subjektstemme. Språket selv strømmer opp i overflaten og begynner å snakke og leve sitt eget liv. I det spillet som oppstår mellom språk og språk i *Isma* skapes en tilstand der alt er annerledes enn til vanlig. Det utfolder seg som virtualiteter eller simulakre, en dionysisk støyende, larmende, dramatisk tumult. Det dannes løst definerte fluktuasjoner, mangfoldigheter, midlertidige konstellasjoner og opphopninger, flyktige som en stim, flokk eller sverm og substansløse som en luftspeiling eller en sky. Et ord, en stavelse, en lyd, en pust, en hvissing eller en vibrasjon smitter over fra en stemme til en annen, gjentas som et ekko, genererer andre ord og stavelser og skaper rytme og redundans. Det bobler over og farer videre til neste stemme, og slik fortsetter det til de trekker seg tilbake, smelter sammen med bakgrunnen, hørespillet slutter, og vi dukker opp til overflaten igjen som om ingenting har hendt. Det *er* ingenting som har hendt.

I ingen andre av Sarrautes hørespill oppleves lesningen i så stor grad som i *Isma* som

en igangsetting av en slags indre rytmisk mumling av teksten. Dette fenomenet, hvordan den lesende kroppen stille aktiverer en stemmeløs men vokalisert tekst, har hos Garrett Stewart i *Reading Voices. Literature and the Phonotext* blitt kalt "the latent mouthing of the reader's body" og lesingen som *det lyttende øyets* fenomenologi (Stewart 1990: 125, 129). Hva slags stemmer er det jeg hører for meg når jeg leser hørespillteksten i etterkant av å lytte til radioopptakene? På den ene siden er den min egen stemme. På den andre siden er det de ekspressive stemmene i radioopptaket fra 1970 jeg hører for meg. Fordi jeg ikke fikk ta kopier av radioopptakene har jeg på sett og vis vært nødt til å "lagre" disse stemmene som lydbilder i min egen hukommelse, og formidle dem videre til leseren av denne avhandlingen gjennom beskrivelser og typografiske virkemidler.

Vår lytting har i dette kapitlet i større grad enn i de andre vært det Pierre Schaeffer har kalt *en redusert lytting*, og som defineres videre hos Michel Chion i *L'art des sons fixes* (Chion 1991: 98). Den har til hensikt å fokusere mer på lydlige særtrekk (stemmene) enn meningsinnholdet. Slike kvaliteter er for eksempel fylde, farge, varighet, materialitet og styrke. Det er viktigere å definere hva lyden gjør, enn hva eller hvem lydkilden er. Derfor skal vi likevel ikke, som Chion mener Schaeffer gjør, se bort fra lydenes (stemmenes) affektive, psykiske eller fysiske effekter. I analysene av *C'est beau* og *Elle est là* skal vi undersøke nærmere den effekten særlige ord, både gjennom ordenes lydlige kvaliteter og de retoriske bildenes assosiasjonsfelt, får i det de treffer et lyttende øre.

Le théâtre où il se passe quelque chose est celui où la parole agit. Comment agit-elle? De quoi doit-elle être dotée pour qu'elle ait ce pouvoir? J'appelle ça rythme, sachant bien que le terme est sans définition possible. Vinaver, "Traduire, écrire..."

5 Maktspråk *C'est beau* og *Elle est là*

En lydversjon av Claude Regys sceneoppsetning av teaterstykket *Elle est là* ble sendt på radio bare måneder etter et det hadde premiere på teateret. Regys transformasjon var imidlertid toveis. Han gjorde også en sceneadaptasjon av hørespillet *C'est beau*. Hvorfor gikk denne transformasjonen av underkonversasjonen fra ett medium til ett annet bedre enn Sarraute hadde spådd tidlig på 1960-tallet? Vi skal undersøke hvorvidt det ligger et potensial for intermediale vekselvirkninger implisitt i disse stykkene. Dramaet som skjønnlitterær sjanger spiller mellom tekstens mediematerialitet og oppføringsmediets materialitet. Et annet intermedialt spill skjer mellom de ulike oppføringsmediene som Sarrautes drama ble realisert i. Når vi først skal diskutere det intermediale, skal vi også trekke inn filmversjonen som regissøren Michel Dumoulin har gjort av *C'est beau*, og hans filmatisering av sceneoppføringen av *Elle est là*. Hvert medium har sine teknikker og grep for sanseliggjøring, materialisering og fremkalling av de tropistiske bevegelsene. Som vi skal høre og se smitter disse ofte over fra det ene mediet til det andre.

I kapitlets andre del skal vi undersøke det som utspiller seg i det jeg har valgt å kalle maktspråkets poetikk. Vi har hørt hvordan en særlig type formuleringer ofte blir brukt i Sarrautes hørespill som en form for stabiliseringsteknikker, for å gjenvinne makt og kontroll når stykket står i fare for å gå over i en tilstand preget av uro. Stabiliseringsteknikkene uttrykker et ønske om å opprettholde eller gjenvinne makt hos dem som definerer seg selv som "normale". Et eksempel er når noen feller en estetisk dom over et kunstverk som de synes er vakkert, og de gjør dette med ferdig formulerte uttrykk. De forsøker å danne *doxa* der de forutbestemte språklige kategoriene om god og dårlig kunst setter kunstverket i bås og legger trygge rammer om tilværelsen. Den overordnede strategien er å knytte tingene og fenomenene til ett bestemt ord eller uttrykk, og med slike språklige kategorier dele opp og innplassere både kunstverket, seg selv og de andre i kategorier, båser og modeller. Samtidig

insisterer en av stemmene i hørespillet på at de andre skal mene det samme som ham, og ordlegge seg på lignende måte. For hva skjer når noen nekter å uttale seg om kunstverket, når noen får vansker med å sette ord på sanseopplevelsene som et kunstverk vekker, eller på en kjærlighetsrelasjon? Når noen avstår fra å bruke språket, holder på ordene og ideene som en godt bevoktet hemmelighet eller en dyrebar skatt? Den reelle makten, det vil si den stimulus som setter i gang tropismene og blir en kraft som framkaller disse opptøyene, er tausheten. Taushet virker som en provokasjon, den hjemsøker de andre og driver dem til vanvidd, og i ren desperasjon forsøker de diverse motstrategier under mottoet om at angrep er det beste forsvar. Det stadig kraftigere maktspråket som de tyr til, er altså en forsvarsmekanisme. Kanskje i enda større grad enn i *Isma* blir disse språklige reaksjonene preget av noe grotesk. Maktspråket ender i språkvold. Ordet "beau" i den estetiske dommen i *C'est beau* går amok, det repeteres kraftig og bestemt, og skaper en bankelyd der ordene forsøker å bryte seg inn hos dem som hører det. I *Elle est là* kvesses en idé til et slags våpen som brukes til å forfølge, jakte på og å slå i hjel en annen idé. Dermed snus maktrelasjonen på hodet. De tause, som blir beskyldt for å være gale, framtrer som de normale, rolige og beherskede, mens de som betraktet seg som normale, som *doxa*, fortaper seg i sitt eget vanvidd.

Samtidig som stykkene viderefører det groteske og burleske fra *Isma*, bruker Sarraute også noen nye grep i disse stykkene. I den tredje delen av dette kapitlet kommer vi til dem som har med stemme å gjøre. Antallet stemmer i selve stemmeoversiktene er blitt redusert i forhold til de forutgående hørespillene. Dette sammenfaller med påkallelsen av noen andre stemmer i *C'est beau*. Mens noen av dem er indikert på samme måte som de anonyme stemmene i de tidligere hørespillene, med et *voix*, blir andre indikert med familienavn. I *Elle est là* fins henvendelser til publikum. Alle disse har blitt lest som en form for *doxa*, en allmenn mening, eller en samling nøytrale vitner som konsulteres, og som i funksjon av jury skal dømme hvorvidt disse overdrevne språkreaksjonene kan rettferdiggjøres eller ei. Vi skal problematisere noen tidligere lesninger som i stor grad hviler på Rykners aktantmodell, hvor stemmer i stor grad defineres som sosial funksjon. Vi skal også diskutere *off*-begrepet.

I den siste delen av kapitlet skal vi undersøke hvordan tekstene benytter seg av sidetekstuelle elementer som ikke nødvendigvis er knyttet til stemme. Slik skiller de seg fra de tidligere stykkene, der all sidetekst var en del av stemmenotasjonen. Referansene til andre lydobjekter, og til bevegelser i lydrommet, er med på å markere en større grad av romlighet i *C'est beau* enn i de foregående hørespillene. Lydeffekter i form av banking på en dør gir inntrykk av at lydrommet stykkes opp, og at det finnes et annet lydrom bak lydrommet. Dette henger imidlertid nøye sammen med det som skjer på tekstens språknivå. Innestegningen av

en av stemmene bak en dør står i forlengelsen av de språklige stabiliseringsteknikkene som blir brukt mot denne. Det romlige kan videre knyttes til teaterstykket *Elle est là* på flere måter. Både språklig og referensielt er også dette rommet svært abstrahert. Skikkelsene i scenerommet henvender seg direkte til tilskuerne i salen. Samtidig brytes skillet mellom to instanser i rommet opp, når det ene rommet (salen) intervenerer i det andre (scenen). Sceneindikasjonene i *Elle est là* er svært knappe. Indikasjoner til skikkelsenes bevegelser i scenerommet og i forhold til hverandre er svært enkle, og har symbolkarakter. Også disse indikasjonene stiller seg i forlengelsen av det språklige. I lydversjonen skapes rommet først og fremst gjennom avstanden mellom munn og mikrofon. Det gir en opplevelse av at stemmen beveger seg bakover i lydrommet. I tillegg er stereoeffekten brukt for å få fram at de ulike stemmene beveger seg i forhold til hverandre. Dette følges opp i *Pour un oui ou pour un non*. Endelig kan bruken av *fade in* og *fade out* knyttes både til lydkontinuum og til scenerom, der radiostemmens *fade to silence* tilsvarer teatersalens og filmens *fade to black*. Dette skjer i sluttscenen av *Elle est là* der mørket senker seg samtidig som stemmen toner ut i stillheten.

Mellom eter og teater

Hørespillet *C'est beau* ble første gang sendt på France Culture 16. oktober 1972, i en programpost som het *Carte Blanche*, og hvor hørespillene ble regissert av radiokanalens egne medarbeidere. Det var Jean-Pierre Colas som hadde regien for denne oppføringen. Innspillingen ble gjort ved Atelier de Création Radiophonique 3. april. Joëlle Chambon mener at Colas' radiooppføring er lite oppfinnsom, og ikke klarer å fornemme de språklige nyansene. Særlig lider relasjonen mellom Lui og Le Fils av en stor grad av naturalisme, de blir platte, og stykket styres i retning det konvensjonelle, nesten banale (Chambon 2001: 389-290). I Tyskland gikk *Das ist Schön* på SDR 28. oktober 1972.¹ Samme året kom for øvrig også romanen *Vous les entendez?* ut, og det finnes intertekstuelle referanser mellom hørespillet og romanen. Samtidig peker også romanen tilbake på *Isma* fra 1970. Med *Théâtre*-utgaven i 1978 kom *C'est beau* ut i bokform. Vi har allerede nevnt at radioreferansene til de andre stykkene i denne utgaven ble erstattet med en generell kommentar, hvor det slås fast at: "Les pièces de ce recueil ont été radiodiffusées" og "Elles ont toutes été représentées au théâtre" (Sarraute 1978: 7). Stykkene er også her innledet av referansene til deres første

¹ Sarraute, Nathalie: *C'est beau* (Regi: Jean-Pierre Colas), *Carte blanche*, France Culture, 16. oktober 1972. Selve stykket varer fra 15:45:54 - 16:25:54 (00t40min) og referanse hos INA er RAR VIS 19721016 FCR 003 / HD9921912. Sarraute, Nathalie: *Das ist Schön*, (Regi: Heinz von Cramer) SWR [SDR] 28.oktober 1972. 42 min 30 sek. Arkivnr. 6024573, prod. nr. HO00143.

teateroppføring, med navn på regissør og skuespillere (Sarraute 1978: 41 og Sarraute 1993: 63). Vi har tidligere lansert en påstand om at dette har bidratt til å overbetone teateroppføringene på bekostning av radiorealiseringsene, og at dette igjen har påvirket lesningene. Som vi var inne på i kapittel 2, bidro Sarraute selv til noe av forvirringen omkring *C'est beau*, da hun i et intervju med Germaine Brée som blir gjort mens hun fortsatt skriver på *C'est beau*, både forteller at hun skriver dette stykket for radio, og at det planlegges oppført på scenen sammen med *Isma* (Sarraute i Brée 1973: 146). Når det gjelder tekstutgavene av *C'est beau* kommer hørespillreferansene aldri med i utgivelsene, mens teaterreferansene derimot knyttes til hørespillteksten helt fra første tidsskriftpublikasjon.

Mens de tre første hørespillene ble publisert omtrent parallelt med radiooppføringene, ble ikke *C'est beau* publisert før tre år etter, i 1975, i nummer 89 av teatertidsskriftet *Cahiers Renaud-Barrault*.² Også denne har intertekstuelle frampek til en roman, nemlig "*disent les imbéciles*" som utkom året etter. Utgivelsen av *C'est beau* skjedde i forbindelse med Claude Regys sceneoppføring av *C'est beau* på Petit Orsay den 24. oktober 1975. Nummeret av tidsskriftet var viet tre sentrale samtidsforfattere i anledning av at de alle hadde skrevet drama som ble oppført på teateret denne vinteren. Forfatterne var Nathalie Sarraute, Marguerite Duras og Héléne Cixous. Tidsskriftet innledes med et kort forord av den ene av regissørene, Simone Benmussa, der hun knytter de tre forfatterne tematisk til hverandre via Heideggers språkfilosofi:

Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Héléne Cixous, elles sont différentes, s'opposent, mais de lien en lien, souterrainement, elles se tiennent par les rêves, se retiennent de trop dire ou disent ce qu'il est généralement convenu de ne pas dire. Par les textes présentés ici les liens, entre elles, apparaissent. Ces savantes du silence, du geste ou du mot se reconnaissent dans le théâtre. [...] C'est aussi dans ce texte de Martin Heidegger³ qu'elles se croisent (Benmussa i Sarraute 1975: 1-2).

Forordet etterfølges av en oppstilling av de eksplisitte referansene til sceneoppføringer av stykkene deres, som var foranledningen til temanummeret om dem. Like før Regy satte opp Sarrautes *C'est beau* hadde Jean-Louis Barraults oppføring av Marguerite Duras' *Des journées entières dans les arbres* premiere den 15. oktober, og Simone Benmussa planla en oppføring av Héléne Cixous' *Portrait de Dora* på samme scene som Sarrautes stykke (Sarraute 1975: 2). Selve teksten til *C'est beau* innledes også med detaljerte referanser til Regys teateroppføring, navn på skuespillere og assistenter. (Sarraute 1975: 44). Stykket er trykket med sjangerbenevnelsen enakter: "Pièce en une acte" (Sarraute 1975: 45). Dramateksten etterfølges av Sarrautes essay "Le gant retourné", opprinnelig skrevet som et

² Sarraute, Nathalie: *C'est beau*, i *Cahiers Renaud-Barrault*, no 89, Paris 1975: 45-69.

foredrag som Sarraute holdt på Universitetet i Madison i 1974. I tidsskriftutgaven opplyses det om at denne konferansen handlet om avantgarde i *film og teater*.

Sarraute skriver altså i begynnelsen av essayet "Le gant retourné" om hvordan hun på begynnelsen av 1960-tallet betraktet teateret som et medium som ikke var egnet til å kommunisere tropismene. Men i den siste delen av essayet framgår det ut at hun etter hvert endret syn. Michel Vinaver skildrer i "Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille" hvordan en forfatter som ser sitt eget stykke oppført på scenen kan skape seg en dobbeltgjenger, midlertidig kvitte seg med forfatterrollen og se stykket sitt utenfra. Slik kan hun gripe rytmen i verket fra et nytt perspektiv (Vinaver 1998: 20-21). I Sarrautes tilfelle hadde hun på det tidspunkt hun skrev *C'est beau* og "Le gant retourné" sett flere teateradaptasjoner av sine egne hørespill. I intervjuet med Germaine Brée fra 1972 forteller Sarraute hvordan hun i utgangspunktet var skeptisk da Barrault kom og ville oppføre *Le Silence* og *Le Mensonge* på scenen i anledning åpningen av den nye teatersalen Petit-Odéon:

I don't visualize any characters. And when Barrault wanted to stage *Le Silence* and *Le Mensonge*, he asked me how old the characters were and who they were. It was almost by accident I wrote "man" or "woman". In truth I could have switched those designations or put them in their plural. I don't see them and I don't visualize the stage either. I don't see any exterior action. I just hear voices and rhythms (Sarraute i Brée 1973: 146).

Den 14. januar 1967 ble imidlertid stykkene oppført av Barrault. Sarrautes drama fikk stor betydning for Barrault og utviklingen av det nye, intime teateret hvor scenerommet skulle vise hendelsene innenfra. Det som skulle skje i den teatersalen som Barrault kaller et laboratorium, måtte gjenspeile det eksperimentet som skjedde i Sarrautes litterære univers. Men til sceneadaptasjonene måtte det samtidig stilles særlige krav til de teatrele grepene, for å løfte stykkene ut av den tradisjonelle dialogen. Barrault løste også noe av problemet ved å transportere de bevegelsene som foregikk på språknivå ut i skuespillerens kropp og dens bevegelse i scenerommet, som overdrevne gester og fakter. Som det fremgår av Sarrautes essay ble hun overrasket over dette hos Barrault, men på en positiv måte:

Il a su pourtant, avec ses dons de mime, son imagination qui lui permet d'animer l'espace scénique, il a su montrer des personnages se mouvant sur la scène, exécutant même toutes sortes de mouvements assez amples et variés. Je dois dire que ces mouvements m'ont fascinée. Je voyais ce texte, ainsi intégré à des mouvements scéniques, porté et amplifié par des gestes, avec étonnement (1712).

For Barrault representerte Sarrautes stykker selve essensen av det nye intime teateret, hvor han, som Paul-Louis Mignon skriver i sin biografi, nettopp ville forsøke å ilegge selve stillheten en betydning og få den til å vibrere: "faire vibrer le silence". Barrault ville at

³ Teksten det henvises til er Heideggers "Der Weg zur Sprache" (Heidegger 1985b [1959]). (Jf. kapittel 4).

publikum fysisk kunne sanse den spenningen som stillheten skapte. Barraults teateroppsetninger av *Le Silence* og *Le Mensonge* ble uansett godt mottatt, særlig blant Sarrautes kolleger i det litterære miljøet, som Robbe-Grillet, Ionesco, Duras, Mauriac og Butor. Barrault forsøkte i denne tidlige fasen å skrelle scenen for unødvendige rekvisita. Tanken var å redusere teateret til dets basiselementer, stillheten og rommet: "le fondements de l'acte théâtrale [...] le silence et l'espace." (Mignon 1999: 33, 46). Likevel var det elementer igjen på scenen som Sarraute ikke likte så godt. Sarraute uttalte seg om dette i en artikkel i *Libération* 23. april 1993, i anledning en oppsetning av Jacques Lassalle. I Barraults oppføring av *Le Mensonge* i 1967 var de kvinnelige skuespillerne kledd i pene kjoler, og det kom brett med whiskyglass på scenen. Dette kunne gi inntrykk av utspille seg i en av det franske borgerskapets salonger, og Sarraute kommenterer dette: "Je ne devrais pas le dire, mais c'était... moins juste."⁴

Claude Regy gjorde med sin oppsetning av *Isma* som hadde premiere på Espace Pierre-Cardin den 5. februar i 1973 det stikk motsatte av Barrault, for mens Barrault lot skuespillernes kropp manifestere de tropistiske bevegelsene, overlot Regy bevegelsene til språket. Skuespillerne satt derfor rett opp og ned på hver sin stol med ansiktet mot publikum, og de reiste og satte seg kun i takt med dialogens økende og synkende intensitet, artikulasjon og rytme. Chambon har skildret Regys oppføring som mer avantgardistisk og mer irreell enn Barraults, men samtidig som noe dyster (Chambon 2001: 326). På slutten av essayet legger ikke Sarraute skjul på sin beundring for Claude Regys realisering. Dette knytter hun til hans evne til å få fram alle de små språklige nyansene i teksten:

Claude Regy [a] conservé au texte le premier rôle. Même pas le premier rôle: le rôle unique. [...] Toutes les répétitions étaient le décorticage minutieux et très sensible de chaque vibration du langage. Claude Regy a fait voir chaque pli, chaque froissement, tous les grains de la peau du gant retourné (1712-1713).

Dette var altså det første av Sarrautes stykker Claude Regy skulle oppføre. Som vi skal se kom Regy til å arbeide med Sarrautes stykker både for teater (*Isma*, *C'est beau* og *Elle est là*) og radio (*Elle est là*) og det språknære preger alle tolkningene hans. I samme tidsskrift som *C'est beau* og "Le gant retourné" finnes også en artikkel som Claude Regy har forfattet, med tittelen "Nathalie Sarraute: un théâtre d'action; C'est beau: théâtre de la violence; Divagations de mise en scène." Her reflekterer han over *C'est beau* ut i fra sitt eget arbeid med sceneoppføringen av dette stykket:

⁴ *La Libération* 23. april 1993. Deler av dette intervjuet er gjengitt i notene i Pléiadeutgaven (1997).

Mais tout est résolu par le langage qui crée tout et détruit tout. Donc ne pas représenter autre chose que le langage. Mais trouver le ton d'un parler de la conscience, un ton qui soit juste de cette justesse-là, donc faux, décalé, par rapport à la conversation à quoi parfois par bribes ce langage ressemble. Il faudrait inventer un ton pour un matériau inconnu, une sonorité. Passer de l'intérieur à l'extérieur. Faire sentir les deux mondes. Leur lutte. Mais pour ce qu'on veut exprimer d'inconnu le langage n'existe pas. Puisque le langage fausse, détruit, ce qu'on cherche à trouver. On ne peut parler que par images, par périphrases, par phrases interrompues, par trous entre les phrases, par les émanations de l'imaginaire, les silences... par cercles qui tournent autour... (Regy 1975: 88).

Regy konsulterte ofte Sarraute under øvingene, som det går fram av samtalene dem imellom fra opptakene til radioversjonen av *Elle est là*. Claude Regy hadde planlagt å legge teaterpremieren på *Elle est là* til høstfestivalen i 1978, med delvis samme skuespillere som *C'est beau*, men valgte å utsette forestillingen fordi han ikke var fornøyd med resultatet. Den eneste oppføringen dette året var således Westdeutscher Rundfunks (WDR) hørespillversjon av stykket, oversatt til *Sie ist da*, i 1978. *Elle est là* ble på sin side aldri publisert i noe tidsskrift, men kom ut første gang i *Théâtre*-utgaven i 1978. Her kom teaterreferansene til den avlyste scenerealiseringsen med. Ironisk nok har sideteksten altså referanser til en oppføring som det aldri ble noe av (Sarraute 1978: 11). Men Regy fikk gjennomført oppføringen to år etter, den 15. januar 1980 på Théâtre d'Orsay, med en annen sammensetning av skuespillere. I *Théâtre*-utgaven fra 1993 er referansene korrigert: (Sarraute 1993: 33).

Senere dette året, 4. mai 1980, sendte France Culture en radioversjon av *Elle est là*, som ble spilt inn ved Atelier de Création Radiophonique 29. februar. I praksis betyr det at samme regissør, Claude Regy, og skuespillere gikk i studio og spilte inn det som Arnaud Rykner refererer til som en *reprise purement sonore* av Regys sceneoppføring. Og det er nettopp dette, at det er mulig å gjøre en *lydversjon* av teaterstykket uten den type omfattende transkodifikasjon som hørespilladaptasjoner av scenedrama ofte må benytte seg av, som gjør det interessant i vår sammenheng. Lydversjonen av *Elle est là* er siden blitt sendt om igjen flere ganger, og det er en reprise fra 26. desember 1999 jeg vil bruke, der jeg trekker inn lydreferanser i denne analysen.⁵ I tillegg til lydversjonen omfatter denne sendingen Sarrautes opplesninger av egne tekster, utdrag fra opptak av selve radioinnspillingene, der Regy gir instruksjoner til skuespillerne, et intervju med regissøren og en diskusjon mellom ham og Sarraute. Claude Regy forteller her litt om teateroppføringen av *Elle est là*, og hvordan han hadde forsøkt å gjøre skuespillernes hoder til en form for høytalere, ved å mørklegge alt på scenen bortsett fra skuespillernes hoder: "[...] d'ailleurs j'ai essayé aussi par la lumière

⁵Sarraute, Nathalie: *Elle est là*, (Regi: Claude Regy) Sendt første gang 4. mai 1980 og i reprise 26. desember 1999. I replisen fra 1999, startet selve stykket 22:01:49 og varte til 23:38:16 og varer i 1t37min. Hele sendingen, inkludert innslagene før og etter stykket, varer i 02t20min. Referanse til replisen hos INA er DL R VIS 19991226.

d'éclairer sur toutes les têtes, c'est à dire que les corps ne sont que des transporteurs des ces têtes [...] qui circulent dans la lumière [...] des espèces de haut-parleurs qui viennent se placer face au publique [...]”.⁶ Det er ellers interessant at både Regys artikkel om *C'est beau* i *Cahiers Renaud Barrault* samt radiointervjuet med Regy om *Elle est là* begge reflekterer over oppføringer av stykkene i andre medier enn tekstene i utgangspunktet er skrevet for.

Vi har i denne avhandlingen stadig omtalt stykkene på denne måten, som tekst skrevet for å oppføres. Dette fortjener en utdyping av vår sjangerdefinisjon av drama. Dramasjangeren har en dobbelthet ved seg. Den baserer seg på to medier, tekstmediet og oppføringsmediet, som gjensidig viser til hverandre. Som litteraturvitenskapelig sjangerbetegnelse brukes drama om en type skjønnlitterær tekst med egne sjangerkonvensjoner, og som skiller seg fra de andre to litterære hovedsjangrene, epikk og lyrikk. Som teatervitenskapelig term brukes betegnelsen drama om den konkrete oppføringen. Vi skal i dette kapitlet bevege oss i nettopp dette mediale *interface* mellom tekst og oppføring. *C'est beau* og *Elle est là* kan sies å bidra til å tematisere noen problemstillinger knyttet til denne forståelsen av dramaet. Teaterstykket *Elle est là* er en tekst skrevet for å oppføres på teaterscenen, mens hørespillet *C'est beau* er en tekst skrevet for å oppføres på radio. Men begge kommer likevel inn under sjangerbenevnelsen drama. Vår definisjon av dramaet skal derfor ikke kun begrense seg til ett spesifikt medium. Med begrepet oppføring kan vi ikke automatisk ta det for gitt at det dreier seg om en *sceneoppføring*. Problemstillingen gjelder ikke bare i Sarrautes tilfelle, men alle tekstbaserte eller litterære hørespill, særlig fordi disse hørespillene i etterkant ofte blir utgitt som teaterstykker. Det realiseringsmediet som leseren tror at dramateksten er skrevet for, påvirker leserens resepsjon av det.

Et eksempel på dette er en ny type kursiverte indikasjoner som Sarraute begynner å anvende i *C'est beau*. Et sted i stykket markeres lyden fra en dør:

LE FILS: Oui, papa. J'ai presque fini.... Il ne me reste plus que la fin de la restauration.
Bruit de porte. (1454)

Elle frappe à la porte.

[ELLE:] Viens, mon chéri, viens donc ici, près de nous? Qu'est-ce que tu faisais? Je te dérange? Mais viens, je t'en prie, juste pour un instant... (1465)

Disse indikasjonene blir vanligvis tolket som sceneanvisninger. En allmenn oppfatning er at disse nye teknikkene gjør at stykket blir mer relatert til et reelt rom, og følgelig leses de som tegn på at *C'est beau* er mer teatralt. I forhold til de tidligere hørespillene har vi beskrevet

⁶ Hele innslaget med Claude Regy og skuespillerne varer fra 21:44:20 til 22:01:49. DL R VIS 19991226. Min transkripsjon.

forholdet mellom tekst (grafiske tegn) og radiooppføring (lydfenomen) med begrepet *notasjon*. I de tidligere hørespillene inngår alle elementer i teksten, også de kursiverte indikasjonene, i en stemmenotasjon. Det disse nye grepene kan sies å tilføye er en utvidelse av notasjonsbegrepet til også å gjelde andre lyder enn stemme. Det er likevel noe tvetydig over indikasjonene. Hvordan skal vi tolke dette i forhold til vår tidligere beskrivelse av radiostemmene i Sarrautes hørespill som kroppsløse stemmer i et ikke-substansielt rom, når teksten indikerer at Elle banker på en dør? Det samme skjer med Lui, når det står at han slår av en platespiller:

Du Mozart, plus longuement.

LUI: Oh assez. (Il arrête le disque.) [sic] (1469)⁷

Betrakter vi disse grepene som sceneindikasjoner, kan de leses som beskrivelser av karakterenes bevegelser og handlinger i et konkret scenerom. Det åpnes for å tolke indikasjonene i dramateksten slik at Elle og Lui her ilegges en ytre handling. Det er viktig å huske at denne teksten er skrevet for radiomediet. I radiorealiseringsen høres i det første eksemplet kun en bankelyd. I det andre eksemplet høres på samme måte kun et klikk. Er disse lydene nok til å virke billedskapende? I så fall realiseres bildet av Elle som banker på en dør, eller av Lui som slår av en platespiller, ikke i noe reelt rom, men for lytterens indre øye. Det skapes virtuelle rom eller fiksjonsrom i hver enkelt av lytternes bevissthet. I dette hørespillet introduseres lyder fra ikke-stemmerelaterte lydobjekter. Som vi husker har hørespillet flere lydkode å velge mellom i tillegg til stemme. Det finnes også lydeffekter og musikk. Man kunne derfor si at Sarraute rett og slett begynte å bli så erfaren med å skrive for radio at hun begynte å eksperimentere med de andre lydlige hørespillkodene i tillegg til menneskestemmene, slik som i eksemplene ovenfor, der vi finner både lydeffekter (døren) og musikk. Vi skal komme tilbake til dette senere, når vi skal undersøke det romlige. Foreløpig kan vi konstatere at indikasjonene i *C'est beau* fortsatt beskriver noe *lydlig*. Når vi hører at Le Fils, som vi skal komme tilbake til, blir lukket inne bak en fysisk dør, er det et direkte resultat av at Le Fils blir nominert og plassert i en språklig kategori av Lui. Når Elle ikke klarer å sette ord på fenomenet og beskrive det hun vil ved talens bruk, spilles musikkstykkene, det er som om hun lar selve fenomenet lyde fram og musikken tale for seg selv. Lydeffektene i *C'est beau* står i forlengelsen av noe som foregår i språket. På samme måte er sceneindikasjonene i *Elle est là* også en form for kroppslig eller romlig manifestering av en språkhandling.

⁷ I Pléiadeutgaven er ikke indikasjonen kursivert, det skyldes trolig en trykkfeil. I samtlige av de eldre utgavene

De såkalte teatrale grepene Sarraute anvender i *Elle est là* er kanskje like mye knyttet til hennes stemmenotasjonsteknikker i de forutgående hørespillene. Stemmene er indikert med samme notasjonsteknikk som i hørespillene, H. 1, H. 2, H. 3 og F. og det typografiske oppsettet gjør at teaterteksten ikke skiller seg markant fra hørespilltekstene. For eksempel finnes det også svært mange indikasjoner av stemmenes nyanser i tonefall og intonasjon i de kursiverte stemmenotasjonene:

(un léger temps) (1477) *(Guilleret)* *(Silence... et puis se tord, gémit.)* *(Se concentre.)* (1478) *(Se tait)* (1479) *(rit)* (1480) *Silence accablé* (1481) *méfiante [...]* *en chœur [...]* *avec détermination [...]* *avidement* *([...])* *Très doux, doucereux* (1482) *coquette [...]* *confiante* (1483) *très doux [...]* *doux* (1484) *agacé* (1486) *dans un même souffle* (1488) *(Gémit)* (1491) *Tout bas* (1491) *(l'air surpris)* *(ton furieux)* *(ton accablé)* *(ton calme)* *(ton ferme, décidé)* (1492)

Stemmenyansene forsterkes i lydversjonen av stykket, både der det er eksplisitt indikert i stemmenotasjonene og der regissøren velger å overbetone dette i tolkningen. Særlig stemmene til H. 2 og F. blir svært poetiske, og brukes som instrumenter for å få fram hver nyanse av språket, gjennom klanger, rim, rytmer og repetisjoner. Skuespillerne bruker pust og artikulasjon bevisst. Stykket gjør også utstrakt bruk av aposiopeser, markert ved de mange trippelpunktumene, særlig hos H.2 som i kontrast til den uengasjerte stemmen til H. 1 dras ut i lydversjonen og blir svært dvelende, som i dette partiet:

H. 1: J'avoue que je n'ai pas fait très attention. Mais c'est fort possible.

H. 2: Ah, fort possible. Fort. Fort. Très fort. Et je n'ai rien fait. J'ai laissé... Pourquoi ne lui ai-je pas demandé? Oui, j'aurais dû... (1474) (22:05:17-22:05:45)

Stemmen til H. 1 er distansert, og uttaler ordet "fort" uten å legge vekt på det, det forsvinner mellom de andre ordene i setningen som er en del av en hverdagslig konversasjon, var bare et ord i en setning. Stemmen til H. 2 er plassert nær mikrofonen og snakker lavere og saktere, repeterer "fort" tre ganger med en myk stemme, drar på o-ene og går opp på slutten av ordene (*fooort – fooort – fooort*) og skaper også her en kontrast mellom tekstens punktuering og radiooppføringens dveling.

Som vi var inne på i kapittel 3, deler Michel Vinaver i sin artikkel "Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille" det nye teateret inn i to retninger som han kaller *blikkets* og *ørets skole*. Vinaver skisserer opp noen kjennetegn for ørets skole, som gjør at forholdet mellom tekst og oppføring i teateret også kan leses som en form for notasjon:

- les pauses et les enchaînements,
- le lié et le staccato,
- les syncopes ou ruptures

er den kursivert (1975: 68) (1978: 61) (1993: 83).

- les tempos: rapide, lent,
- les intensités, les accents,
- les rimes et assonances,
- les allitérations,
- les dissonances,
- les répétitions et les variations
- les renvois, les analogies,
- d'une façon générale, tous éléments produisant une connexion: les correspondances (Vinaver 1998: 17-21).

Visse av elementene som Vinaver her lister opp ligner mye på kjennetegnene ved det litterære språket som Sarraute skildrer i essayet "Le Langage dans l'art du roman". Vi gjenfinner også mye fra notasjonen i Sarrautes hørespill. Og dermed kommer vi tilbake til et meget viktig poeng, nemlig at hele Sarrautes forfatterskap, uavhengig av hvilket medium hun skriver for, aktualiserer en lyttehandling, og dette *aux écoutes* gjorde det mulig for henne å veksle mellom de ulike mediene på 1970-tallet. Samtidig var skrivingen for teaterscenen mulig først når forfatteren ble oppmerksom på potensialet for transformasjon og transposisjon av det tropistiske spillet til dette nye mediet. Språkspillet er, som Brigitte Ferrato-Combe understreker, selve motoren som driver alle stykkene framover, både hørespillet og scenedramaet (Ferrato-Combe 2005: 220). Skuespillerens kropp og teaterscenens utforming blir forlengelser av det som skjer i språket. Slik kan musikaliteten og rytmen i underkonversasjonen og tropismespillet overføres gjennom en transposisjon fra den ene dramatiske undersjangeren (hørespillet) til den andre (scenedrama), men også transformeres fra ett medium (eter) til ett annet (teater).

Grusomhetens poetikk

Hvilke mekanismer fører fram til at noen uproblematisk greier å si "Dette er vakkert" eller motsatt "Dette er ikke vakkert"? Utgangspunktet for kontroversen i *C'est beau* er ikke det objektet ordene er brukt om, men selve ordene "C'est beau", eller rettere sagt fraværet av disse ordene, fordi noen nettopp ikke vil uttale dem. Som i *Les Fruits d'or* viser det seg at ikke alle vil eller kan bruke disse ordene. Hørespillet starter med at en mannsstemme, i teksten notert som Lui, i utgangspunktet uproblematisk, uttaler: "C'est beau", samtidig som den henvender seg til en annen med ordene: "tu ne trouves pas?". Spørsmålet er rettet til et du (*tu*), stemmen spør om hun synes at noe (*ça*) er vakkert. Men også lytteren og leseren inviteres samtidig til å vurdere spørsmålet:

- LUI: C'est beau, tu ne trouves pas?
 ELLE, *hésitante* : Oui...
 LUI: Tu ne trouves pas que c'est beau?
 ELLE, *comme à contrecœur*: Si... si...
 LUI: Mais qu'est-ce que tu as?
 ELLE: Mais rien. Qu'est-ce que tu veux? Tu me demandes... je te réponds oui...
 LUI: Mais d'un tel air... tellement du bout des lèvres... comme si c'était d'une telle concession.

(*Inquiet:*) Tu n'aimes pas ça?

ELLE: Mais si, j'aime, je te l'ai dit... Mais juste maintenant... tu ne veux donc pas comprendre...

LUI: Non, en effet, je ne comprends pas...(1453) (15:45:54-15:46:28)

For radiolytteren blir det som Lui her i åpningssekvensen synes er vakkert, verken hørbart eller synlig, det refereres til med ord som *ce* og *ça*. For at dette mystiske objektet skal få en eksistens i radiorealiseringsen, må det enten skildres av stemmene i stykket, eller det må selv på ett eller annet vis få en egenstemme. Dette skjer ikke. Noen steder i stykket gis vage antydninger i forskjellige retninger. Elle sier et sted noe som kan tyde på at det var et maleri eller en form for billedkunst: "ce que ton père me montrait tout à l'heure, cette gravure..." (1468). Men Lui refererer et annet sted til noe lydlig: "On n'ose pas écouter un disque" (1457). Det er flere referanser til ulike kunstsjangre, som når Lui sier: "Dans des livres? Dans les musées? À toutes les expositions? Les bons disques. Les livres d'art." (1464) Elle trekker fram en kunstutstilling som et eksempel: "un choc pour moi... un événement... cette exposition... Mais tu l'as peut-être vue?... (1468). Samtidig snakker heller ikke objektet selv. Hvis det for eksempel var et musikkstykke, kunne det som Lui snakker om gjøres hørbart i selve stykket. De tre musikkstykkene som spilles på slutten, og som vi skal komme tilbake til, er faktisk de eneste estetiske objektene som i seg selv "snakker" i *C'est beau*, og i alle tre tilfeller er det snakk om estetiske objekter som gjøres *hørbare*. Elle trekker først fram noe visuelt, hun sier til Le Fils at han skal få se: "tu vas voir..." men her ombestemmer hun seg og sier at han skal få høre: "ou plutôt tu vas entendre" (1469). Det ukjente objektet er et taust objekt. Det taler ikke selv, og skildres heller ikke på en slik måte at vi ser det for oss. Åpningspartiet røper altså ikke noe om det estetiske objektets gjenstandskarakter.

På et overflatenivå kan man i grove trekk lese *C'est beau* som en satirisk eller parodisk framstilling av Lui, og delvis Elle, som *doxa*. Utfordringen for en slik lesning ville være å problematisere familie- eller generasjonskonflikten mellom de tre stemmene som i teksten er notert som Lui, Elle og Le Fils uten å redusere dem til rene funksjoner, slik for eksempel Rykner gjør, men holde fokuset nettopp på de språklige maktstrategiene. Lui forsøker, i sin funksjon som *doxa*, å utøve makt gjennom språket, han opererer med en kategorisk forståelse av kunsten og av familierelasjonene. Men den maktutøvelse han bedriver, plukkes fra hverandre og avsløres som en språklig praksis. Det er ordene og ytringene som trekker opp grensene rundt kategoriene og de allmenne sannhetene. Ganske snart vendes vår oppmerksomhet vekk fra selve det estetiske objektet, over på den språklige diskursen som skapes i møtet med det.

I åpningspartiet forsøker Lui å sette ord på en sanseopplevelse. Det er en estetisk

erfaring av et for oss ukjent estetisk objekt, og Lui forsøker med sitt "C'est beau" å uttrykke denne erfaringen gjennom språket. Men han bedriver samtidig en språklig praksis hvor han snarest mulig må plasseres innenfor eller utenfor kategorien "beau". Det gjør han ved å plassere objektet bak et "C'est...", en subjekts- og predikatskonstruksjon av typen *S er P*. Konstruksjonen fungerer som en måte å etablere en objektiv sannhet på. Denne hersketeknikken kjenner vi igjen fra romanen *Les Fruits d'or*, der den ble brukt av en kritikerstand om en roman. Når Lui anvender språket på denne svært kategoriske måten for å skildre sanseopplevelsen, og samtidig krever at andre gjør det samme, oppstår problemene. Le Fils avstår fra å uttrykke seg, og denne tausheten påvirker igjen Elle og Lui, slik at også de får problemer med å si "C'est beau". Formuleringen "C'est beau", "det er vakkert" eller "det er skjønt" er hva vi ifølge en kantiansk estetikk kan kalle en *smaksdom*. Den estetiske dommen er subjektiv, men den som feller den forestiller seg at den er objektiv, og at det skjer en allmenn tilslutning til den dommen gjennom en *sensus communis*, en felles sans. Kant bruker begrepet om den eksemplariske gyldighet eller ideelle norm. (Kant 1995: 71-115). I møtet med det estetiske objektet tar Lui for gitt at hans følelse er en felles sans, og derfor at Elle bør stå for det samme synet. Lui forventer av Elle at hun også tilslutter seg hans følelse, noe som forsterkes av hans spørsmål "C'est beau, tu ne trouves pas?". Han utøver en estetisk smaksdom, men tillater samtidig ikke andre å være av en annen oppfatning. De estetiske dommene forutsetter altså et intersubjektivt rom som danner det kollektive *doxa*.

Elle svarer "Oui", men mellom spørsmålet og svaret oppstår en nøling, og svaret er etterfulgt av en aposiopese: "ELLE, *hésitante*: Oui..." (1453). Selv om det skulle vise seg at Elle muligens også opplever en form for velbehag i møtet med dette estetiske objektet, så finner Elle det problematisk å bruke ordene: "C'est beau". Elle reagerer på denne måte å snakke på. For henne er denne estetikken først og fremst en subjekts- og predikatskonstellasjon av den type allmenne sannheter som fort blir til kategorier og etiketter hvor språket fryses fast. Lui mistenker dermed at hun forfekter et motsatt syn, og spør henne igjen: "Tu ne trouves pas que c'est beau?" (1453). Hun kommer med to *jo*, også disse etterfulgt av nølende pauser "Si... si..." (1453). Elle snakker i en tone som er nølende (*hésitante*), motvillig (*comme aux contrecœur*) og engstelig (*Inquiet*). Elle forklarer at hun ikke kan svare akkurat nå: "Mais juste maintenant..." (1453). Motviljen viser seg å oppstå nettopp fordi Le Fils er der, og forsterkes av det Le Fils sier:

LE FILS: Oh, écoute pourquoi faire semblant? Tu sais bien que tu n'obtiendras rien de plus que ça... que du bout des lèvres... que d'une voix blanche... rien de plus... Rien, tu sais bien... puisque je suis là... et je n'ai même pas besoin de me montrer, pas besoin de faire coucou le voilà... Il suffit que je sois derrière le mur... enfermé dans ma chambre... Même derrière un mur de béton ma seule présence suffit

pour que ça ne sorte pas: "C'est beau"... pas comme tu le voudrais... (1453) (15:46:27-15:46:00)

De estetiske dommene er problematiske for Elle, og etter hvert også for Lui, fordi Le Fils finnes, at han er "là". Til og med når han er fraværende provoserer han fram reaksjoner hos Lui og Elle, som gjør at bruken av "C'est beau" går i stå. Det er således ikke Le Fils som er problemet, men tausheten Elle blir møtt med:

ELLE, *exaltée*: Non, non, je n'y comte pas... Je n'en aurais pas besoin... (*Au fils*:) Écoute, mon chéri... je t'en supplie, dis-moi... ne refuse pas... dis-moi, juste pourquoi... Pourquoi, penses-tu, dis-le-moi, parce que tu es là... même derrière un mur... comme tu le disais si bien... on ne peut pas...
LE FILS, *léger, très à l'aise*: Ah ça, c'est vrai, tu vois, même maintenant, au milieu de ces épanchements, tu t'arrêtes, to n'oses pas...
ELLE, *prenant sur elle*: Si, j'ose, tu vois: "C'est beau". Et même je te montre. Je l'étales... tiens, tu vois, devant toi. Et je dis — tu entends? — C'est beau... Et je te demande, à toi: Tu ne trouves pas?
Silence. (1466-1467) (16:18:10-16:18:55)

Det viser seg at Le Fils ikke utstår at Lui bruker ord som "C'est beau" og andre bestemte kategorier, noe han forsøker å forklare mot slutten av stykket. Le Fils har store problemer med å anvende disse estetiske dommene:

LE FILS, *hésitant*: Eh, bien, c'est cette expression "C'est beau"... ça me démolit tout... il suffit qu'on plaque ça sur n'importe quoi et aussitôt... tout prend un air... (1467) (16:09:35-16:19:45)

Le Fils stiller seg uforstående til den språklige praksis som vi har satt i sammenheng med de estetiske smaksdommene, og han nekter å utøve dem. For ham er den estetiske erfaringen noe som ikke kan beskrives med et bestemt ord. De estetiske dommene blir en form for etiketter, og slik risikerer man å sette kunstverket i bås. For ham ødelegger dette selve sanseopplevelsen.

Det skapes slik en spalting av de maktspråklige strategiene som utøves ved at den estetiske dommen blir en subjekts- og predikatskonstellasjon, som i sin tur genererer flere subjekts- og predikatskonstellasjoner. Samtidig skisseres en konflikt mellom to typer estetikk og to virkeligheter. Begge parter opplever ubehag i møtet med den andre, og for en av disse partene blir maktspråket en strategi for å overvinne dette ubehaget. Dette er en forsmak på den konfrontasjonen vi skal møte i en enda mer ekstrem variant mellom de to stemmene H. 1 og H. 2 i det siste hørespillet *Pour un oui ou pour un non*. I konfrontasjonen mellom Lui og Le velger Le Fils en annen strategi. Han avstår fra å felle dom, han nekter å si noe om det estetiske objektet. Dette fungerer som en tropismestimulus. Slik får Le Fils makten, og så lenge han ikke uttaler seg i kategoriske termer, kan spenningen i stykket opprettholdes.

Når Lui og Elle etter hvert ikke klarer å omtale kunstverket med ordene "C'est beau", velger de en annen strategi enn Le Fils. De fortsetter selve nominasjonsakten, men blir besatt av å finne nye ord som kan erstatte "beau". Kløften mellom språk og ikke-språk, som vi så i

Isma, der stemmene forsøkte å sette ord noe navnløst, blir så problematisk at når Lui ikke finner et passende ord i talespråket, begynner han å plystre:

LUI: Toi aussi? Hein? Tu trouves? Tu ne trouves pas que c'est...

ELLE, *affolée*: Ah non, arrête, attention... ne recommence pas... pas ces mots... si convenus... sclérosants... emphatiques... tu vois, mon chéri, je crois que je comprends...

LUI: Bon, bon, d'accord... puisqu'il est si raffiné... (*Ravi.*) Si délicat... Mais enfin, c'est, hein? ... tu ne trouves pas? ... (*Siffle.*) (1468) (16:21:00-16:21:28)

Uheldigvis svarer Le Fils i et uoppmerksomt øyeblikk på denne plystringen med et "C'est assez chouette" som Lui så plukker opp, og på samme måte som Lui tidligere gjentok ordet "beau" repeteres nå det nye ordet "chouette" tre ganger på rad, han smaker på det enda en gang, henrykt, ja visst, det skulle han ha tenkt på, man kan jo bare si at det er "chouette", "stilig" eller "kult" i stedet for "beau", "vakkert". Det blir krampaktig, særlig når Elle smånervøst bifaller, eller febrilsk, som det står:

LE FILS: Oui. C'est assez chouette, je te l'accorde.

LUI, *ravi*: Chouette. Chouette. Chouette. J'aurais dû y penser. Chouette. Maintenant je le saurai. Il peut suffire d'un mot!...

ELLE, *fébrile*: Oui, pour que tout change... pour qu'on s'entende... pour qu'on puisse... oui, n'est-ce pas? (1468) (16:21:29-16:21:43)

Med ordet "chouette" blir det hele "hipt" og "kult", mer ungdommelig enn de ladete og litt gammelmødige ordene "skjønt" og "vakkert". Lui forsøker å skape en letthet i ordet "chouette" i radioopptaket, ved å uttale det i et lyst tonefall, stemmen går opp på slutten for å kontrastere "chouette" med det stadig mer belastede ordet "beau". Men det hjelper ikke, "chouette" blir bare en pervertert versjon av "beau". Også det nye ordet er en estetisk dom og en subjekts- og predikatskonstellasjon. Le Fils har bare byttet ut ett ord med et annet. Slik kan "chouette" installere seg i stedet for "Beau". Det tar ikke lang tid før også det nye ordet stivner i konvensjonene.

Elle forsøker å presse Le Fils enda litt til. Hun forsøker å vise i stedet for å forklare; gjennom å gjenskape selve den estetiske opplevelsen med et annet kunstverk vil hun få verket til å tale for seg selv. Også hun beveger seg vekk fra talespråket. Hun bruker ikke som Lui plystring, men musikk som en forlengelse av sin egen stemme. Der stemmens språk ikke strekker til, blir musikken et medium for å uttrykke en estetisk erfaring uten at hun selv må plassere det inn i subjekts- og predikatskonstellasjonen. Dommen overlates til Le Fils. De tre ulike musikkstykkene og rekkefølgen de er indikert i, reflekterer samtidig tilstanden i stykket. Stykket beveger seg fra kakofoni og kaos, og over i en slags symfonisk tilstand der de tre inntar familieroller og snakker i tradisjonell dialogform. Musikken er på et vis ekko av

tilstandsendingene i stykket, men bringer også opp notasjonstematikken som vi var inne på i analysene av *Le Silence* og *Le Mensonge*. Både stemmene og musikken glir fra en minimal støyestemme til en harmonisk maksimal stemme:

Quelques mesures de Boucourechliev.

Non...

LUI, *tout bas*: Tu es folle...

ELLE: Oui, ce n'est pas ça... attends...

Quelques mesures de Webern.

Non, pas ça non plus, Mais je sais quoi... je crois que cette fois...

Du Mozart, plus longuement.

LUI: Oh assez. (*Il arrête le disque.*) (1469) (16:22:47-16:24:32)⁸

André Boucourechlievs musikkverker blir av Francis Bayer beskrevet som ”une constante instabilité qui rend la forme de l'œuvre variable, son déroulement plurivoque et sa durée incertaine” (Bayer 1987: 168). De føyer seg inn i en musikktradisjon fra første halvdel av 1900-tallet, som kan beskrives med en åpen verksdefinisjon.⁹ Boucourechliev beskrev det selv, for eksempel i *Le langage musical*, som at verkene ble mobile, og ikke lenger hadde begynnelse eller slutt (Boucourechliev 1993: 70). De fjorten partiene i hans *Archipel* kunne spilles i hvilken som helst rekkefølge, enten hele eller deler av hver seksjon, og med eller uten repetisjoner. Bayer viser til tittelen på verket, *Archipel*, som gir musikkverket en egen topografi. Det blir en øygruppe som kan tilnærmes fra ulike vinkler, skriver han. Lydrommet hos Boucourechliev skildres av Bayer som kaleidoskopisk (Bayer 1987: 169). De ulike elementene vil kunne gjenkjennes, men neste gang verket framføres vil forløpet alltid bli et annet. Verket kan knyttes til forskjellsbegrepet som Boucourechliev knytter til Karlheinz Stockhausen og Roman Jakobson, og som skiller det fra hverdagslig talespråk, som anvendes til å sette ord på tingene (Boucourechliev 1993: 22).

Utdraget fra Boucourechliev i *C'est beau* kan dermed leses som en musikalsk ekvivalent til hva som skjer når tropismene forsøkes kommunisert i en tilnærmet åpen form, og hvor ur-støyen kommer mot oss som en vegg. Lui høres helt lamslått ut når han lavt stotrer til Elle: ”Tu es folle...” (1469). Det blir ikke bedre når neste musikkutdrag spilles. Anton von Webern var elev av Schoenberg, og hans musikk, særlig de tidlige, svært korte stykkene, blir gjerne karakterisert ut i fra en særlig ekspressivitet. Adorno skriver i *Klangfiguren* at Webern lærte av Schoenberg “the ability of music to express impulses reaching beyond the threshold accessed by other arts”, og å forstå dette “requires that we reflect on the role of expressionism

⁸ Valget av musikk i filmversjonen avviker for øvrig fra teksten. Der det i teksten er angitt Boucourechliev, er det i filmversjonen brukt Franz Schubert, og i stedet for Webern spilles Edgar Varese. (Webern er også brukt som stemningsskapende lydeffekt i *Elle est là.*)

⁹ Umberto Eco refererer til Boucourechliev i artikkelen ”The Poetics of the Open Work” (Eco 2004: 175n).

in the arts” (Adorno 1999: 93). Det var denne ekspressiviteten, hvor det atonale tok over for tonalitetsens metriske og formelle symmetri, som gjorde at de tidlige stykkene måtte bli så korte, for ikke å ødelegge det ekspressive øyeblikket, og det som Adorno karakteriserer som ”achieving immediate utterance”. Han relaterer det til en type knitring, *Knistern*, i de senere maleriene til Kandinsky og Paul Klee, som var disse øyeblikkene ladet med elektrisk energi. (Adorno 1999: 94, 103). På samme måte er det hos Sarraute kun i svært korte og ekspressive øyeblikk at sprekke og rissene i språket blir til gapende åpninger, der tropismene strømmer fritt. Adorno sammenligner Weberns musikk med Klees utforskning av et rom mellom linjer og farger (Adorno 1999: 104). Til slutt beveger musikken seg over til Mozart. Ingen kan vel si at Mozarts musikk ikke er vakker. Mozart blir her en klisjé, det samme skjer i den dramatiske situasjonen. Vi er tilbake i den tonale musikken, i en virkelighet basert på harmoniske, komponerte strukturer, samtidig som stemmene i det lille kammerorkesteret gjeninntar sine plasser og får sine bestemte funksjoner: mor, far og barn, og stykket går mot slutten.

Som en kuriositet kan det nevnes at da stykket ble satt opp i 1975, skjedde det uforutsatte en kveld, at avspillingen av musikken ikke fungerte. Arnaud Rykner gjengir Claude Regys beskrivelser av denne hendelsen i notene til stykket i *Pléiadeutgaven* (2017). Skuespillerne lot som ingenting, og agerte som de virkelig hørte musikken, mens publikum, med klare paralleller til det som skjedde under framføringen av John Cages stykke *4'33"*, kun hørte stillhet. Etterpå fortsatte dialogen som om de hadde hørt musikken. Dermed ble fokuset rettet mot fraværet av lyd, og av et kunstverk, som i innledningen. Plutselig ble publikums lytting også inkludert i selve stykket. I et surrealistisk øyeblikk var alle sanser rettet mot en taus musikk, et ingenting. Det ble opp til publikum å sette seg i lytteposisjonen til *Le Fils*, og å forsøke å gjøre seg opp en mening om verket, hate det eller elske det.

Etter Mozart utbryter Lui at dette synes han er drepende kjedelig. Elle skjønner ikke hva det går av Lui. Synes ikke Lui at det er ganske... stilig? Og her er vi tilbake ved utgangspunktet igjen:

ELLE, *éplorée*: Mais pourquoi fais-tu ça ? On écoutait si bien... Ça entrainait... emplissait... c'était...
LUI: Rien. Ça m'assomme.
ELLE: Ça t'assomme?
LUI: Oui. Je trouve ça assommant...
ELLE: Toi? Tu ne trouves pas que c'est...
LUI: Que c'est quoi?
ELLE: Que c'est... oui, assez chouette... (1469) (16:24:32-16 :24:58)

Situasjonen er snudd på hodet, det er Elle som spør Lui om han ikke synes det samme som henne, bare at ordet ”beau” er byttet ut med ”chouette”. Nå er det Lui som ikke klarer å si at det estetiske objektet er ”chouette”. Men i dette tilfellet er imidlertid det estetiske objektet

ikke ukjent for oss, vi har nettopp hørt musikken. Nå er det Lui som skylder på at Le Fils er der: "LUI: Pas tant qu'il est là..." (1469). Det er faktisk Le Fils som i egenskap av nettopp å være "sønnen", bringer dem tilbake på overflatenivå igjen, riktignok med en stemme som er både rolig og litt nedlatende: "(très calme et un peu condescendant)". Han sier at de må roe seg og kommer med noen hverdagslige ord om en viss M. Bertrand som har ringt: "tout à l'heure M Bertrand a appelé", og som i åpningssekvensen er det som om Lui liksom våkner opp, han svarer lettet: "LUI, soulagé: À quelle heure?" (1469). Dermed installeres hverdagsdiskursen igjen, Le Fils inntar sønnerollen, Elle faller inn i morsrollen, mens Lui selv kan innta tronen som den autoritære faren. Stykket biter seg selv i halen, og på ett vis er vi tilbake der det startet når Lui som stykkets siste ord bryter ut: "LUI: Tu me donnes des leçons à présent! Et puis de qui parles-tu? Qui "elle"?" (1470). Slagkraften til ordene som brukes oversettes til visuelle grep i Michel Dumoulins filmatisering av *C'est beau* fra 1980:¹⁰



(01:12:48:11) Qui "elle"?

© INA

Filmkameraet har en dvelende fokus på blikket til Lui etter at han har uttalt det avsluttende "Qui "elle"?". Som vi ser blir det brukt en fade out-teknikk med iriseffekt, det vil si en sirkel som gradvis blir mindre, der fokuset i sirkelen er Luis øye. Filmen er slik en kommentar også til måten blikket anvendes på hos Sarraute. Blikket supplerer de andre stabiliseringsteknikkene, sammen med de språklige etikettene og kategoriene fungerer det som et våpen, for eksempel av en av litteraturkritikerne i *Le fruits d'or*: "Un œil jaune d'oiseau de proie fixe sur lui son regard" (553). I filmen retter Lui det gule rovfugløyet sitt ikke bare mot Le Fils, men også mot oss.

La oss lytte nærmere til hvordan stemmen til Lui artikuleres i hørespillet. I Colas'

¹⁰ Dumoulins filmatisering av *C'est beau* ble sendt på fjernsyn i 1980: *C'est beau* (Regi: Michel Dumoulin), Antenne 2, 22. desember 1980. (Varighet 01t15min). Referanser til denne filmen hos INA er RAT VIS 19801222 A2 001. Referansene i parentes er til time, minutt og sekund på samme måte som i hørespillene.

radioversjon er det nemlig tydelig i måten ordene "C'est beau" uttales på av Lui, at fokus flyttes fra ordenes evne til å kommunisere en kunstopplevelse, og over på ordenes pragmatiske egenskaper. For Lui betyr det at han ender opp i språklige tvangshandlinger. Vi har ofte kommet tilbake til hvordan subjekts- og predikatskonstellasjonene gjør predikatet til en merkelapp eller etikett. For Lui glir den estetiske domfellingene over i noe som kan ligne en frenetisk bruk av et stempel hvor det står "BEAU" med store bokstaver. Vi skal i analysen av *Pour un oui ou pour un non* komme tilbake til akkurat denne betegnelsen, og relatere den til et par begreper og kategorier som stemmene hos Sarraute ofte bruker på lignende måte, nemlig "Poète", "L'Art" og "Poésie". Luis desperate forsøk på å gi ordene kraft eller makt forsterkes gjennom materialiteten i stemmen hans slik den skildres av Elle og Le Fils, og slik den for oss høres ut i radiooppføringen. I åpningsreplikken uttalte Lui ordene med en rolig stemme, som om han ikke hadde noe problem med å si dem. Men med Le Fils i nærheten begynner det å rote seg til:

LE FILS: Ah voilà, c'est contagieux, ça te prend aussi, Tu l'as senti... tu recules. Tu n'oses pas. Le mot te reste dans la gorge... "C'est beau. Beau. Beau. Comme c'est beau". Impossible, hein? tu ne peux pas... (1454) (15:47:17-15:47:33)

Lui blir enda mer oppskaket og agitert når Elle ikke tør gjenta ordene, og når han også blir beskyldt for ikke å våge uttale dem med Le Fils i nærheten, og i tillegg gjør Le Fils narr av ham. Etter dette er det som om han sier ordene på trass. På samme måte som han også bruker andre språklige maktstrategier, ender Lui opp med å rope og skrike ordet "beau" så høyt han klarer. Lui bruker overfor Le Fils også den samme type språklige tirade-teknikk som H. 1 gjør i forhold til Jean-Pierre på slutten av *Le Silence*. Han gjentar flere ganger ordet "Beau", nesten mekanisk. Med bestemt, hard stemme, fortsetter Lui å hamre ordet fram, det gjentas i økende volum, og når han gjentatte ganger roper "beau. Beau. Beau. Beau..." (1455) der konsonantlyden *b* er en klusil hvor luften blokkeres for så å frislippes på diftongen *eau*, minner ordene nettopp om lyden fra bankingen av en hammer (*Beau! Beau! Beau! Beau!*). Dette kommer tydelig fram i sitatet nedenfor, og jeg har valgt å utheve ordene i teksten i fet skrift for å understreke dette.¹¹ I radioopptaket understrekes dette. For det første går stemmen til Lui opp i amplitude, han snakker med høy lydstyrke. For det andre rammes også stemmens frekvens, han går opp i tonehøyde. For det tredje endres stemmens klangfarge, han bruker mange korte ord og stavelser med brå eller krass slutt:

LUI: Ah, ça non. Pas le moindre. Je l'ai dit, je l'ai crié: c'est **beau. Beau. Beau. Beau...**

¹¹ Jf. Janss & Refsum 2003.

ELLE: Oui, tu'as dit... très fort... Trop fort... Il y avait là une outrance, une crispation... Tu trembles, vieille carcasse... Et malgré ça, malgré le courant, le vent si violent... tu t'es cramponné... **Beau. Beau. Beau...** de toutes tes forces... Oh c'était terrible... J'avais envie de me boucher les oreilles, de me cacher, loin de toi, j'étais prête à renier... Quand tout à coup... comment as-tu trouvé? Quelle présence d'esprit... il fallait y penser... à un pareil moment... saisir ça: "Qui elle? Qui elle?" Étonnant... Où l'as-tu retrouvé? C'était emporté si loin... "Qui elle?" et d'avoir osé le brandir, le lancer... Non, vraiment, tu es admirable. (1455) (15:49:17-15:50:30)

Det er som om ordet "beau" ikke lenger har noen en referensiell funksjon (til det estetiske objektet). Fokuset er flyttet fra det eventuelle kunstverket *ce*, til den oppnådde effekten han ønsker at de artikulerte ordene skal skape, nemlig ro og stabilitet. Ordet "beau" blir til en hamrende lyd, og anvendes nå som del av en større retorisk strategi for å gjenvinne kontrollen over situasjonen. Maktmidlet er dermed samtidig en forsvarsrefleks. I tillegg bruker Lui også her ordene "Qui elle?" som fungerer på samme måte:

LUI, *se réveillant*: Mais qu'est-ce qui se passe? Mais où est-on? Mais qu'est-ce que tu racontes? Qui "elle", d'abord? De qui parles-tu? Allons, ouste, déguerpis, tu nous déranges. Tu as fait tes devoirs? Tu te rappelles que tu as ta composition?
LE FILS: Oui, papa. J'ai presque fini... Il ne me reste plus que la fin de la Restauration. (1454) (15:47:58-15:48:18)

Lui skryter av sin egen teknikk, fornøyd med seg selv, over at han kom på å si ordene "Qui elle?" fast og bestemt: "LUI, *rit*: Tu as vu? Qui elle? Qui elle? Dit avec fermeté" (1455) (15:48:19-15:48:28). Claude Regy kommenterer dette i sin artikkel i *Cahiers Renaud Barrault*: "Et voilà au nouveau ce langage projectile. Qu'est-ce que c'est, cette arme? Ce "Qui elle?" On croit rêver. Eh bien non, c'est bien ça. C'est une règle de bonne éducation bourgeoise: on ne dit pas "elle" en parlant de sa mère" (Regy 1975: 86). I det franske borgerskapet er det nemlig ansett som et tegn på dårlig oppdragelse å omtale sin mor som "hun". Lui bruker disse ordene som et våpen for å bevege seg til et fullstendig overflatenivå, og gjenopprette familierelasjonene. Man tiltaler da ikke sin mor slik! Ordene er kraftig ammunisjon (*qui-elle-qui-elle*), repetisjonen av korte enstavelsesord, annenhver klusil og en vokal [ki-ɛl-ki-ɛl] gir en stakkato rytme. Han gjentar dem igjen, som de siste ordene i stykket: "LUI: Tu me donnes des leçons à présent! Et puis de qui parles-tu? Qui "elle"?" (1470) (16:25:54). Hvis han kan få Le Fils til å omtale Elle som "maman" eller "ma mère", derimot, så ville nemlig de besteborgerlige familierelasjonene falle på plass og tingene ville roe seg. Vi skal komme tilbake til dette, og hvordan slike tiltaleformer brukes på denne stabiliserende måten i stykket.

Lui anvender også andre ord og karakteristika som til sammen utgjør ulike tropismestabiliseringsteknikker. En annen teknikk som vi kjenner fra tidligere stykker er å plassere seg selv i grupperinger som "vanlige folk" og "alle og enhver" og samtidig anklage

de andre for å være eller bli ”gale” eller ”idioter”:

LUI: Mais qu'est-ce qui te prend? Qu'est-ce qu'il raconte? Il devient fou?

LE FILS: Fou!... Moi? Ah toujours les mêmes réflexes de défense, les mêmes échappatoires, les mêmes camouflages... Pour tromper qui? (1464) (15:46:53-15:47:05)

Dermed foretar Lui med sin subjekts- og predikatskonstellasjon (Sønnen er gal), akkurat den reflekshandlingen som Le Fils har beskrevet. Han retter også ordene mot Elle (Hun er også gal). Det vil altså si at alle unntatt ham selv er gale:

LUI: Tu deviens folle aussi. Je n'ose pas. Je ne peux pas dire: c'est beau, devant lui. Parce qu'il est là.

Ce petit idiot. Oui! Beau. Beau. Une beauté parfaite.

Beau à mourir. Beau. (1454) (15:47:36-15:47:50)

Galskapsdefinisjonen er en av de mest brukte strategiene hos Sarraute. I *L'Usage de la parole* er det for eksempel ordene ”C'est un dingue” som slik anvendes som maktspråk, og blir til et lukket rom. Elle har problemer med å bruke slike vendinger til eller om Le Fils, slik som ”mon petit” og ”mon petit bonhomme”. Hun sammenligner dette med si ”youpin”, ”bicot” eller ”les femmes”. Her finner vi også en intertekstuell referanse til et annet fragment i *L'Usage de la parole*, med overskriften ”Mon petit” (961). Le Fils settes på plass, lukkes nettopp inne på rommet: ”LE FILS: [...] enfermé dans ma chambre...” (1453). Også disse ordene som Lui bruker om ham, er med på å befeste familierelasjonene.

Vi skal nå bevege oss over fra maktspråklige forsvarsstrategier hos Lui i *C'est beau* til lignende strategier i *Elle est là*. Her blir de kategoriske dommene enda mer ekstreme og utvikler seg i enda større grad til en *språkvold*. En mannsstemme, H. 1, snakker til en annen mannlig stemme, H. 2. Som i *C'est beau* spør den første hva den andre synes: ”... vous ne trouvez pas?”, og også her svarer den andre stemmen fjernt og nølende: ”Oui... oui... [...] Si, si... bien sur...” (1474). Det høres ut som en hverdagssamtale, men her er det mer som om H. 2 ikke gidder å svare enn at han ikke vil. Nå er det ikke noen spennende utlegning H. 1 gir. I generelle termer øser han ut en mengde standardformuleringer om forfallet i samfunnet, han refererer til noe han har lest. Samtalen har ikke noen substans, den kan handle om hva som helst. H. 2 virker fraværende, han begynner på flere setninger som ikke fullføres, de ender i tripppunktum. Det oppstår ellipser i svarene hans, og han forsvinner ut av samtalen i en periode. Det er tydeligvis noe helt annet som opptar ham:

H. 1: Je pense que depuis quelque temps on assiste à une recrudescence... à une dégradation de plus en plus sensible...

H. 2: Oui... oui...

H. 1: Je lisais l'autre jour... Il était de mon avis, c'est un mouvement irréversible...

H. 2: Oui... c'est bien vrai...

H. 1: Que voulez-vous? On ne peut que faire le dos rond... Personne d'ailleurs... vous ne trouvez pas?

H. 2: Si, si. Bien sûr... Je trouve aussi.... Mais juste un instant... permettez-moi... excusez-moi... je dois... je reviens tout de suite... (*Sort. Revient.*) Trop tard, elle n'est plus là. (1473) (22:01:49-22:02:56)

De veksler mellom å ta ordet, men de er opptatt av helt forskjellige ting, og situasjonen får noe surrealistisk over seg. De snakker mer forbi hverandre enn med hverandre. Det er en avstand mellom dem som blir hørbar i radiooppføringen. Stemmen til H. 1 starter svakt, den er plassert langt vekk fra mikrofonen, men kommer gradvis tydeligere fram, dette forsterker inntrykket av at vi kommer inn i en samtale hvor det har blitt snakket en stund. I tillegg er stemmen plassert langt ut til høyre side ved hjelp av stereoeffekten. H. 2 er mer midt i lydbildet. Snart får vi vite at uoppmerksomheten til H. 2 skyldes at han er konsentrert om noe annet. Det er "rien", sier han, det er "ridicule", men det kommer likevel ganske snart fram at det har med en idé å gjøre: "H. 2: Elle n'était pas de notre avis. [...] Elle a là sa petite idée. [...] Elle a en elle son idée. Une idée est là. [...] elle est là, en elle... une bête nuisible... qui vit, qui prospère..." (1474-1475). Denne ideen er der ute i en bevissthet, som et *bête nuisible*, den er ikke bare levende, den er et parasittært *skadedyr* som stadig vokser seg større. Stykket dreier her over fra den ytre hverdagssamtalen til en fantasmagorisk verden hvor det gjelder å ta knekken på dette idé-dyret.

H. 1 stiller seg uforstående til dette. At vissheten om at en annen idé enn ens egen finnes i en annen bevissthet der ute kan provosere så mye, er noe han ikke klarer å begripe, og han definerer seg selv ut av stykket: "*H. 1 sort.*" (1475). Dette skjer uten konflikt, i motsetning til H. 1 i *Isma*. H. 1 sier det er på tide at han drar, og H. 2 sier at han forstår. Denne sortien mangler de realistiske elementene som var til stede ved en annen H. 1s sorti, nemlig i radiooppføringen av *Isma*, der vi hørte fottrinn over gulvet og en dør som slo. Ingen slike lydeffekter er brukt her. Selv om H. 1 sier at han vil dra: "Moi, par contre, il est temps que je parte..." (1475), er det noe irreelt over det, tiden er inne for at han skal dra, som om han ikke har noen eksistensberettigelse i stykket lenger, som om han ikke råder over sin egen væren. H. 1 slutter å snakke, for ikke å si noe mer i stykket, ei heller bli snakket om eller til. Like substansløs som han har vært til stede, opphører H. 1 å eksistere.

På samme måte entrer F. stykket. Det vil si at stemmen F. kommer inn i lydbildet like før stemmen H. 1 trer ut av det. Entreen er angitt inne i H. 2s replikk: "*(F. entre.)*" (1475), og heller ikke her hører vi noen tegn på kroppslig inntreden (22:10:12). Siden selve inntreden som handling ikke er gjort hørbar i stykket, fungerer stemmen til H. 2 deskriptivt ved at den skildrer entreen til F. I det F. trer inn sier nemlig H. 2: "Ah. Vous voilà" (22:10:20- 22:10:24). Når et lydobjekt, som en stemme, ikke taler selv, er man avhengig av et slik hørespillgrep for at radiolytteren skal være forberedt på at noen kommer til. F. begynner å eksistere for oss,

men kun som lyd, i det hun besvarer interpellasjonen fra H. 2: "F.: Oui? De quoi?" (1475) (22:11:22). F. befinner seg, til forskjell fra H. 1 på samme sted som H. 2 i lydrommet. Selv om de to stemmene skiller seg fra hverandre, H. 2 er en mannsstemme og F. er en kvinnestemme, har de ganske like stemmekvaliteter. Begge kan beskrives med musikkbegrepet *sotto voce*, de er lave, vare stemmer med en spesiell mykhet ved seg. I tillegg er de preget av en dvelende langsomhet som forsterkes ved at ordene, både de som er etterfulgt av trippelpunktum og de som ikke er det, ofte henger igjen i luften med et vedvarende ettertrykk. Når dette kombineres med en nærhet til mikrofonen, gir det en opplevelse av intimitet:

[H. 2:] Ah vous savez, je dois vous dire... Il faut que je vous parle...
F.: Oui? De quoi?
H. 2: C'est idiot... c'est très difficile... Je ne sais pas comment... Par où commencer...
F.: Allez-y toujours. Qu'est-ce que j'ai encore fait?
H. 2: Oh rien. Rien justement, vous n'avez rien fait. Rien dit. Vous vous taisiez... (1475) (22:11:13-22:12:02)

Vokalene, særlig *o*-ene uttales med mye pust, samtidig som stemmene snakker så sakte og så lavt at de nesten ikke har nok kraft til å bære ordene. Ofte høres en svak skjelving eller vibrato i stemmene. Selv enstavelsesordene dras ut og pausene sveller opp og fylles med suspens. Denne *dolce*, mykheten og skjørheten ved stemmene, oppleves av lytteren som om ordene varsomt smyger seg ut av høyttaleren eller høretelefonene og inn i øret, hvor de fortsetter å klinge. Det gir stemmeutvekslingen mellom H. 2 og F et nesten uvirkelig preg, og vanskeliggjør en realistisk tolkning av dette som en vanlig samtale. Det lyder fram også i H. 2s enetale i sluttpartiet, som blir en form for sluttsolo.

F. har altså ikke gjort noe, ikke en gang sagt noe. Hun tier, og tausheten provoserer H. 2. Slik er det når ordene blir slike skadedyr hos Sarraute. Når stemmene vet at det er noe der, noe som ikke vil komme ut, vokser vissheten i takt med tausheten, vissheten om at noe finnes. Denne fornemmelsen gjør i seg selv at H. 2 blåser det ytterligere opp. Siden det er et ikke-formulert og ikke-artikulert språk, kan ideen romme hva som helst, den inneholder alle mulige utsagn på en gang. Dermed blir tausheten stadig større, og overtar hele stykket. I innslaget med opptak fra Regys instruksjoner av skuespillerne ved prøvene til *Elle est là*, kan vi høre Regy si til skuespillerne: "Ce qu'il faut c'est de laisser dans le jeu et dans l'espace silencieux aérien flotter cet espèce de puissance qui se crée autour d'elle." (Min transkripsjon.). Som Regy sier, setter stillheten slik voldsomme krefter i spill. Det er som i *Isma*, dette kan ikke nomineres, det er fornemmelse av noe, bare et *ça*: "H. 2: [...] Tout ce qu'on oppose à ça" [...] Et on ne peut rien contre ça." (1476, 1485). Beskrivelsen av den hemmelighetsfulle stillheten

som omgir F og hennes idé, bringer tankene over på andre steder hvor en taushet fyller teksten med suspens, som den som i flere av fragmentene i *Tropismes*, eller stillheten som utgikk fra Jean-Pierre i *Le Silence*, Madeleines innledende løgn i *Le Mensonge*, den manglende estetiske dommen fra Le Fils i *C'est beau*. Det er dette som gjør at Chambon leser Jean-Pierre, Madeleine, Le Fils og F. blir lest som "porteur de tropisme" i motsetning til "chasseur" (Chambon 2001: 281). Hun finner i motsetning til Rykner ikke noen slik tropismebærer i *Isma*, og hun leser Madeleine som tropismebærer i *Le Mensonge*, og ikke Simone, som Rykner gjør (Rykner 1988: 49). Chambon gjør en viktig distinksjon mellom begrepet "porteur de tropisme" som funksjon i henhold til aktantmodellen og "la porteuse" som H. 2 og H. 3 beskriver F. som i *Elle est là* (Chambon 2001: 404). Ideen bæres til å begynne med inne i hennes bevissthet: "c'est là, en elle" (1474), men løsriver seg fra den. Den fortsetter å virke selv på avstand, når den som den utgikk fra ikke er der lenger:

H. 3: Et puis, vous savez bien, même en cas de séparation, ça pourrait continuer à agir à distance.
 H. 2: Ah! n'est-ce pas. À distance. Il suffit de savoir que c'est toujours là, en elle, blotti dans sa tête...
 (1485) (22:58:09-22:58:60)

Idé-dyret begynner deretter å leve sitt eget liv, det truer med å bli en smitte som kan spre seg uavhengig av grensene mellom bevisstheter. I *Elle est là* resulterer dette i en kamp på liv og død, men denne kampen foregår altså på et språklig mikroplan. Det som det ties om, kan være en hemmelighet, en idé, en løgn eller en sannhet, det forblir i seg selv ukjent gjennom hele stykket. For H. 2 er det uvesentlig hvem dette monsteret av en idé skulle befinne seg hos. Det som utgjør trusselen er vissheten om at den finnes der ute i en annen bevissthet, at denne ideen er den motsatte av den han selv skulle måtte ha, og dermed en potensiell motstander. Dermed vekkes H. 2s idé til live som en skadedyr-kontroll som er klar til å tilintetgjøre og utrydde, den kan lirke og hale den andre skadedyr-ideen ut av gjemmestedet og tilintetgjøre den, og etterpå må det desinfiseres og renses:

H. 2: [...] Oh si seulement vous vouliez venir ici, près de moi... me dire... m'expliquer comment... pourquoi... mais je ne sais pas... ce que je sens, c'est qu'il faut absolument que ce soit *détruit*, il faut *extirper*, *l'écraser*, ce qui est là, en elle... Non? [...] (1478, mine uthevinger) (22:22:43-22:23:34)

H. 2: [...] *son idée* par sa seule existence *menace*... oui, osons le dire: *la vérité*... alors c'est insupportable, alors il faut *la sortir*, *l'extirper*, il faut *la détruire*... on ne peut pas la laisser... c'est un germe *dangereux*... il faut *désinfecter*... *assainir*... (1480, mine uthevinger) (22:36:23-22:36:53)

Her nærmer vi oss det som skjer i Sarrautes tekster fra 1980- og 90-tallet, hvor slagene utkjempes mellom ordene. *Elle est là* viser at ideer, forestillinger og fordommer har sitt utspring i språket, og at det er i selve språket makten og volden genereres. Dette kan vi se av hvordan alle verbene knyttet til voldshandlinger nå blir knyttet til ideene og ordene. Det er

noe der, i en bevissthet, skjult for andre, det må dras ut, artikuleres, uttales, slik at det kan angripes og ødelegges, før det begynner å løpe og spre seg fra en bevissthet til en annen. Stykket tar opp den parasittære metaforikken fra *Isma*, men den utvikles i enda mer grotesk retning.

Når ideen framstilles som et skadedyr, er det også noen skremmende bilder som her dukker opp. H. 2 bedriver faktisk propaganda. Assosiasjonene til masseutrydning og forfølgelse og det faktum at Sarraute selv var jødisk, gjorde det vanskelig for kritikerne å ikke lese denne totalitarismen i forbindelse med andre verdenskrig og Holocaust. Forbindelsen ble forsterket av at stemmene nødvendigvis ble framført av skuespillere på scenen, og slik ga metaforene et ansikt. I Dumoulins filmversjon av stykket blir H. 2 framstilt nærmest som en diktator. Det er likevel viktig å understreke at bildene aldri er uttrykk for karakterenes grusomhet. Det er ordene som blir omdannet til objekter, metaforer forbundet med vold og overgrep: H:2: [...] Quel mot, hein? Une vraie camisole de force... (1481) (22:40:50-22:40:58). Det er sterke bilder, også fordi det grusomme vender raskt over i det humoristiske. Denne typen voldelighet og grusomhet må likevel leses ut i fra den rollen det groteske og burleske har i resten av forfatterskapet. H. 2 mener å ha bevis for at det har vært tilfeller av skilsmisse forårsaket av "cruauté mentale" (1585), og derfor er det ikke det minste rart at de nå skal utføre en "combat d'idées..." (1488). Særlig når hans alter ego H. 3 kommer til unnsetning, hauser de hverandre opp. De er ikke helt enige om hvordan denne ideen er. H. 2 ser den for seg som en skummel kvelerslange. Når deres idé prøver å angripe, kommer den bare til å bli snappet opp av den andre ideen, slept av gårde og stengt inne. H. 2 beskriver den innestengte ideen som ille tilredt etter slangens overfall. Den andre ser den imidlertid for seg som et lite maskineri, et radbrekkende torturinstrument eller et steinknuseri som automatisk pulveriserer alle andre ideer til støv:

H. 2: Notre idée serait happée, traînée, enfermée là-bas, engluée de bave, aplatie, écrasé... On dirait que là-bas un boa constrictor...
H. 3: Moi, je vois ça plutôt comme une petite machine, une mécanisme broyeuse qui automatiquement...
H. 2: C'est ça: automatiquement. Une force aveugle. On peut prédire, prévoir d'avance...
H. 3: Un mécanisme est là, dans cette cervelle... et au-to-ma-ti-que-ment il va saisir, broyer, réduire en poussière, en bouillie... (1485) (22:59:26-23:00:38)

Når kampene utspilles i selve språket, hjelper det ikke å angripe det hodet som ideene er inne i: "H. 2: Ce n'est pas la tête qu'il faut détruire, c'est l'idée... Pas le porteur... mais l'idée qu'il porte..." (1488). Ideen er avhengig av en bevissthet for å komme seg rundt: "H. 3: [...] Les idées, vous le savez bien, ont besoin de porteurs pour circuler..." (1489). I stykket presiseres altså at F. kun er en slik bærer av ideen. H. 3 ber H. 2 om å forsøke å få F. til å komme til

dem, så de kan forsøke å gå til angrep. Like etterpå bestemmer de to seg for å dra av sted til idebæreren: "Allons chez elle" (1489), de vil la sin egen idé trenge inn i bak fiendens rekker, inn i idébærerens bevissthet. Men ideen blir godt forsvart, og forblir like uskadet hos F. Når de oppsummerer kampen, og H. 2 konstaterer at: "Son idée à elle, *est là*, intacte" (1491) er det nettopp ideen, og ikke idébæreren F. som hunkjønnspronomenet *elle* i tittelen *Elle est là* viser til.

I begge disse stykkene blir talehandlingen et spørsmål om språkets *makt* på godt og vondt. Luis estetiske dom i *C'est beau* kan på et abstrakt nivå ligne H. 2s idé i *Elle est là*, ved at de begge gjør krav på en allmenn sannhet. Både de estetiske dommene og ideene er i utgangspunktet deler av et maktspråk, det vil si at den estetiske dommen og ideologien begge er en særlig type pragmatisk aktivitet som brukes for å beskrive et fenomen kategorisk, og er med på forme den allmenne mening, opinionen eller *doxa*. I disse to stykkene blir det enda mer tydelig hvordan denne normative språkaktiviteten er et forsøk på å gjenopprette talerens egen makt og samtidig gjenvinne kontrollen gjennom språket. Men etter hvert utvikler det seg til en form for voldsutøvelse, der den ene ideen forfølger den andre. Begge stykkene iscenesetter hvordan det som i utgangspunktet ser ut til å være et maktspråk, dekonstrueres og blir til språkvold. I språkets riss og sprekker utvikler det seg ifølge Arnaud Rykner en *grusomhetens poetikk*: "une poétique de la "cruauté", sans doute plus proche celle rêvée par Artaud que celle de bien des prétendues disciples de cette figure quasi-mythique du théâtre moderne" (Rykner 1988: 80). Rykner skriver eksplisitt om denne grusomheten i artikkelen "Théâtre de cruauté: les écorchés de la parole" som en "*processus quasi-sacrificiel*" der det gjelder å "torturer la victime" (Rykner 1995: 245). Grusomheten synes å øke med graden av forstørrelse, og kan leses som en bevegelse fram mot Sarrautes senere tekster. Det betyr ikke nødvendigvis at de som utøver språkvolden, besitter den reelle makten i stykket. Snarere får de noe overdrevet og komisk over seg. Når det gjelder makten, er det kanskje slik at den nettopp ikke ligger hos den som roper høyest, men hos den tause, den som *avstår* fra å snakke, og de mest tropismeprovoserende ordene er dommen som ikke felles og ideen som ikke lanseres, som *ikke* blir artikulert.

On/off

I *C'est beau* og *Elle est là* har stemmene blitt færre i forhold til de foregående stykkene. I stemmeoversikten til *C'est beau* står det tre stemmer, Le Fils, Lui, Elle og i *Elle est là* fire, H. 1, som tidlig forlater scenen, H. 2, H. 3 og F. Samtidig finnes noen andre stemmer enn de som er angitt i stemmeoversikten. I teksten til *C'est beau* begynner Elle å snakke til noen stemmer

angitt bare med "Voix" og Lui snakker til stemmer angitt med familienavn som "Voix des Duranton". Ferrato-Combe beskriver alle disse som *off*-stemmer, og som samtidig er en påkalling av vitner: "Cet appel à témoins suscite l'intervention d'une nouvelle voix, d'une voix *off* qui dans la suite de la pièce assume le point de vue de la communauté" (Ferrato-Combe 2005: 221). Eigenmann beskriver disse stemmene som en *vox populi*, som han mener får samme funksjon som koret i antikkens teater: "le message qu'elles véhiculent les apparente au chœur antique". Stemmene skal hjelpe og veilede Elle og Lui slik at lov og orden kan gjeninnføres, og til en familiær forsoning (Eigenmann 1996: 46-47). Alle stemmene i *C'est beau* som ikke er notert som Le Fils, Lui, Elle, blir av Arnaud Rykner kalt for *off*-stemmer. Disse stemmene griper inn i stykket utenfra: "Avec cette voix, nous avons la première intervention extérieure de théâtre de Nathalie Sarraute. [...] L'effet de cette voix *off* est notamment de déréaliser la situation [...]" (2021). Den samme funksjonen ilegges også publikum i *Elle est là*. For det første der publikum bryter inn i stykket ved å kaste en papirkule på scenen. For det andre der H. 3 kommer inn i stykket. Disse tolkningene opererer med et klart skille mellom stemmene som er nevnt i stemmeoversikten og de andre stemmene som kommer til underveis. Dette er fundert i Rykners aktantmodell, hvor alle disse forskjellige stemmene får en og samme nye funksjon i forhold til de tidligere stykkene, nemlig som det han kaller eksterne sekundære aktanter. Rykner skriver: "Nous avons divisé la dernière colonne de ce tableau en deux afin de différencier les interventions d'actants secondaires appartenant, pour ainsi dire, à la pièce, et ceux venant de l'extérieur: voix-off (*C'est beau*), personnages venus de la salle (*Elle est là*), ou qui pourraient l'être (les voisins dans *Pour un oui ou pour un non*)" (Rykner 1988: 48). I begge stykkene leses disse stemmene som eksterne og intervenserende.

La oss forsøke å analysere de såkalte *off*-stemmene i *C'est beau* ut i fra hva som skjer i radioopptakene. Hva slags stemmer er dette, hvordan og hvorfor begynner de å snakke, og hvorfor kan de kalles *off*? Den første varianten av "Voix" kommer etter at Elle begynner å snakke til noen i andre person flertall, "vous" for deretter å snakke med en stemme som ikke er hennes egen, "Une voix qui n'est pas la sienne" og en fremmed stemme, "Voix étrangère". Den eller disse stemmene høres ut til å være manet fram av Elle. For radiolytteren, som har muligheten til å bevege seg fritt i og utenfor bevissthetene, kan det like gjerne være en indre som en ytre polyfoni som høres her. Le Fils er ute av lydbildet på dette tidspunktet. Elle og Lui har tiltalt hverandre i du-form til hverandre, så når Elle her begynner å snakke til et "vous" spør Lui undrende hvem hun snakker til:

LUI: Jamais, tu m'entends. Jamais. Qu'il aille au bout du monde. Qu'on le mette en prison... dans une maison de redressement. Qu'il disparaisse... À tous les diables.

Un temps.

ELLE: Oh tout de même... quand on y pense... C'est un peu fort d'entendre ça: Qu'il disparaisse!... Eh oui! ... Voilà... Vous me croirez si vous voulez... Nous en sommes là.

LUI: Qu'est-ce que tu dis? A qui parles-tu? (1458) (15:57:35-15:58:07)

Først repeterer Elle de samme ordene ”Qu'il disparaisse” som Lui har sagt, legger dem på en måte fram for lytterne. Deretter imiterer hun Luis ord igjen, nå i anførselstegn: ”Qu'il disparaisse. À tous les diables...”. Så veksler hun mellom sin vanlige stemme og en tilgjort stemme. Stemmen er ikke hennes egen, i stemmenotasjonene i teksten står det at den er fremmed, men den er likevel plassert innunder Elles stemmeindikasjon:

ELLE: Tais-toi... Oui: ”Qu'il disparaisse. A tous les diables... “ (*D'une voix qui n'est pas la sienne:*) Mais pourquoi? Qu'est-ce qu'il a fait? Est-ce un assassin? (*Sa voix:*) Oh non... Il ne ferait pas de mal à une mouche. (*Voix étrangère:*) C'est un voleur? (*Sa voix:*) Oh non... L'honnêteté même... (*Voix étrangère:*) Un menteur? (*Sa voix:*) Non. (*Voix étrangère:*) Un pervers? (*Sa voix:*) Non, non. (*Voix étrangère:*) Un feignant?...

LUI: Qu'est-ce que tu as dit? J'ai entendu ”feignant”. Tu n'as pas dit ça? (1458) (15:58:07-15:58:52)

Elle går i dialog med en annen stemme som samtidig utgår fra henne selv. I radioopptaket er det samme skuespiller som uttaler hele partiet, to ulike stemmer fra samme munn, men den fremmede stemmen er lysere, mildere og mer naiv. Den snakker saktere enn hennes egentlige stemme, som bryter inn raskt og bestemt med sine ”non”. Som Ferrato-Combe påpeker, skjer det en spaltning i stemmenes lydlike materialitet: ”L'écart entre les deux voix se traduit non seulement dans l'intonation mais encore dans la prononciation de certains mots, révélateurs d'un changement de niveau de langue, et d'un changement d'énonciation” (Ferrato-Combe 2005: 221). Dessuten uttaler denne stemmen ordet ”faineant” som ”feignant”, noe som provoserer Lui, for som Elle sier senere: ”Feignant” est interdit” (1458). Sannsynligvis ville hennes vanlige stemme ikke uttale det slik. Elle snakker med sin egen dobbeltgjenger, men den er ikke spaltet ut som den skal bli det i *Elle est là*, der en stemme H. 3 kommer H. 2 til unnsetning, blir en fordobling av hans egen stemme, men uttales av en annen.

Elle klarer så å avspalte denne talen-med-en-annens stemme til å bli noen andre stemmer som ikke lenger snakker via hennes stemmebånd. I teksten er ikke lenger de andre stemmene angitt innenfor Elles taleangivelse, de får separate taleangivelser med ”Voix” etterfulgt av kolon og en replikk. I radioopptakene er det ikke lenger Elles tilgjorte stemme som snakker, men en ubestemt mengde ulike mannlige og kvinnelige stemmer. Polyfonien varer over 3-4 sider i teksten og flere minutter i radioopptaket, og er for langt å sitere i sin helhet, men her et utdrag som viser hvordan stemmene ”voix” begynner å snakke:

ELLE: Silence. Un peu de modestie, je vous prie. Un peu d'humilité. Quand on vient ici consulter, on

doit laisser ses prétentions à la porte... J'ai dit "feignant". Vous voyez messieurs dames, tout est là. Il ne supporte pas des mots comme ça. "Feignant" est interdit...

VOIX: Feignant? Interdit?

ELLE: Oui... Vous entendez? Fai-né-ant. Ça c'est admis. C'est noble. Aéré. Hautain. Fai-né-ant. Comme c'est beau. Feignant est laid. Fai-né-ant est beau. Beau. Beau. Tout est là. Tout... Vous ne savez pas jusqu'où ça peut aller... Son mépris, sa tyrannie. Et quand le pauvre petit ne peut plus le supporter... quand il se détourne... lui, son propre père, va jusqu'à souhaiter... Oh, aidez-moi...

VOIX: Ah, si ce n'est pas malheureux de voir ça.

[...]

LUI: Ça va continuer longtemps? Assez... Je n'en peux plus. Arrêtez... (1458-1459) (15:59:16-16:01:02)

Stemmene utløses ved en gjentakelse av de siste ordene hennes, som et spørsmål eller et fjernt ekko, slik det høres ut i opptakene. En kvinnestemme repeterer Elles ord "Feignant?" og "Interdit?". Først med dette ekkoet kan vi snakke om en hørspillteknikk hvor simuleringen av en avstand er beslektet med teaterets *off*-stemmer, men likevel ikke identisk med den. Stemmen er i radioopptakene langt unna mikrofonen og med mye romklang. Muligens er romklangen også forsterket ved at lydteknikerne har lagt på kunstig ekko. Stemmen oppleves nesten som om den kommer fra bakgrunnen i et stort og upersonlig lydrom. Dialogen får noe uvirkelig over seg. Elle beholder derimot sin posisjon, nær mikrofonen, slik at hun ikke har romklang. Deretter utløses enda flere stemmer, *Voix*, også disse med en avstand fra mikrofonen. Lui, som høres like ved Elle i rommet, klarer ikke å holde ut stemmene, og bryter inn flere ganger. Elle sier han må vente, ha tålmodighet. Hun snakker irritert til ham: "Tais-toi" først i en lav tone: "(*tout bas*)", så høyt til *Voix*: "(*Haut*)" før stemmeutvekslingen mellom Elle og *Voix* fortsetter. I radioopptaket er *Voix* framført av flere kvinnelige og mannlige stemmer som uttaler hver sin setning også innen samme replikk, og blir en slags anonym masse (publikum):

VOIX: (*Mannsstemme*:) Si ce n'est pas malheureux. (*Kvinnestemme*:) Pas dévergondé.

(*Mannsstemme*:) Pas voleur. (*Kvinnestemme*:) Pas menteur. (*Mannsstemme*:) Pas malhonnête.

(*Kvinnestemme*:) Pas drogue. (*Mannsstemme*:) Pas feignant. (*Kvinnestemme*:) Ah il y en a à votre place qui seraient contents. (*Kvinnestemme*:) Il y en a qui seraient fiers. (*Mannsstemme*:) Il y en a qui seraient rudement heureux. (*Mannsstemme*:) Il y en a qui n'en espéraient pas tant. (*Mannsstemme*:) Pensez donc, par les temps qui courent... (*Kvinnestemme*:) avec la jeunesse qu'on voit en ce moment...

(*Mannsstemme*:) avec tous ces propres-à-rien... (16:01:47-16:06:02)

For radiolytterne høres *Voix* ut som ekko, et ekko av dem selv. Det "vous" som Elle henvender seg til, og som blir et publikum, blir et radiopublikum som svarer tilbake. Det vil si at Elle her henvender seg til radiolytterne, som i tillegg faktisk svarer. På ett eller annet vis begynner radiolytterne å snakke i tillegg til å lytte, og slik skjer det en toveis radiokommunikasjon, slik som Bertolt Brecht skriver om i sine teorier om radio (Brecht 2000 [1932]: 41-45). Enten det er radiolytterne eller stemmer som representerer en allmenn mening som her bryter inn som fjerne ekko, fører det uansett til at stykket går over i en annen modus.

Lui deltar motvillig i spillet, men som et barn som har gått lei av leken, hevder han at hun har begått en feil og at reglene er endret underveis. Til sist forsøker Elle en siste handling i desperasjon, hun begynner å imitere stemmene hun selv uttalte med en annen, fremmed stemme, men resignerer og begynner å gråte:

ELLE: [...] Une menace? Une malchance... un malheur... de l'avoir eu... d'avoir un fils comme lui... mais c'est à ne pas croire... (*Imitant:*) Est-ce un assassin? Bien sûr que non. (*Imitant:*) Un voleur? Un menteur? Non. (*Imitant:*) Un pervers? Non. (*Imitant:*) Un feignant?... (*Pleure.*) (1464) (16:11:46-16:12:20)

La oss gå tilbake til begrepet som blir brukt om disse partiene, nemlig *off*-stemme. Hvordan skal vi forstå disse radiostemmene med dette begrepet? Selv om vi hørte at det i radioopptaket skapes en forskjell i lyd kvaliteten mellom Elle og Lui (nærhet til mikrofonen) og Voix (avstand til mikrofonen og romklang) er det problematisk å bruke et teatralt *off*-begrep om disse stemmene i *C'est beau*, slik Sarraute-resepsjonen gjør. *Off*-begrepet er knyttet til stemmer som kommer fra et sted utenfor scenebildet. Skillet mellom *on* og *off* er basert på et konkret rom, det er et skille mellom det som kan ses på scenen og det som ikke ses på scenen, mellom usynlig og synlig talesubjekt. I *off*-begrepet ligger det også at stemmen kommer fra en utsigelsesinstans som vi ikke kan se manifestert via skuespillerne på scenen. I radio vil en stemme utenfor lydbildet være stemme som ikke kan høres i det hele tatt. At en stemme er *off* i radio, betyr at den ikke er. Skillet *on/off* er et skille mellom lyd og ikke lyd. Ut i fra den romlige definisjonen er dermed ingen radiostemmer *off*-stemmer. Men på den andre siden er alle radiostemmer *off*-stemmer. I radio er alle stemmer kroppsløse. Hvordan kan stemmene som Sarraute skriver inn i teksten være *off*-stemmer? I det første tilfellet er det en fremmed stemme inne i selve stemmen til Elle. De andre stemmene er en anonym polyfoni hvor notasjonen bare indikerer "voix", og skiller seg ikke fra de notasjonsteknikkene som Sarraute brukte i tidligere hørespill. Det står ikke indikasjoner om hvilket sted disse stemmene skal lyde fra. Det samme gjelder for familiestemmene. Ut fra den skriftlige eller lydlig parateksten, kan vi fastslå at disse stemmene ikke tilhører Elle, Lui og Le Fils som er presentert i stemmeoversikten. Men dette har jo vært tilfellet med alle anonyme stemmer i Sarrautes hørespill, fra starten notert som "voix diverses", "bruit de fond" eller bare med tankestreker. Så hvordan høres stemmene *off* ut i radioopptaket? Selv om en stemme ikke kan være *off* i radioen, fins det teknikker som kan gjøre noen stemmer annerledes enn andre. Romklangen og ekkoet gjør at de situeres lenger bak i lydrommet enn der Elle og Lui befinner seg. Hvorvidt dette radiofoniske grepet er inspirert av teaterets *off*-teknikk er imidlertid en annen sak.

Hos Elle manes stemmene fram fra hennes egen stemme, først som en snakking med en tilgjort stemme, for deretter å løsrive seg og mangfoldiggjøre seg. Samtidig gjør klangen, ekkoet eller hulheten at disse "voix" får noe mystisk og nesten spøkelsesaktig ved seg. Effekten er en slags hul og uhyggelig stemning. Arnaud Rykner skriver om dem: "Des voix venues d'ailleurs interviennent dans le dialogue et ouvrent la scène à un espace étranger" (Rykner 1988: 72). Det at Rykner skildrer stemmene som annerledes og uvirkelig, har mer for seg enn hans plassering av dem i en modell og poengteringen av at de er eksterne. Brigitte Ferrato-Combe åpner også for at grensen mellom det ytre og det indre er uklar her. Hun leser stemmene som en form for indre *doxa*: "la voix étrangère est la voix de l'autre en soi, la voix des autres, l'expression de la *doxa*, du bon sens commun" (Ferrato-Combe 2005: 221). Når Elle snakker med en annens stemme, er det ord som svirrer rundt i Elles bevissthet som en form for interiorisert *doxa*. Det er kanskje også en parodiering av uttrykket "le for interieur", den indre tribunal, bevissthetens forum, jegets indre. Uttrykket viser til samvittighetens selvransakelse, og som i psykoanalysen og eksistensialismen har dannet grunnlaget for den domfellelse så mange av romanens jeg-personer har foretatt over seg selv i modernismens romaner, for eksempel hos Camus, Kafka og Sartre. Hos Sarraute er det selve språket som bokstavelig talt blir en form for tribunal, domstol, hvor vi finner "jurés", jurymedlemmer. Men kan radiolytteren i det hele tatt avgjøre om dette er en ytre eller indre polyfoni, *doxa* eller *chora*?

Det er forskjell på de fremmede flertallsstemmene som framkalles av Elle og de som lokkes fram av Lui. Vi skal være forsiktig med å kalle disse *off*-stemmer, men vi kan i alle fall fastslå at de heller kan tolkes som en ekstern *doxa* enn de stemmene som Elle frammaner. Også Lui må snakke med tilgjort stemme, men den blir aldri til en fremmed dobbeltgjengerstemme som hos Elle. Hans taktikk er imitasjon: "LUI: [...] (*imitant une voix*): "Ah comme c'est triste" " (1463). Dermed begynner Mme Duranton å snakke: "Moi je les fuis comme la peste... Mais alors quand il s'agit de votre propre enfant..." (1463). I radioen sier ikke stemmen de samme ordene som Lui, men etterligner det lyse tonefallet:

LUI: C'est atroce. Au quart de tour. Au quart de poil. Aussitôt. Sans une hésitation. Comme si c'était la chose la plus naturelle, la plus banale, ils ont compris... Pas le moindre étonnement. L'air apitoyé (*imitant une voix*): "Ah comme c'est triste... C'est vraiment une grande malchance... Les gens devant qui on n'ose pas dire "c'est beau"..."

VOIX DE M^{me} DURANTON: Moi je les fuis comme la peste... Mais alors, quand il s'agit de votre propre enfant...

VOIX DE M. DURANTON: C'est un malheur...

LUI, *voix blanche*: Oui, vous croyez?

VOIX DES DURANTON ET DES AUTRES: Comment, si on le croit? (1463) (16:09:29-16:10:03)

Siden Elle kom til å nevne noen sønner hos såkalte normale familier som Aubry og Jamet, og

Lui forsøker å få i gang en ny lek, kan han jo likegodt spørre dem om råd: "LUI: Tu avais besoin du père Jamet. Et de fils Aubry. Eh bien, moi je te demande maintenant de me donner le mère Duranton... le père Duranton... Parfaitement, le père et la mère..." (1462). Ikke nok med enkelte familiemedlemmer, han trekker fram hele familien, samt familiene Charrat og Herbart. Hos Elle var Aubry og Jamet nevnt til slutt som en referanse, og det blir aldri indikert noe navn på de stemmene som snakker med henne. Når Lui derimot begynner å snakke med de fremmede, er de indikert nettopp med familienavnene han nevner som eksempler. Mens Elle lar stemmene snakke for seg selv, spør Lui stemmene om en forklaring. Også disse stemmene har ekstra romklang og ekko. De stemmene som Lui snakker med får familienavn, som Voix de M^{me} Duranton, Voix des Duranton et des autres, Voix, Voix divers og Voix des Duranton. Slike familienavn har vi omtalt i de tidligere stykkene som en form for "Hvermannsen". Det er ikke før i dette stykket at de selv begynner å snakke. Familien Duranton har en spesiell konnotasjon i fransk radiohistorie, som forsterker denne tolkningen. *La Famille Duranton* var nemlig en populær radioføljetong sendt på Radio Cité i perioden 1937-1966, kun avbrutt under okkupasjonen i forbindelse med andre verdenskrig og etter mordet på Kennedy. Her fikk radiolytterne høre konversasjoner rundt middagsbordet til familien Duranton, faren, moren, datteren og sønnen, og formålet var å gi radiolytterne utsnitt av en fransk gjennomsnittsfamilies hverdagsliv som de kunne gjenkjenne seg i (Remonté og Depoux 1989: 26-28). Sarraute parodierer slik det som representerte selve klisjeen på det franske borgerskapets familie.

På samme måte som stemmene i *C'est beau* henvender seg til noen andre stemmer, begynner stemmene i *Elle est là* å snakke direkte mot publikum. Denne teknikken betegnes ofte som en nedbryting av skillet mellom sal og scene i teateret. Det spesifiseres flere ganger i tekstens sceneindikasjoner at det snakkes til teatersalen: (*Se tourne vers la salle*) (1477) (*S'adresse à la salle*) (*À la salle*) (1478) (*à la salle*) (1479) (*À la salle:*) (1481) *à la salle* (1486) (*montre la salle*) (1492). I dette forholdet mellom sal og scene, skjer det på et tidspunkt at salen på sett og vis snakker tilbake, og slik intervensjoner i det som skjer på scenen:

L'autre acquiesce, et puis brusquement l'autre s'écarte, regarde en l'air, paraît attraper comme une mouche dans sa main. C'est une boulette de papier.

H. 2: Qu'est-ce que c'est? Montrez-moi. Qu'est-ce qu'ils nous ont lancé?

H. 3 *la déplie, la regarde et la passe à H. 2.*

H. 2 *lit, perplexe, se gratte la tête:* In-to-lé-rance. Intolérance. Ah, ils sont forts, là-bas. Un seul mot projeté ainsi...(1480)

I motsetning til familiestemmene og de anonyme stemmene har publikum ingen replikker i stykket, men en sammenkrøllet papirkule med ordet "intolérance" kastes fra salen og inn på

scenen, og det oppstår en metasituasjon. H. 2 og H. 3 sier ikke hvem som er avsenderen av kulen, annet enn et "ils" som befinner seg "là-bas". I Dumoulins filmversjon ser vi ikke hvem som kaster papirkulen, den kommer bare farende fra et sted utenfor kamerabildet, og når den brettes ut og H. 2 leser høyt "In-to-lé-rance" zoomer kameraet inn på papiret:



(00:31:45:21) In-to-lé-rance.

© INA

Det som skjer visuelt med papirkulen blir en transkodifikasjon av noe lydlig til noe visuelt. Det blir først og fremst en sterkt ladet symbolhandling, det blir et bilde på hva som skjer i språket når en stemme uttaler en type etikett-ord av samme type som "dénigrement" og "antipathie" i *Isma*. Ordene fungerer som våpen. Regy beskriver det i radiointervjuet som at dette grepet visualiserer det krigerske ved språket, hvor et ord kan fare av gårde som et prosjektil, en kule eller en bombe: "l'écriture, et aussi l'écriture sonore, fonctionne très souvent comme des mots qui ont une densité de projectile et qui en fait font un travail, donc, de destruction dans le chair, comme le font des balles de fusil". (Min transkripsjon). I radioversjonen transkodifiseres det visuelle tilbake til noe lydlig igjen, men noe ikke-språklig. Papirkulen som fanges i luften markeres i radioversjonen med *pizzicato*, to korte knepp på strengene til et strykeinstrument. Regy har valgt å legge til musikk som forsterkende, stemningsskapende effekt også andre steder, for eksempel der teksten indikerer stillhet, der F kommer og går, og i de monologiske partiene til H. 2. Musikken (Webern) domineres av strengeinstrumenter og er, selv med bruk av *pizzicato*, likevel rolig, dempet og flytende; uten å dominere stemmene glir den inn og ut av stillheten i bakgrunnen. Når H. 3 bretter ut papirkulen, høres lyden av knitrede papir, hardt og stivt, nesten overdrevet, som kartong, før H. 2 leser ordet høyt.

På mange måter peker denne scene/sal-relasjonen fram mot en tekst som *Ouvrez*. Teaterpublikum befinner seg som ordene i *Ouvrez* overfor en halvtransparent vegg. Veggene er en indre skillevegg som ekskluderer de ordene som ikke får lov til å slippe ut og bevege seg

mellom bevissthetene. Samtidig kan veggen også åpnes og lukkes, slik at noen ord kan bevege seg fram og tilbake. I *Elle est là* åpnes veggen her opp, og ordet "intolérance" farer over på den andre siden. Den intime relasjonen som her skapes mellom sal og scene ligner også den mellom de ulike bevisstheter i Sarrautes tekster, den mellom tekst og leser og radiolyttesituasjonen. Vi kan heller ikke i dette stykket så kategorisk slå fast at stemmene er eksterne, og at det skapes et markant *skille* mellom skikkelsene på scenen og tilskuerne i salen. En slik tolkning avgrenser tropismejakten og underkonversasjonen til stemmeutvekslingen mellom karakterene på scenen, og gjør salen kun til representanter for en nøytral allmenn mening, *doxa* og *tribunal*. Dette vil jeg hevde er det samme som å si at Sarraute undervurderer teatertilskuerne. Snarere enn å settes opp mot hverandre, vil jeg hevde at sal og scene settes i kommunikasjon. Teaterpublikummet er ikke som Dubuits bare representanter for hvermannsen, men trekkes inn i stykket i så stor grad at de blir med i stykket.

Kommunikasjonen i *Elle est là* går både fra sal til scene (papirkulen) og fra scene til sal (snakking til salen). Henvendelsene fra scene til sal virker som de er påvirket av forholdet mellom radiolytter og lydkontinuum, og muligheten til intimitet som denne radiolyttesituasjonen åpner for:

H. 3, à la salle: C'est vrai? Vous êtes si loin? À de si grandes distances? Vraiment? Mais comment est-ce possible? Après tout ce qui s'est passé? Tout ce qui a été fait... par des gens dont on n'aurait jamais pu croire... des gens comme vous et moi... et par quelle foule de gens... et sur quelles échelles énormes... toutes les guerres de religion... inquisition, bûchers, potences, garrots, pelotons d'exécution, charniers et camps de concentration? Vraiment? Vous ne pouvez pas comprendre?
Silence. (1486) (23:03:22-23:04:46)

Her settes et "vous" i en intim relasjon til H. 3 ved at han snakker tett på mikrofonen. Den konsonantiske alliterasjonen (*vrai-vous-vraiment-vous-vraiment-vous*) og repetisjonen av alle de stemte frikative *v*-lydene (*v-v-v-v-v-v*) artikuleres så nært mikrofonen at det nesten høres ut som leppene berører den, slik at vislelyden oppleves svært tett på øret. Samtidig henvender H. 3 seg til "vous" som en del av et større publikum, som noen som er langt unna. I radiointervjuet har også Sarraute, som en metakommentar til selve radiolyttingen, valgt å lese opp akkurat dette partiet fra sin egen tekst. Det er en av egenskapene ved radiomediet at det oppnår denne typen nærhet med hver enkelt lytter som likevel til sammen utgjør en stor masse av lyttere. I *Understanding Media* skriver Marshall McLuhan om radiolytterens estetiske opplevelse av lyttesituasjonen. Selv om et hørespill er laget for å høres av et større publikum, er ikke radiopublikumet som teaterpublikumet samlet i en teatersal hvor alle har blikket rettet mot scenen. Radiomediets kommunikasjonssituasjon er derfor preget av intimitet. Lytteopplevelsen oppleves som en privat erfaring. McLuhan skildrer hvordan lytteren får følelsen av å være inne i radioen, eller av å miste seg selv i lytteopplevelsen: "I live right

inside radio when I listen. I more easily lose myself to a radio than a book” (McLuhan 1964: 298). Radiolyttingen er som boklesningen en personlig opplevelse som involverer den lyttendes forestillingsevne og fantasi. Ved hjelp av radioteknologien er stemmene i hørespillet så å si koblet direkte på lytterens bevissthet og fantasi. Radiostemmen oppleves som nærmere tilhørerne enn det skuespillerne ofte gjør for teaterpublikummet. I *Elle est là* forsøkes denne avstanden opphevet.

Forholdet mellom sal og scene i *Elle est là* har altså en intimitet som er påvirket av hørespillteknikker, og som forsterkes i lydversjonen av teaterstykket. Når det i teksten står at de snur seg mot salen eller snakker til salen, snakker verken H. 2, H. 3 og F ut i rommet som til en stor sal, men derimot uten romklang og helt tett opp mot mikrofonen. Her oppleves det snarere slik som Claude Regy beskriver i radiointervjuet, at lytterens bevissthet blir invadert av stemmene i stykket. I det følgende partiet sier F. at det er greit om det hos noen finnes en idé og hos andre en annen idé. Hun gir ikke uttrykk for å ville begi seg inn på noen kamparena. H. 2 slår kategorisk og litt nedlatende fast at det er greit, hun kan beholde ideen sin, den kan få lov til å være der hos henne og folk av hennes slag. F. reagerer på dette, hun henvender seg direkte til oss med et ”vous”:

F.: Oh ça alors, c'est vrai... Je me demande pourquoi... Qu'est-ce que ça peut vous faire, ce que je pense? Vous avez votre idée. Moi j'ai la mienne. On n'a pas le droit?

H. 2: Si, si. Le droit. Tous les droits. Vous avez le droit de l'avoir. Vous pouvez la conserver. La répandre... (*un léger temps*) parmi ceux comme vous.

F.: Ceux comme moi? Que voulez-vous dire? (*Se tourne vers la salle.*) Vous l'entendez? Ceux comme vous... C'est qu'on est quelques-uns, n'est-ce pas? Qu'est-ce qu'on a de particulier? (1477) (22:16.50-22:17.52)

I teksten står det at F. snur seg mot salen i det hun sier ”Vous l'entendez?”. I radioopptaket snakker hun tett opp til mikrofonen, med ekstra markering av *v*-lyden i ”Ceux comme vous”, radiolytteren opplever at F. snakker like inn i øret. Dermed blir lytteren sugd inn i stykket, som hennes likesinnede, vi er der og vokter ideen, vi blir en del av gruppen som her stigmatiseres. Hva med den andre stemmen som både leses som en ekstern *doxa*, en representant fra publikum, og samtidig allierer seg med H. 2 nemlig H. 3.? H. 3 framtrer på scenen som en mystisk skikkelse fra intet:

H. 2, *seul*: [...] Oh si seulement vous vouliez venir ici, près de moi... me dire... [...] (*À la salle:*) Je sais bien ce que vous me diriez, si vous vouliez parler, je sais ce que vous aviez sur le bout de langue... [...] Mais il n'y a donc personne ici ... personne qui accepte... Oh...

(*Apparaît un personnage grimé en petit bourgeois étriqué*)

Oh Vous! ... Vous venez à mon secours? Ça vraiment... Rien que de vous voir, ça me calme... Mais peut-être que je me réjouis trop vite... Pardonnez-moi, permettez-moi de vous demander... Vous ne seriez pas un membre du service d'ordre? Non? Pas un gardien? Pas le médecin de service? Non, vous êtes venu ici pour vous amuser, pour vous distraire, passer une ”bonne soirée”. Oui, je m'excuse... en effet, comme distraction, je reconnais qu'on peut faire mieux... Enfin, que voulez-vous?... Mais peut-être êtes-vous quand même docteur de votre métier... peut-être psychiatre... (1478-1479) (22:22:40-22:28:28)

H. 2 snakker til denne som en som kommer fra en "sécurité là-bas, dans l'ombre" (1479). Brigitte Ferrato-Combe kaller H. 3 en *pseudo-spectateur* (Ferrato-Combe: 224). På samme måte kunne vi kalle denne en pseudo-lytter i radioversjonen. Stemmen som kommer H. 2 til unnsetning blir en *dobbeltgjenger* til H. 2. Stemmene H. 2 og H. 3 blir veldig like, det blir nesten umulig å skille dem på grunn av nærheten i tone, farge og klang. Denne dobbeltgjengereffekten forsterkes i andre partier der de snakker i kor. De to stemmene blander seg og repeterer hverandre i flere partier, noen ganger usynkront, andre ganger som om de var ett: "H. 2 et H. 3: Tout sera inerte. À jamais brisé. Détruit." (23:01:59-23:02:05) og "H. 2 et H. 3, dans un même souffle: la vérité..." (28:11:00). De er to stemmer, men snakker i ett og samme åndedrag. De to blir til en dobbeltstemme, som en *diplofoni*, stemmespalting, hvor en stemme artikulere med to *pitch* samtidig. I Dumoulins filmversjon flyter de to dressklede skikkelsene sammen til en tohodet kropp:¹²



(01:04:54:12) H. 2 et H. 3

© INA

Mens Dumoulin i filmen bruker visuelle grep for å forsterke dobbeltgjengereffekten, lar Regy de to snakke i kor også i partier der det ikke er angitt i teksten, som her på slutten av ordet "réaction" og på ordet "Jamais":

H. 3: Morte.

H. 2: Voleter devant ses yeux...

H. 3: Oui, éteints... pour toujours.¹³

H. 2: Pénétrer dans ces oreilles sourdes. Chatouiller cette petite cervelle inerte...

H. 3: Plus aucune réaction. Jamais.

H. 2: Et puis la disparition complète. Plus rien. À peine un souvenir. (*Silence.*) (1487) (23:07:42-23:08:20)

Begge stemmene smyger seg inn i øret og videre over i hjernen. I dette partiet blandes

¹² *Elle est là* (regi: Michel Dumoulin), 18. juli 1989 (Varighet 01t10min). Referanse hos INA er RAT VIS 19900713.

radiolytterens konkrete lytterfaringen med den som skildres av stemmene, for det som faktisk beskrives er nettopp hvordan en idé trenger inn i noen døve ører og kiler en hjerne. Slik overvinner en ny idé den som var der fra før, som så forsvinner, går over i intet, i glemselen. H. 3 drar ut *i*-en i ordet "souvenir" og blåser ordet av gårde med en *h*-lyd (*niihhr*), som går over i stillheten. De to slår seg sammen og kaller F til seg. De anklager F., men hun får ikke helt vite hva hun er anklaget for: "H. 2: Donc voilà: pour commencer vous allez faire amende honorable. Vous allez faire votre mea culpa (1483)." De to gir assosiasjoner til funksjonærene i Kafkas tekster og med deres anklager mot F. skapes en surrealistisk stemning.

Regys bruk av stereoeffekten skaper ikke bare dybde, men også en slags bredde, som gir lydrommet mer relieff. Det tilføyes en romlighet som de tidligere produksjonene i monolyd. Forholdet mellom H. 1 og H. 2. er innledningsvis mer avstandspreget enn H. 2 og H. 3. For lytteren høres det ut som om de to stemmene snakker fra hver sin side av rommet:

H. 1: Je pense que depuis quelque temps on assiste à une recrudescence... à une dégradation de plus en plus sensible...

H. 2: Oui... oui...

H. 1: Je lisais l'autre jour... Il était de mon avis, c'est un mouvement irréversible...

H. 2: Oui... c'est bien vrai...

H. 1: Que voulez-vous? On ne peut que faire le dos rond... Personne d'ailleurs... vous ne trouvez pas?

H. 2: Si, si. Bien sûr... Je trouve aussi... Mais juste un instant... permettez-moi... excusez-moi... je dois... je reviens tout de suite... (*Sort. Revient.*) Trop tard, elle n'est plus là.

H. 1: Qui donc?

H. 2: Ce n'est rien... j'aurais voulu... Mais elle est déjà partie.. Oui, la personne qui...

H. 1: Il y a quelque chose que vous deviez lui dire?

H. 2: Oui, justement...

H. 1: Vous ne pouvez pas laisser un message? ... La joindre chez elle, téléphoner?

H. 2: Non, vous savez... comme ça... c'est difficile... Mais ce n'est rien... N'y pensons plus... Alors, vous me disiez? (1473) (22:01:49-22:03:38)

De aller første ordene til H. 1 uttales både langt bak og til høyre, men stemmen nærmer seg gradvis. H. 2 svarer til venstre, høyere, nærmere. Slik oppleves det som om stemmen til H. 2 er inne i lytterens hode, mens H. 1 først er en stemme som nærmest sitter på lytterens høyre skulder. De to stemmene tar plass på hver sin side av lytteren. Denne stereofoniske oppdelingen av to stemmer er en teknikk som kommer for fullt i *Pour un oui ou pour un non*.

H. 1 snakker kort og med ordinær uttale, noe som gir et mer realistisk preg. H. 2 har derimot mye musikalitet i stemmen, snakker svært langsomt, drar ordene ut. Selv om Sarraute legger inn muligheten for å dvele ved ordene, ved å la dem ende i pauser eller gå over i partier med stillhet, har Regy som vi har hørt, ofte gjort disse enda lenger enn det som står i notasjonen. Særlig dveles det i stemmene til H. 2 og F. Vi kan beskrive hans temporære

¹³ I radioversjonen "à jamais."

forlenging i lydversjon av *Elle est là* som *fermata*, som i musikken brukes om en forlengelse av en tone lenger enn noten egentlig angir, markert med en bue over. Vi har hørt at intonasjonen til H. 2 blir viktig for at hver enkelt lytters opplevelse av nærhet til stemmene. I radiointervjuet hører vi Regy gi instruksjoner til skuespillerne. Regy forklarer hvordan han ønsker å oppnå effekten av å trenge inn i hodet til lytteren, å snakke inne i hjernen til lytteren blant annet gjennom en nærhet til mikrofonen: "La radio, c'est d'entrer à l'intérieur des gens, complètement, vraiment. [...] Le micro permettait de rentrer très complètement dans la conscience de l'auditeur" (Min transkripsjon). Stemmen er et viktig instrument for Regy. Spesielt har han jobbet med stemmenes tonalitet. I sitatet ovenfor unnskylder H. 2 seg, han må et eller annet. Ordene "moi", "moi" og "dois" kuttes på slutten, etterfulgt av en pause før neste ord. I radioopptaket høres det ut som gjenklangen i tonen til stemmen til H. 2 dempes eller modifiseres. Pierre Schaeffer skriver i *À la recherche d'une musique concrète* om hvordan en tone har en begynnelse, midte og slutt. Han bruker begrepet *attaque* (anslag) om tonens ofte brå begynnelse, *corps* (kropp) om tonen i den perioden den har konstant styrke, og *extinction* (utdøing, uttoning) om tonens hale, det vil si fra der tonen gradvis avtar. Vanligvis er det vanskelig å fastslå hvor skillet mellom lydens kropp og hale egentlig går. Hvordan lyden toner ut avhenger av dens *réverbération*, gjenklang. Denne kan enten være *reverbé*, med normal gjenklang, ha en kunstig framprovosert gjenklang *artificielle*, og endelig kan den være *amorti*, dempet, det vi si med lite gjenklang.¹⁴ Hvis vi bruker Schaeffers metaforikk på eksemplet ovenfor, er det altså som om tonens hale er blitt kuttet av. Murray Schafer bruker begrepene *attack*, *body* og *decay* når han klassifiserer lydene i *The Soundscape*, og i en grafisk framstilling av denne typen brå kutting av lyden, med lite gjenklang, bruker han en vinkel, der graden på vinkelen markerer graden av gjenklang (Schafer 1977: 136). I vårt tilfelle kan vi markere med en rett vinkel, eller nærmest loddrett linje bak ordene: (*permettez-moi | excusez-moi | je dois |*). Der teksten har aposiopeser markert med trippelpunktum (*permettez-moi... excusez-moi... je dois...*) har radioopptaket snarere en punktuering. Rytmebruddet fra de to første til den siste markerer et skifte i ordstilling der "moi" er plassert som *complement d'objet* i slutten av imperativsetningene "permettez-moi" og "excusez-moi" til neste parti med to setninger som begynner meg "je" i "je dois" og "je reviens" som subjekt. Kuttingen eller punktueringen skjer bare i innledningen, i stykket for øvrig er stemmen til H. 2 preget av en dveling. Dette gir stemmene mer poetiske kvaliteter. Her får for eksempel ordene "qui court" en forlengket klang:

¹⁴ Schaeffer, Pierre: *À la recherche d'une musique concrète*, Éditions du Seuil, Paris 1952: 213, 225.

H. 1: Mon pauvre ami, si vous devez vous préoccuper... vous avez du pain sur la planche. Je vois très bien ce qui peut lui trotter dans la tête... pas que dans la sienne, du reste... C'est une idée qui court...
H. 2: Qui court? Oui, qui court... qui court... c'est ça... Quelque chose qui court... ça se propage... il y en a partout... chez tous... (1474-1475) (22:07:49-22:08:25)

H. 2s mange trippelpunktum, ikke mindre enn seks er notert i teksten, skaper en åpenhet, lik den "unfinished look or sound—anti-closure" som Barbara Herrnstein i *Poetic Closure* (1968) hevder er typisk for mange av de franske nyromanforfatternes tekster.¹⁵ Denne åpenheten er ikke bare knyttet til hvordan Nathalie Sarraute lar H. 2 ende sine setninger, men skaper en åpning i språket. Det er en åpen ending på ordet "court" ("løper", "farer", "stryker", "glir"), der H. 2 går opp på "o" [u], en høy bakre vokallyd. De lange vokalene kjennetegnes ved av luften passerer fritt langs midten av tungen, her er det forsterket ved å blåse luft gjennom leppene, slik at ordene nesten flyr av gårde. Samtidig går stemmen opp i tonehøyde (*qui cooouurt... qui cooouurt... qui cooouurt...*). Det har vi også hørt skjedd på et annet sted i dette stykket (*foort–foort–foort*). I *Mysterious Music* (1998) kommenterer G. Burns Cooper betydningen av setningsmelodi i lydopptak med forfattere som leser egne tekster (Cooper 1998: 116ff). I forlengelsen av dette visualiserer han intonasjon i originaltekstene ved å sette den delen av i opphøyet skrift der stemmen går opp i frekvens (hertz) samt å legge til bokstaver der lydene forlenges (tid). Vi kan visualisere denne effekten ytterligere ved å sette ordene i opphøyet skrift:

qui ^{cooouurt} ... qui ^{cooouurt} ... qui ^{cooouurt}
f^{ooo}rt – f^{ooo}rt – f^{ooo}rt

Samtidig som det snakkes om "une idé qui "court" begynner ordene som brukes for å si dette å strømme over tungen og blåses gjennom leppene med samme lyd som en vind, strømmende, nettopp som de ideene de skildrer, metaforen begynner å løpe og ordet blir en lyd som settes i omløp gjennom lydbølgene. H. 2s flytende vokaler i Regys radioversjon av *Elle est là* står i sterk kontrast de stotrende konsonantene (*k-k-k-k*) i Dumoulins filmatisering. Det er svært interessant hvor differensierende denne artikulasjonen er. Mens artikulasjonen til H. 2 i filmen er *staccato*, er den i radioen det motsatte, en slags *legato*, en vokal glir gradvis over i den neste.

Fade in — fade out

¹⁵ Herrnstein, Barbara: *Poetic Closure. A study of How Poems End*, University of Chicago press, Chicago/London 1968: 240.

Stemmen som er indikert som Le Fils glir inn og ut av lydrommet i *C'est beau*. Jo mer bestemte kategorier de snakker til, med eller om Le Fils i, jo mer eksisterer han altså i egenskap av å være karakteren "Le Fils". Som vi har hørt, setter Lui på begynnelsen av stykket ham på plass ved å irettesette ham med et "Qui elle?". Slike ord med sterk kategoriserende og semantiserende egenskaper, artikulert med bestemt og myndig stemme: "dit avec fermeté", får ham satt på plass: "C'est ce qu'on appelle remettre à sa place". Som når barn leker mor-far-barn, har Le Fils fått oppgaven å spille barnet. Og som det ofte skjer i denne leken, er det gjerne de minst populære som får den utakknemlige rollen å være barnet som mor og far kan bestemme over. Eller? Lui har her ilagt Le Fils egenskapen "Sønnen". Har han ikke selv invitert til dette? Når han beskriver seg selv "derrière le mur... enfermé dans ma chambre" og foreslår at han skal gå på rommet sitt: "Je vais aller dans ma chambre" går han selv inn i leken og påtar seg en rolle. Når han har falt på plass i rollen som "Sønnen", utnytter Lui dette til å sette seg selv i den autoritære rollen som "Faren". Han forviser "Sønnen" til rommet: "ouste, déguerpis, tu nous déranges", og minner ham på at han har lekser å gjøre. Le Fils svarer som en pliktoppfyllende sønn og forsvinner ut av spillet. Kanskje påtar han seg rollen for å slippe å trekkes inn i denne galskapen, og slik unngå å måtte uttale ordene "C'est beau"? Lui skryter av at ordene han har uttalt har fått Le Fils lukket inne: "Enfermé là à triple tour..." (1454). Lui skildrer det som om Le Fils er "réintégré" (1454), "Qu'on le mette au prison..." (1458), "je l'ai forcé à réintégrer... je l'ai enfermé" (1466). Takket være disse effektfulle ordene har de fått Le Fils vekke ved å gjøre ham til en sønn gjør lekser på barnerommet. Men samtidig utvikler de språklige kategoriene seg til beskrivelser av et konkret rom. Le Fils blir lukket inne bak en dør, og slipper ut igjen mot slutten av stykket:

Bruit de porte. (1454) (15:48:16-15:48:19)

Elle frappe à la porte. (1465) (16:15:09-16:15:12)

På den ene siden er det et språklig rom han stenges inne i, nemlig kategorien "Sønnen". På den andre siden er det et konkret rom (Vi hører lyden av en dør). Le Fils oscillerer mellom virtuell eksistens og konkret eksistens, nærvær og fravær. Hva er det egentlig som skjer med Le Fils? Hvilket rom er det, og hvor befinner det seg?

I sin artikkel "Le lieu scénique" skriver Michel Vinaver at scenedramaets første sted er den hvite siden som teksten står på. Teksten veksler mellom replikker og sceneindikasjoner. Den forholder seg til det andre sted, som i dette tilfellet er teaterscenen. Tolkninger som er gjort av *C'est beau*, tar ofte for gitt at det *locus* som teksten er skrevet for er et slik scenerom. Både *C'est beau* og *Elle est là* stiller spørsmål ved grensen mellom det reelle og det virtuelle

og gjør oss oppmerksomme på det Vinaver også skriver om, nemlig at scenen har en dobbel karakter. På den ene siden er den det fiksjonssted den utgir seg for, på den andre siden er den det fysiske plataet hvor skuespillerne befinner seg foran et publikum. Teateret har alltid oscillert mellom disse polene, skriver Vinaver:

Le premier lieu du théâtre, c'est la feuille blanche où l'auteur, de haut en bas, aligne des répliques en écrivant à la main ou à la machine. Le premier lieu du théâtre, c'est le feuillet manuscrit, tapé, puis imprimé et broché. [...] Le premier lieu scénique, c'est la suite des pages ainsi formées. [...] Je disais que le premier lieu du théâtre, c'est le feuillet, la page où s'inscrit le texte, et on a vu que celui-ci est composé de deux éléments hétérogènes : la parole [...] et l'indication scénique [...]. C'est que le premier lieu du théâtre en appelle nécessairement un deuxième, la scène, qui est son lieu d'accomplissement. Or le lieu scénique est, dans son essence même, double. [...] L'esthétique théâtrale n'a jamais cessé, depuis Platon et Aristote, d'osciller entre ces deux pôles (Vinaver 1998: 207-209).

Selve scenerommet i teateret kan benytte seg av optiske og akustiske komponenter, mens som hørespillteorien vanligvis påpeker har hørespillet "bare" de akustiske komponentene. Problemet formuleres ofte som et spørsmål om radioen kan kompensere for et slags tap av synssansen ved å transkodifisere de manglende visuelle stimuli til akustiske. Men hos Sarraute må vi tenke oss den motsatte bevegelsen. Hvordan kan de tropistiske bevegelsene som bæres av stemmene i hørespillene transkodifiseres til teaterets audiovisuelle realisering, uten å fryses fast? Hvordan oversette det som skjer i språket til skuespillernes visuelle bevegelser, mimikk og gester, og til scenens optiske og akustiske virkemidler som utforming, belysning og lydeffekter? Vi kan sette dette i sammenheng med det Manfred Pfister kaller *Semantisierung des Raumes*. Vi skal stille denne semantiseringen av scenerommet i forlengelsen av det vi dermed kan kalle en språklig semantisering. Både lydrommet og scenerommet er i begge disse stykkene svært sparsommelige, men når de blir brukt, så er det nettopp slik Pfister beskriver det, for å skape et system av romlige relasjoner mellom høyre-venstre, foran-bak, under og over, samt on/off, som forsterker hvordan tropismene øker og avtar, for å stille de ulike stemmene opp mot hverandre (Pfister 1977: 339). Le Fils plasseres i *C'est beau* inne i en språklig kategori, hvor Lui og Elle også setter seg selv i samme situasjon. De henvender seg direkte til hverandre med uttrykk som "mon petit" eller "ton père" "ta mère" og "papa", hvor de eksisterer i funksjonen "mor", "far" og "sønn". Når de så har falt inn i disse rollene, ender stykket i trivialiteter. På slutten av stykket blir de alle tre satt i hver sin rubrikk i en tabell, der hver rubrikk står for en rolle, et tradisjonelt familiehierarki:

« Mor »	« Sønn »	« Far »
"ta mère"	"mon chéri"	"ton père"
"Oui maman"	"notre enfant"	"Oui, papa"
"Non maman"		"Regarde papa"
"Mais oui maman"		"papa était furieux"

Skillelinjene i denne tabellen trekkes altså opp av *stemmene selv*, og av den språklige nominasjon som de utfører *på hverandre og på seg selv*. Det peker fram mot teksten ”Ton père. Ta sœur” i *L’Usage de la parole*: ”Voici la rubrique Famille: Le père. La mère. Le fils. La sœur.” (943). Slike nominasjonsteknikker skaper et virtuelt rom, det er språklig konstruert. Strekene som markerer skillene mellom kategoriene er en form for *lydmurer*. Når Le Fils stenges inne på et rom er det i forlengelsen av det som skjer i språket. De språklige lydmurene plasserer Le Fils i en rubrikk i en tabell. Etter disse språklige innelukkingsstrategiene i de virtuelle rommet hører vi deretter indikasjoner på at Le Fils faktisk blir lukket inne bak lås og slå (lyden fra døren) til vi hører en bankelyd, fem raske bank, en overraskende lyd for radiolytteren, som siden døren ble lukket i begynnelsen av stykket ikke har hørt andre lyder enn de stemmerelaterte. Lydene er som magiske signal, de tryller ham fram igjen. Etableringen av et lukket rom inne i lydrommet markerer hvordan ordene trekker opp grensene omkring Le Fils, som om han virkelig ble stengt inne i en fysisk bås.

Bankelydene skal representere døren til det rommet som Le Fils plasseres i, en slik type lydeffekt fungerer vanligvis billedframkallende når vi lytter til et hørespill. Men døren og rommet i *C’est beau* er vanskelig å definere, lang mindre plassere. Hva er det radiofoniske rommet? Og hvor er det? Andrew Crisell forklarer radiobildets karakter som om det på en måte ble flyttet fra scenen til hver enkelt lytters hode (Crisell 153). Den radiodramatiske teoriens problem er at den ofte forsøker å oversette de akustiske fenomenene til noe optisk. Teoretikere kompenserer ofte for det manglende visuelle rommet ved å oversette de akustiske fenomenene til optiske figurer. Her slekter også radioteorien på akustikken. Teorien om lydens fysikk er preget av et forsøk på å oversette det usynlige til noe synlig, skriver Don Ihde. Han trekker fram flere eksempler på hvordan man oversetter lydbølger til ulike visuelle former ved hjelp av optiske figurer (Ihde 1976: 54-55). Hørespillteorien bruker også optiske figurer og visuell metaforikk når den forsøker å beskrive de imaginære prosessene som foregår hos radiolytteren som hører på hørespill. Hørespillet leses først og fremst som bilder, som noe som kan ”ses” som et *fictional image* eller *imaginative spectacle*, som er de begrepene Tim Crook bruker. Han mener denne spesielle synsmåten utgjør radioens egenart. (Crook 1999: 7, 62, 64). Crisell beskriver det som om scenebildet nærmest ble transportert fra teaterscenen til lytterbevisstheten, hvor det skjer noe av det samme som i bokleserens imaginasjon (Crisell 1988: 162). Hørespillteorien lider noe under denne verken/ellerposisjonen mellom teaterscene og leserens imaginære univers. På den ene siden legges til grunn et ofte svært tradisjonelt og nærmest arkaisk syn på dramaet og de dramateoretiske begrep om plot, scene, karakterer og stemme. På den andre side blir narratologiens og

strukturalismens modeller en form for oversetting av lyd til optisk figur.

Grensegangen mellom det virkelige og det mulige, indre psyke og ytre handling er uklare. Bankelyden vi hører er en reell lyd, den er indeksikal og referensiell, vi gjenkjenner den som en lyd vi har hørt før. Men døren som lytteren her ser er like virtuell som de fire veggene i rubrikken der *Le Fils* er plassert. Blikket til radiolytteren er ikke rettet mot et konkret rom, slik teatertilskuerens. I dette virtuelle rommet som jeg ser for meg at *Le Fils* blir lukket inne i, blander lyden seg med lyder av andre dører jeg har hørt, og rommet smelter sammen med andre rom i min bevissthet. René Farabet baserer seg på Michel Foucaults begrep når han kaller lydrommet heterotopisk (Farabet 1994: 88). I dette fantasmagoriske rommet oscillerer *Le Fils* mellom språk og kropp. Denne vekslingen mellom nærvær og fravær ble som vi ser av disse to stillbildene fra filmatiseringen av *C'est beau*, markert i rommet med en halvtransparent vegg på scenen. *Le Fils* vekslet mellom å komme til syne og forsvinne, alt etter i hvor bestemte kategorier de to andre snakker om ham:¹⁶



(00:24:01:01)

© INA



(00:52:21:21) Ton père

© INA

Filmatiseringen av *C'est beau* er et godt eksempel på hva som skjer i en motsatt intermedial bevegelse. I filmen som i teateret, blir hørespilletts imaginære bilde forsøkt oversatt til filmens

¹⁶*C'est beau* (Michel Dumoulin). INA: RAT VIS 19801222.

billedramme. Det som skjer i språket oversettes til et konkret visuelt rom som samtidig må bevare tropismeuniversets irrealitet. Dumoulins filmatiseringer har noe drømmeaktig og mystisk over seg.

Mye tyder på at Vinavers skille mellom ørets og blikkets skole innenfor teateret også kan ha gyldighet for hørespillsjangeren. Man kunne skille mellom hørespill som anvender stor eller liten grad av visualisering. Hørespillet har ulike sjangere som fortjener å bli nyansert og utdypet. Vi har tidligere vært inne på hvordan Jean Verrier i sin lesning av Sarraute skildrer tre sjangergrupper av hørespill, de som opprinnelig ikke er skrevet for radio, og de som er skrevet for radio, og de som ikke er tekstbaserte (Verrier 2000: 85-86). Dette er en viktig distinksjon, for den første gruppen radiooppføringer består hovedsakelig av scenedramaer, opprinnelig skrevet for et audiovisuelt medium. Hvis et teaterstykke som radiooppføres har mange visuelle koder må disse oversettes til hørespillets auditive koder, ved hjelp av visualiseringsteknikker som stemme, lyd, lydeffekter og musikk, som så skal forsøke å skape bilder hos lytteren. Det som før ble sett må nå bli hørt. Lydobjekter erstatter de visuelle objektene på teaterscenen. Hvis en scene i et teaterstykke der karakteren X kommer inn på scenen uten å si noe, skulle spilles på radio, kunne dette transkodifiseres. Det mest vanlige, og som Crisell kaller en sanseliggjøring av objektet gjennom kunstige tegn, er ord. Disse fungerer deskriptivt ved at en av de andre karakterene gir beskrivende utsagn av typen ”Å, se, der kommer X!”. Ordene fungerer også *indeksikalt*. I følge Crisell kan vi dermed si at ordene ikke bare transkodifiseres gjennom en *telling*, men også en slags *showing* via lyd. Karakter X kan bli introdusert akustisk i stedet for med et visuelt kjennetegn, en bestemt lyd, en kjenningsmelodi eller lignende. I hørespillet fungerer det lydlige *ikonisk*, hevder Crisell, på samme måte som for eksempel skuespillerens klesdrakt gjør det i sceneteateret (Crisell 1986: 150). Om vedkommende selv snakker med karakteristisk og lett gjenkjennelig stemme, fungerer jo også stemmen *indeksikalt* og blir et slags ikon.¹⁷ På den andre siden har vi radiooppføringer uten skrevet tekst. I disse er begrepet om transkodifikasjon mindre relevant. Her er det ikke snakk om å oversette et visuelt eller audiovisuelt mediums koder til lydmediets grep. Sarrautes hørespill er skrevet for radio. Dermed er disse i Verriers tredje gruppe hørespill, som befinner seg et eller annet sted mellom disse to gruppene av radiodramatiske verker.

Sarrautes hørespill kunne sies å representere en retning innen hørespillsjangeren som anvender få visualiseringsteknikker, og i de tilfellene der de forekommer, har de slett ikke til

¹⁷ Om teateret og det ikoniske, se Shapiro 1999.

hensikt å fylle ut hullene i den indre forestillingen hos lytteren/leseren. Formålet er ikke å flytte et ytre scenebilde over i lytterens indre forestilling. Hos Sarraute skjer visualiseringen alltid i forlengelsen av hendelser i språket. Visualiseringsteknikkene skapes bare unntaksvis av lydeffekter eller musikk. Visualiseringen skjer på grunnlag av *telling*, fra noe som skjer i stemmene i stykket. Disse stemmene er svært upålitelige kilder, de opplever aversjon mot tropismene og bruker alle mulige våpen, visualisering er ett av de kraftigste, for at de skal stoppe opp. Visualiseringen utgjør nemlig, sammen med blant annet benevnelsen og subjekts- og predikatskonstellasjonene, den type distraksjon eller forsvarsmekanisme som Sarraute anvender i tekstene, der bilder og klisjeer brukes for å (gjen-) opprette ro og orden og forhindre at tropismene forplanter seg.

Både hørespillene og teaterstykket *Elle est là* kan sies å passe inn i Vinavers betegnelse *ørets teater*. Det er nettopp dette som gjør det intermediale spillet mulig i Sarrautes drama. Ferrato-Combe antyder at det ligger noe radiofonisk til grunn både i Sarrautes hørespill og teaterstykke. Grensegangen mellom det spesifikt radiofoniske og det typisk teatrale er således uklar: "Le théâtre de Nathalie Sarraute est-il irréductiblement un théâtre à écouter, essentiellement radiophonique? [...] la question de la dimension purement radiophonique ou également scénique de ces pièces peut être posée" (Ferrato-Combe 2005: 219). Både det lydlige og det visuelle utgår fra en grunnleggende rytme i teksten. Vinaver beskriver et teater der både det lydlige og det visuelle kan springe ut av en språklig musikalitet eller rytme. For ham utgjør denne rytmen selve dramasjangerens grunnelement:

Il y a dans la pièce "une certaine musique". Elle n'est pas quelque chose "en plus" du contenu. Sans cette musique il n'y aura pas de pièce. La musique est constitutive de la pièce. [...] Nous allons tisser une matière sonore, et c'est à partir de ce tissu que les gestes, les mouvements, les actions de visages et des corps s'inventeront sur le plateau. C'est à partir du tissu sonore que ce qui se passera sur la scène s'organisera et prendra sens (Vinaver 1998: 17-18).

Disse rytmiske og musikalske elementene skriver seg inn i teksten som en form for notasjon eller partitur. Språkmaterialet får egeneksistens, mener Vinaver: "Le matériau verbal, en lui-même, est quelconque" (Vinaver 1998: 20). For å bevare stykkets essensielle rytme må alt, også det visuelle uttrykket og bevegelsene i rommet på scenen, stå i forlengelsen av den lydlige materien, slik at det forsterker den og gir resonans til dens musikalitet. Kanskje var det fordi hun innså at de kroppslige gestene kunne fungere som en slik forlengelse av språkets rytme at Sarraute ble fascinert da hun så Barraults teateroppsetninger av de to første stykkene? I sceneindikasjonene til skuespillernes bevegelser er det i alle fall mulig å spore en viss innflytelse fra skuespillernes ladede bevegelser i det ofte nakne og abstraherte scenerommet på de små studioscenene i Paris på 1960- og 70-tallet:

(*Pose deux doigts sur son front*) [...] (*Crie des mots qu'on distingue mal. Elle se bouche les oreilles. Il lui écarte ses mains.*) (*il lui frappe le front*) [...] (*L'observe en silence*) (1479) (*H. 3 se penche vers H. 2*) (*Reste tête basse, accablé*) [...] (*Va ouvrir la porte, passe la tête par la porte. F entre et s'approche.*) [...] (*H. 2 et H. Se lèvent et lui barrent le chemin.* [...]) (*H. 2 s'assoit entre eux.*) (*F. Regarde H. 3*) [...]

De spede sceneanvisningene i *Elle est là* markerer et svært abstrakt og nakent rom med få konkrete beskrivelser. I *Elle est là* blir kroppenes bevegelse i rommet en forlengelse av tropismenes grunnleggende rytme i teksten. Alle optiske effekter i stykket er der for å understreke utviklingen i dialogen og skape opposisjoner og forbindelser mellom stemmene. Når disse bevegelsene ikke er hørbare i lydversjonen av stykket, betyr det at denne symbolismen som har til hensikt å understreke det som skjer i språket, forsvinner.

Det er likevel slutten i *Elle est là* som best viser hvordan Sarraute spiller mellom tekst, lydrom og scenerom. H. 2 henvender seg til publikum i et lengre parti. Det er en solo som har klare likheter med Becketts monologiske drama. Her vil jeg bruke Dumoulins filmatisering av sceneoppføringen fra 1986 til å illustrere hvordan form, meningsinnhold og sansning blandes i en kombinasjon av poetiske bilder, akustiske og visuelle virkemidler. H. 2 står alene på scenen og snakker til seg selv. Det er en (al)enetale, det som på engelsk ofte blir kalt *soliloquy*:

Silence.

C'est drôle, maintenant je crois que je commence pour la première fois à comprendre... Une petite chose, une toute petite chose sans importance vous conduit parfois ainsi là où l'on n'aurait jamais cru qu'on pourrait arriver... tout au fond de la solitude... dans les caves, les casemates, les cachots, les tortures, quand les fusils sont épaulés, quand le canon du revolver appuie sur la nuque, quand la corde s'enroule, quand la hache va tomber... à ce moment qu'on nomme suprême... avec quelle violence elle se redresse... elle se dégage hors de son enveloppe éclatée, elle s'épand, elle, la vérité même... la vérité... elle seule... par sa seule existence elle ordonne... tout autour d'elle, docilement, rien ne lui résiste... tout autour d'elle s'ordonne... elle illumine... (*la lumière baisse*)... quelle clarté... quel ordre... Ah voilà... c'est le moment... c'est la fin... Mais juste pour moi, mais moi je ne suis rien, moi je n'existe pas... et elle, avec quelle force... hors de son enveloppe éclatée, elle se dresse, elle se libère, elle se répand... elle éclaire... (*la lumière baisse*)... personne ne peut... c'est ainsi... contre elle on ne peut rien... on le sait bien (*la lumière baisse*), n'est-ce pas, on le dit bien: toujours la vérité triomphe... pour elle il n'y a rien à craindre... ah elle sait se défendre... (*la lumière s'éteint*) par sa seule existence... par sa seule présence... seule... toute seule... si seule... (1493-1494) (23:34:34-23:38:16)

Stemmen skildrer hvordan den endelig har forstått at en bitte liten ting, så liten at den nesten ikke er merkbar, kan drive en ut i de mest ekstreme tilstander. Stemmen skildrer to motsatte bevegelser, en bevegelse mot lys og en mot mørke. En idé som brer seg utover, klarner, lyser opp og stråler. Samtidig skildrer stemmen seg selv bli til ingenting, en som ikke eksisterer. I teksten er det indikert at lyset gradvis senkes. I filmversjonen ser vi H. 2, en enslig skikkelse på en scene, det opplyste hodet er det eneste i billedrammen:



(01:16:05:18) (*la lumière baisse*) © INA



(01:16:27:13) (*la lumière baisse*) © INA

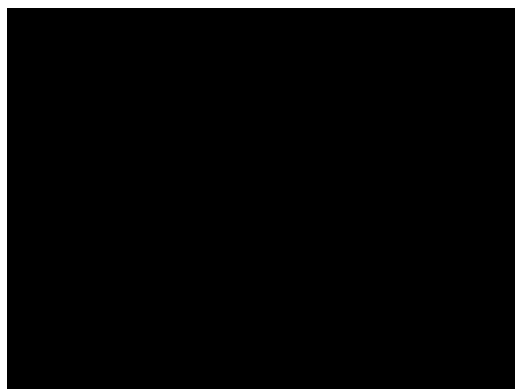


(01:16:29:09) (*la lumière baisse*) © INA



(01:16:32:17) (*la lumière s'éteint*) © INA

Slutten markeres med fade out. Lyset på scenen dempes gradvis, det snakkende hodet blir vanskeligere å se, det blir stadig mørkere, hodet skimtes knapt i mørket, før lyset slukkes helt og H. 2 forsvinner i mørket, men fortsetter å snakke, mens stemmen sakte glir over i stillheten. I Regys radioversjon er teaterscenens gradvise fade-to-black oversatt til et fade-to-silence. En person som befinner seg alene i et mørkt rom snakker på en spesiell måte. Her er det lagt en svak romklang til stemmen, men nok til at lytteren hører at noe i lydrommet har endret seg. Radiostemmen taler rolig, sakte, fortsatt tett på mikrofonen, og etter hvert som sceneindikasjonene angir at lyset dempes, senkes stemmevolumet. Ideen lever videre alene (*toute seule*) men H. 2 opphører å eksistere (*moi je n'existe pas*), og slik trer stykket ut av rommet og tiden. Teaterscenen fader ut i sort, tekststemmens bokstaver går over i trippelpunktum, og radiostemmen skjelver på den knapt hørbare *s*, før den tar sitt siste utpust på *eu* for så å opphøre å eksistere i det den siste rest av en *l* toner ut i den absolutte stillhet...



© INA

*Entre nous un courant ininterrompu des mots circule...
leur flot tiède et mou m'emplit... je sens comme une
nausée légère, comme un léger tournis... mais je ne
peux pas l'arrêter, je ne veux pas nous séparer, nous
déchirer...*
Sarraute, *L'Usage de la parole*

6 Schizofoni

Pour un oui ou pour un non

Stemmene i *Pour un oui ou pour un non* kan beskrives som en *schizofoni*, stemmespalting. To stemmer, kanskje fra to ulike bevisstheter, kanskje en spaltet bevissthet, veksler på å snakke. Bare i en kort sekvens trekkes andre stemmer inn i ordvekslingen. De to stemmene står i nær relasjon til hverandre. I René Farabets radiooppføring spilles de av to mannlige skuespillere med ganske ensfargede stemmekvaliteter; de skiller seg altså ikke markant fra hverandre. Den ene har lenge holdt seg på avstand, og den andre har nå oppsøkt ham for finne årsaken til dette. Noe har kommet mellom dem, og de må avgjøre hvorvidt de skal bryte forbindelsen, eller fortsette å holde den ved like. Nathalie Sarraute forsøker her, slik hun gjør i flere av tekstene hun skriver i denne perioden, å undersøke de mikroskopiske prosessene i bruken av talespråket, *l'usage de la parole*. De to stemmene eksisterer i egenskap av å være *interlocuteurs*, samtalepartnere. Relasjonen er språklig, den defineres av taleflommen, en *flot de parole*, en strøm av ord som løper mellom dem. Ordene artikuleres av den ene stemmen og sendes til mottakeren, hvor de transformeres eller genererer nye ord, som sendes tilbake. Det er i denne prosessen at noe har skjedd. Den besøkende artikulerte en gang noen bestemte ord med en særlig uthaling og en overdrevet pause. Hos den overfølsomme mottakeren begynte ordene å ese ut til enorme dimensjoner. På grunn av en pause og en intonasjon har han, som tittelen på stykket antyder, vært på nippet til å bryte ”for et godt ord”.

Det avdekkes imidlertid at problemet ikke bare er relatert til en fortidig enkelthendelse, men gjennomsyrrer hele forholdet mellom de to. Den ene stemmen har en tendens til å bruke språklige etiketter, sette ord i anførselstegn, bruke subjekts- og predikatskonstellasjoner og snakke i et egenartet tonefall. Den andre bruker et mer poetisk språk, ordene blir ladet med rim, rytmer og klanger. Slik står de for to vesensforskjellige typer virkelighet, definert ut i fra deres forhold til språket. De to stemmene blir en skjønnlitterær framstilling av de to virkelighetene som Sarraute beskriver teoretisk i essayet

”Roman et réalité”. Den ene står for noe lukket, enhetlig og stabilt, den andre for noe mer åpent, fragmentarisk og bevegelig. René Farabet har i sin radiooppføring valgt å forsterke denne differensen gjennom bruken av *stereofonisk lyd* hvor stemmene tar plass på hver sin side av lydrommet. Den ene stemmen strømmer ut av høyre høyttaler og den andre fra den venstre. Mellom dem oppstår en motstand og strid, som samtidig bekrefter hvordan det dreier seg om et gjensidig avhengighetsforhold. De trenger kontakten for å kunne differensiere seg fra den andre. Dette gjøres blant annet gjennom å parodierte den andre. Den ene stemmen imiterer den andres språklige idiomer. Men dermed begynner også de to språklige virkelighetene å perforere hverandre. Den dynamiske stemmen får klaustrofobi mens den stabile opplever å miste fotfestet. Dette har Farabet understreket ved flere ganger i stykket å la de to stemmene bytte posisjoner i lydrommet.

Vi husker at de to foregående stykkene på hver sin måte brukte sidetekstuelle elementer som markerte en romlighet, og *Pour un oui ou pour un non* kan sies å videreføre denne romligheten på ulikt vis. For det første gjennom beskrivelser av ulike rom som stemmene forteller om i de mange metaforene og allegoriske digresjonene som vi finner i stykket. Stemmene beskriver blant annet lagmannsretten, bur, musefeller, en hytte langt inne i skogen, en munkecelle, rubrikker, militærleire og muldvarper som graver seg ned under gressplener. Metaforikken i dette stykket har absurde og surrealistiske trekk som ligner dem vi finner hos Kafka, samtidig som disse trekkene også peker fram mot Sarrautes senere tekster. For det andre er det noen spredte romlige indikasjoner i kursiv i sideteksten. Den ene av stemmene hever skuldrene, paret som i et kort parti kommer inn, rister på hodet, og en av stemmene ser ut av et vindu. Det angis også at den ene legger hånden på skulderen til den andre. For et stykke skrevet for radio, synes disse sidetekstuelle elementene å være urealiserbare. I *Elle est là* skrev Sarraute inn sceneindikasjoner til skikkelsenes enkle og symbolladete bevegelser i scenerommet, som skulle forsterke hendelsene i språket. Det gjør også de sidetekstuelle referansene *Pour un oui ou pour un non*; de skildrer bevegelser som avgir minimal lyd (hoderysting, skulderheving, armbevegelse) eller handlinger der ingen lyd avgis (blikket som rettes ut av vinduet). Sideteksten viser til en både fysisk og visuell romlighet som nærmest er umulig å framstille i radio. Farabets bruk av lydeffekter skaper en romlighet som kompenserer noe for dette. I selve realiseringen finner vi en tredje form for billedframkalling. Vi hører kurring, banking, et smell og musikk. De ulike lydobjektene klippes sammen på en slik måte at de leker med forholdet mellom innside og utside, og slik skapes et litt skakt og skjevt lydrom. I radiolytterens bevissthet blander alle disse ulike minnene, bildene og rommene seg til en absurd og surrealistisk virkelighet, et her og nå, *ici*,

et virtuelt rom som formes og deformeres. Stykket ender åpent, slik tittelen impliserer. Vi får ikke vite om de to stemmene i *Pour un oui ou pour un non* bryter forholdet for et godt ord eller om veingen for og imot fortsetter i uendelighet.

Mellomrom

Radiooppføringen av *Pour un oui ou pour un non* hadde premiere på *France Culture* 13. desember 1981. Det er reprisen fra 24. september 2000 som er lyd materialet i vår analyse.¹ Regissør for denne oppføringen var altså René Farabet. Hørespillet innledes med presentasjonen av stykket, samt diskusjoner mellom Sarraute og skuespillerne. Etter stykket følger et intervju med forfatteren og dramatisering av tekstene ”À très bientôt og ”Et pourquoi pas”, fra *L’Usage de la parole*, som kom ut i 1980. Sarraute leser også selv utdrag derfra. I 1982 ble *Pour un oui ou pour un non* utgitt i separat utgave, ett år etter radiooppføringen og tre år før første sceneoppføring. På omslaget oppgis ingen sjangerbetegnelse, og inne i selve boken står det kun *pièce* (Sarraute 1982: 5) Det er den samme betegnelsen som *Le Silence* og *Le Mensonge* hadde da de kom ut sammen i 1967. Uten noen annen form for informativ sidetekst er stemmeoversikten plassert øverst på baksiden for seg selv, kun angitt med kjønn og tall H. 1, H. 2, H. 3 og F.. Vi får altså ingen andre opplysninger enn at det er fire stemmer i stykket:

H. 1 — H. 2 —
H. 3. — F —
(Sarraute 1982: 7)

Når stykket kom med i samleutgaven i 1993, var det, i motsetning til de andre stykkene, fortsatt uten referanser til radio- eller sceneoppføring, regissør og skuespillere. Den særegne stemmeoversikten følger stykket i alle publikasjonene, og slik skiller seg det fra de andre også i Pléiadeutgaven fra 1996, der de øvrige stykkene kun innledes av tittelen. Den første sceneoppføringen av *Pour un oui ou pour un non* ble regissert av Simone Benmussa i 1985. Det skjedde på Manhattan Theatre Club i New York, med den engelske tittelen *For no Good Reason*. Benmussa satte opp stykket i originalspråklig versjon i Paris året etter, på Théâtre du Rond-Point, hvor stykket hadde premiere 17. februar. En særegenhet ved denne sceneoppsetningen var at skuespillerne Jean-François Balmer og Sami Frey alternerte i rollene: i annenhver forestilling spilte de henholdsvis H. 1 og H. 2.

¹ Referansen på reprisen av René Farabets radiooppføring av hørespillet fra 2000 på INA er DLR VIS 20000924. Selve stykket varer fra 22:40:15 til 23:31:42 (0t49min).

Når det gjelder notasjonsteknikkene i dette hørespillet, består det hovedsakelig av en stemmeutveksling mellom H. 1 og H. 2, bortsett fra et kort parti der H. 3 og F. trekkes inn. Stemmene er angitt med bokstav, tall, kolon og replikk. Tidligere i denne avhandlingen har vi brukt begrepet korstemmer eller koraliteter om alle typer flertallsstemmer i Sarrautes hørespill. Det er ingen koralitet i dette stykket, det vil si at ingen flertallsstemmer er angitt, verken med tankestreker, i kursiver eller "voix". Det er heller ikke noe bakgrunnsstøy eller latter angitt i notasjonen. Det brukes mye trippelpunktum og lengre partier med stillhet som i de tidligere stykkene: "*Long silence*" (1505), "*Un silence*"(1514), "*Un silence*"(1514) og "*Un silence*" (1514). Stemmene gjør også utstrakt bruk av rollespill der de imiterer hverandre og bidrar slik til å framstille hverandre som karikaturer. Stykket har færre kursiverte beskrivelser av stemmekvaliteter som intonasjon og skandering, og de som finnes, har ofte en tvetydighet ved seg, som om de viser til noe lydlig eller visuelt:

dans un élan [...] piteusement [...] soupire [...] prenant courage [...] soupire [...] silencieux... perplexes... [...] rit [...] gémit [...] doucement

Som nevnt innledningsvis finnes det spredte sidetekstuelle elementer som skisser opp konturene av et rom og H. 1s og H. 2s plassering i og bevegelser i dette rommet:

H. 2, hausse les épaules [...] [H. 2:] Sort et revient avec un couple. [EUX:] hochant la tête [...] H. 3 et F sortent. [...] [H. 1:] Se dirige vers la porte. S'arrête devant la fenêtre. Regarde au-dehors. H 2, l'observe un instant. S'approche de lui, lui met la main sur l'épaule.

Vi er i et rom som har et vindu. H. 2 løfter på skuldrene. H. 2 går ut og kommer inn med H. 3 og F. De ryster på hodet. Paret går ut igjen. H. 1 går mot døren. H. 1 stopper foran vinduet. H. 1 ser ut av vinduet. H. 2 ser på H. 1. H. 2 går mot H. 1 og legger hånden på skulderen til H. 1. Bevegelsesbeskrivelsene er ikke mange, men de *er* der. Ferrato-Combe mener at disse angivelsene viser at teksten har tatt opp i seg muligheten for sceneoppføring:

Le texte intègre la perspective de sa mise en scène, ou du moins de la présence physique des acteurs dans cet espace; parallèlement, les indications vocales sont moins nombreuses et moins détaillées que dans les premières pièces. (Ferrato-Combe 2005: 222).

I følge Ferrato-Combe har de ulike scenerealiseringene som Sarraute har opplevd av sine egne hørespill, og sannsynligheten for at også *Pour un oui ou pour un non* ville kunne bli oppført på teaterscenen, påvirket forfatteren når hun har skrevet hørespillet. Rykner mener stykket har en *dramatisk konsentrasjon*: "une concentration dramatique plus marquée encore que dans les œuvres précédentes" som appellerer til regissører, og at det derfor er blitt det stykket av Sarraute som hyppigst oppføres på teaterscenen (Rykner 1988: 77). At det hovedsakelig bare er to stemmer i stykket, H. 1 og H. 2, og at stemmemarkørene følger den

tradisjonelle dramatiske dialogens oppsett med kolon og replikk, har nok påvirket lesningene av stykket. H. 1 og H. 2 leses som maksimale stemmer, det vil si som markerte og med en stor grad av individuasjon, og angivelsen av dem som en nominasjon, det vil si at det er to karakterer som benevnes eller navngis. De visuelle sidetekstuelle indikasjonene har videre gjort at realiseringsrommet leses som en teaterscene. Arnaud Rykner beskriver H. 1 og H. 2 slik: "face-à-face comme deux taureaux dans l'arène [...] dans cet enclos scénique, sur ces quelques mètres carrés de planches" (Rykner 1988: 77). For det første beskriver han dem som to karakterer stående ansikt til ansikt. For det andre skildres rommet som et konkret og avgrenset scenerom. Slik leses stykket som en dramatisk dialog avskrelt til teaterets innerste kjerne, en fortettet "duolog", en verbal strid eller konflikt, *agon*, som utspiller seg mellom to karakterer på en minimalistisk scene. *Pour un oui ou pour un non* leses av Joëlle Chambon som en fullendelse av Sarrautes vei mot det endelige målet, nemlig teaterscenen, der *C'est beau* og *Elle est là* bare var famlende forsøk:

[...] la pièce rencontre d'emblée un grand succès tant auprès du public qu'auprès de la critique. [...] Dès la parution du livre, certains critiques particulièrement perspicaces avaient remarqué la force théâtrale du texte. [...] Faisant suite aux expérimentations plus ou moins maîtrisées de *C'est beau* et *Elle est là*, sa réussite est d'autant plus frappante: la dernière pièce de Sarraute se présente comme la synthèse parfaitement maîtrisée de différents traits, que les autres pièces utilisaient déjà mais de façon différente, et qui semblent portés ici à leur plus haut degré d'efficacité dramatique. [...] (Chambon 2001: 485-488).

Både oppføringene og teksten ble altså mottatt som teaterstykker, og til stor jubel. Chambon leser stykket som en perfekt beherskelse av teatrele grep. Hun kaller det en moderne klassiker på linje med Pirandellos *Seks personer søker en forfatter* (Chambon 2001: 501-506). Hennes beskrivelser av stykkets suksess på teaterscenen står i kontrast til den lunkne omtalen hun gir av Farabets radiooppføring. Chambon mener at radiooppføringen presser stykket over i en *radiofonisk naturalisme*:

Toujours est-il que l'auditeur comprend que quelque chose d'essentiel a changé dans le théâtre de Nathalie Sarraute lorsqu'il entend se fermer des portes et s'ouvrir des fenêtres sur des oiseaux qui chantent! Avec ce retour au naturalisme radiophonique par l'utilisation traditionnelle du "décor de bruits", on a la confirmation que la période où la radio a été le mode d'expression spécifique et expérimentale du théâtre de Sarraute, cette période est bien finie. (Chambon 2001: 298).

Det er særlig Farabets bruk av *lydeffekter* Chambon kritiserer. Det er riktig at Farabet gjør en utstrakt bruk av lydeffekter, men jeg mener det er å trekke litt forhastede konklusjoner å bruke dette som et bevis på at radioen ikke lenger kan fungere som et medium for eksperimentering for Sarraute. Jeg er uenig i hvordan Chambon avfeier Farabets versjon som gjennomført *naturalistisk*. Vi kan ikke bare høre på lydeffektene hver for seg, men vi må merke oss hvordan de ulike lydobjektene er satt sammen. Jean Verrier har som vi senere skal

se, påpekt at stykket utydeliggjør distinksjonen mellom innside og utside. Bildene som lydeffektene framkaller blander seg med de bildene som H. 1 og H. 2 bruker. Farabets bruk av stereolyd får stemmene til å sveve rundt. Til sammen skapes det et et lydkontinuum som blir et surrealistisk univers.

Lydeffektene brukes av Farabet hovedsakelig som en lydlig sidetekst. I åpningssekvensen hører vi rennende vann, kanskje regn, og en kurring fra noe som kan være duer eller ugler i bakgrunnen (22:39:30-22:39:47). Plutselig høres tre dempede bankelyder til høyre i lydbildet. Like etter høres musikk, fragmenter av Mozarts *Eine kleine Nachtmusik* løper parallelt med lydene fra fuglene, samtidig som vi hører en lyd som indikerer at en dør åpnes. En ny lyd markerer at døren lukkes, vi hører fortsatt fuglene, men ikke musikken, i det en mannsstemme begynner å snakke: "Écoute, je voulais te demander..." (22:40:15). Fuglelydene i starten ga inntrykket av at vi kom utenfra sammen med den besøkende og skulle inn. Men bankelyden var dempet, som om vi hørte den innenfra. Hvorfor begynner kammermusikken i det samme døren åpnes? Hvorfor stanser musikken når døren lukkes, mens fuglene fortsatt høres? Er vi inne i et rom eller ute? Farabet spør i sin artikkel "Espaces de l'utopie radiophonique" (1979) om hvor lyttingens rom egentlig er:

Le premier lieu que je voudrais essayer de pointer avec vous, c'est le *lieu d'écoute*. [...] J'ouvre la radio. Me voici soumis à quel type de tropisme? Ce qu'un peut dire, c'est qu'il y a de grandes difficultés à établir des repérages, à localiser le phénomène de l'audition. [La scène sonore] est le lieu de l'in vraisemblable, scène de l'impossible : elle rassemble des éléments disjoints, incompatibles. La question n'est plus, comme à l'époque d'une radio "mimétique": à quoi ça ressemble?, mais "avec quoi ça correspond ?" (Farabet 1994: 54-59)

Lyttingen er vanskelig å lokalisere sier Farabet, den er en umulig scene som ikke forsøker å mime en gitt virkelighet; det skapes et usannsynlig sted satt sammen av elementer som ikke henger sammen og ikke lar seg forene. Siden vårt utgangspunkt er at stykket er skrevet for radio, må vi forstå realiseringsrommet som et ikkesubstansielt og virtuelt rom som framkalles i lytterens bevissthet gjennom summen av alle de lydene som hun hører, det vil si ordene som blir uttalt og gjennom lydeffekter som regissøren har brukt. Nathalie Sarrautes hørespill har ikke først og fremst til hensikt å framkalle bilder av karakterer i et realistisk rom. Farabets realisering av *Pour un oui ou pour un non* bruker noen bestemte grep som bidrar til at det framkalles et slags rom i lytterens bevissthet. Men det betyr ikke nødvendigvis at rommet blir realistisk eller naturalistisk. Lyder *kan* settes sammen på en slik måte at de framkaller et realistisk rom hos lytteren, men det betyr ikke at de alltid *gjør* det. Som Jean Verrier skildrer i sin nærlytting, bruker Farabet grep som gjør at det høres ut som fuglene er inne i rommet, mens kammermusikken kommer utenfra: "On pourrait croire que la musique est à l'intérieure

de la maison où pénètre un visiteur dont on va entendre la voix [...] et que le roucoulement des oiseaux désigne l'extérieur, mais il semble que ce soit l'inverse [...]” (Verrier 2000: 88). Det skapes en opposisjon mellom en utside og en innside, men hva som egentlig er innenfor og utenfor forblir uklart. Denne effekten opprettholdes helt til vinduet lukkes med et smell midt inne i en replikk. Fra da av er rommet mer klaustrofobisk og lukket, noe som korresponderer med at konflikten i forholdet mellom H. 1 og H. 2 blir mer tilspisset. Farabets bruk av lydeffekter er altså med på å gjøre dette rommet til et irreelt rom. Disse grepene i Farabets realisering underbygger faktisk Chambons påstander om at det allerede i teksten ligger en latent realisme, en *realisme under konstruksjon*:

L'espace de la pièce de Sarraute bouge et se construit au fil du texte [...]. L'espace de la pièce, bien loin d'être "une donnée fixe immuable" semble au contraire en constant devenir [...]. Autrement dit, le lieu a besoin de presque toute la durée de la pièce pour devenir vraiment un lieu bien précis, celui de H. 2 — mais à la fin, il l'est devenu fortement. Tel est le "réalisme" de *Pour un oui ou pour un non*, qu'on pourrait appeler un *réalisme en construction*, ou un réalisme expérimental (Chambon 2001: 510-511).

Chambon beskriver hvordan rommet i *Pour un oui ou pour un non* endrer seg og former seg etter hvert som stykket skrider fram. Rommet er altså ikke gitt og ubevegelig, men det er i kontinuerlig tilblivelse, det konstrueres og dekonstrueres blant annet gjennom stemmenes beskrivelser, for eksempel H. 2s skildring av H. 1 foran et vindu. Et vindu her, en gate der – det rommet som stemmen skildrer er vakkende, forskyves, og det former seg etter det som sies. Jeg er likevel ikke helt sikker på om rommet får klarere konturer utover i stykket, som Chambon hevder, slik at det blir til et spesifikt rom til slutt. Snarere kan vi si at stykket ender med en slags vektløshet, en abstrahering både av rommet og av stemmene.

Både det rommet som leseren forestiller seg når hun leser teksten, og det rommet som hun ser for seg når hun lytter til Farabets radiooppføring, er fiksjonsrom. En rekke interessante problemstillinger dukker opp her. Er det noe forskjell mellom bildene som lydeffektene skaper, bildene som de kursiverte indikasjonene beskriver, og bildene som vekkes av det stemmene i radiooppføringen forteller om? Alle bildene utfolder seg i vår bevissthet. Kan vi snakke om to fiksjonsrom, ett tilsynelatende konkret og realistisk, hvor H. 1 og H. 2 snakker her og nå, og ett abstrakt og mer surrealistisk, med minner, metaforer, bilder, allegoriske digresjoner og absurde hendelser som de forteller om? Rudolf Arnheim beskrev som vi husker hvordan radioen skaper akustiske broer mellom ulike lydobjekter. Vi kunne si at det skapes lignende forbindelser mellom de ulike bildene, og at de indre bildene av samtalerommet og de surrealistiske bildene i de allegoriske digresjonene blandes sammen til et fantasmagorisk og drømmeaktig rom i radiolytterens bevissthet. Vi er verken i en avgrenset tid eller på et bestemt sted, men *ici-maintenant*, i et her-og-nå.

I dette rommet sender altså to anonyme samtalepartnere ord fram og tilbake. Éric Eigenmann påpeker i sin analyse at forholdet mellom H. 1 og H. 2 først og fremst er en språklig relasjon, definert av de ordene som sendes og mottas mellom dem. Noen av disse ordene drar dem mot hverandre, andre fra hverandre:

Le texte signale ainsi la polysémie qu'il convient de reconnaître à l'expression "avoir des mots". Au sens propre comme au figuré, il y a en effet des mots "entre" H. 1 et H. 2, certains les lient, d'autres les séparent. [...] Mais s'il y a "des mots" entre H. 1 et H. 2, c'est surtout qu'ils conçoivent le langage de manière divergente. Là réside fondamentalement le "différend" qui les oppose (Eigenmann 1996: 31).

Eigenmann påpeker også at de felles minnene til H. 1 og H. 2 er knyttet til hendelser i språket. Den ene av dem forsøker å fortelle og forklare hvordan den andres valg av ord, tonefall, pauser og anførselstegn påvirker ham. Hver stemme reflekterer stadig over måten ordene er ladet på og hva de framprovoserer. Ordene som sendes mellom dem blir det som H. 1 beskriver som en *différend* (1502). H. 1 påstår at de aldri før har hatt noen store konflikter: "Il n'y a rien eu *entre nous*..." (1497, min utheving). Men nå har det skjedd noe i mellomrommet som forholdet deres defineres av, noe som har med ordene å gjøre. H. 1 spør H. 2 om det har kommet noe mellom dem, men H. 2 klarer ikke å sette ord på det:

H. 2: Eh bien, c'est juste des mots...

H. 1: Des mots? Entre nous? Ne me dis pas qu'on a eu des mots... ce n'est pas possible... et je m'en serais souvenu...

H. 2: Non, pas des mots comme ça... d'autres mots... pas ceux dont on dit qu'on les a "eus"... Des mots qu'on n'a pas "eus", justement... On ne sait pas comment ils vous viennent... (1498) (22:44:33-22:45:11).

H. 2 forsøker å forklare ham at det har noe med ord å gjøre, "des mots". H. 1 tar "des mots" og plasserer dem inni et idiomatisk uttrykk, "Avoir des mots avec quelqu'un", som betyr "å krangle med noen". Men det var ikke det H. 2 forsøkte å si, det var bare ord.

Michel Vinaver skriver, som vi har vært inne på, i sine teorier om ørets teater om en grunnleggende språklig rytme i dramateksten. I *Écritures dramatiques* (1993) anvender Vinaver noe fra disse teoriene i lesninger av fragmenter av ulike teatertekster. I et appendiks forklarer han sin metode som en sakte lesning av de mikrodrama som utspiller seg i språket: "la "lecture au ralenti" [...] des *micro-actions* produites par la parole" (Vinaver 1993: 896). For oss er det interessant at en av dramatekstene som Vinaver nærleser nettopp er *Pour un oui ou pour un non*. Vinaver beskriver hvordan det artikulerte språket, *la parole*, i seg selv er stykkets handling:

La parole ne sert pas l'action. Elle est l'action même. Tout ce qui se passe [...] se produit par l'effet des paroles prononcés (et, exceptionnellement par l'effet des gestes et mouvements indiqués). En bref, la parole est active plutôt qu'instrumentale. [Les didascalies] complètent l'action produite par la parole. (Vinaver 1993: 39)

Språket er ikke instrumentalt, sier Vinaver, språket selv handler i stykket. Til og med gester og bevegelser i rommet står i forlengelse av de ordene som blir utvekslet. Vi skal nå lytte til noen eksempler på hvordan rytmen i språket hos den talende påvirker den lyttende.

I sitatet nedenfor truer H. 1 med å dra "cette fois". H. 1 har altså også før sagt at han vil dra. I motsetning til andre H. 1 i de tidligere hørespillene til Sarraute, truer bare H. 1 med at han skal dra, men uten å gjøre det. Han beveger seg i retning døren, men blir stående og se ut vinduet. Dermed blir det H. 1 sier satt i kontrast til den bevegelsen i rommet han foretar. Det skapes en ironi ved at ordene i hovedteksten peker i én retning og gestene i sideteksten påpeker en annen:

H. 1: Cette fois vraiment je crois qu'il vaut mieux que je parte...

Se dirige vers la porte. S'arrête devant la fenêtre. Regarde au-dehors.

H. 2, *l'observe un instant. S'approche de lui, lui met la main sur l'épaule*: Pardonne-moi... tu vois, j'avais raison: voilà ce que c'est de se lancer dans ces explications... On parle à tort et à travers... On se met à dire plus qu'on ne pense... Mais je t'aime bien, tu sais... je le sens très fort dans des moments comme ceux-là...

H. 1: Comme ceux-là... (1508) (23:11:21-23:12:01)

Vil han gå eller blir han værende? Kontrasten mellom det som sies og det som beskrives understreker stykkets grunnleggende tvetydighet, hvor stemmene nøler mellom oppbrudd og opprettholdelse. Vinaver beskriver en spenning mellom *partir/rester*: "Des deux mouvements: partir, rester, lequel va l'emporter?" (Vinaver 1993: 20). Denne dobbelte bevegelsen virker som et frampek mot den uavklarte situasjonen i slutten av stykket. Resultatet er at tiden nærmest fryses et øyeblikk, hvor utfallet er åpent. H. 2 observerer H. 1 før han beveger seg mot ham og erklærer sitt vennskap. Kontrasten *partir/rester* byr på utfordringer for oppføringen av hørespillet i radio, for det er også en spenning mellom det auditive (*partir*) og det visuelle (*rester*). I teaterscenens audiovisuelle scenerom lar denne kontrasten seg framstille. I radioen kan bevegelsen til H. 2 i relasjon til H. 1 (*kinesic*) og den minkende avstanden mellom dem (*proxemic*) for eksempel gjøres hørbare gjennom å variere avstanden til mikrofonen og lyden av skritt. Men hvordan skal det gjøres hørbart at H. 1 ser ut av vinduet? At H. 2 observerer H. 1? Hvordan skal dette statiske visuelle bildet transkodifiseres, det vil si oversettes fra en visuell til en auditiv kode? Litt senere i stykket, gjengitt i sitatet nedenfor, ser vi at H. 2 gjentar bildet ved å beskrive at H. 1 står foran vinduet og ser ut. Bildet hvor H. 1 retter blikket ut av vinduet utspiller seg i to varianter. De kursiverte angivelsene kan fungere som en sceneangivelse for teaterscenen, mens beskrivelsene til H. 2 fungerer som det Andrew Crisell kaller *transcodifier*, en peker for radiolytteren (Crisell 1986:

146). Dermed kan også bevegelsen i rommet visualiseres som en bevegelse i et virtuelt rom i lytterens imaginasjon:

H. 2: Oui, comme *maintenant, quand tu t'es arrêté là, devant la fenêtre... pour regarder... avec ce regard que tu peux avoir... il y a chez toi, parfois, comme un abandon, on dirait que tu te fonds avec ce que tu vois, que tu te perds dedans... rien que pour ça... oui, rien que pour ça... tout à coup tu m'es proche... Tu comprends pourquoi je tiens tant à cet endroit? Il peut paraître un peu sordide... mais ce serait dur pour moi de changer... Il y a là... c'est difficile à dire... Mais tu le sens, n'est-ce pas? comme une force qui irradie de là... *de cette ruelle, de ce petit mur, là, sur la droite, de ce toit...* quelque chose de rassurant, de vivifiant.*

H. 1: Oui... je comprends... (1508, mine uthevinger). (23:12:05-23:13:25)

H. 1 ser på noe utenfor vinduet, noe som H. 2 gjør nærværende gjennom sin beskrivelse av en liten gate, en mur og et tak. Samtidig rettes lytterens blick innover, det skapes virtuelle bilder i hennes bevissthet. Vinaver skriver at det i dette dvelende partiet skapes en svak spatio-temporal forskyvning i teksten, og at det oppstår en flyt: "[...] aménageant des espaces-temps dans le discours, le désarticulant, le disloquant, mais de façon douce, presque imperceptible, pour l'amener à un état de fluidité où il semble épouser les plus menus mouvements intérieurs (Vinaver 1993: 21). Han beskriver hvordan alle trippelpunktumene oppleves som en egen tegnsetting som løper parallelt med bokstavene. Den nærheten som gjenoprettes mellom de to, skapes ikke først og fremst ved at H. 2 legger armen på skulderen til H. 1, men gjennom det poetiske språket til H. 2, når han like etterpå skildrer H. 1 stående ved vinduet på samme måte som H. 2 pleier å gjøre. Gjennom ordene og måten de brukes på, drar H. 2 den andre over i sitt univers. H. 2 skildrer hvordan H. 1 overgir seg og løser seg opp i det han ser på, og hvordan H. 1 føler en kraft som stråler ut derfra, en vitalitet eller energi.

Språket til H. 2 poetiseres, det fylles av pauser og nølinger, rim, bokstavklanger og repetisjoner. De ulike tekstutgavene av Sarrautes hørespill viser at stykkenes linjedeling varierer. I utgangspunktet er tekstene ikke visuelt stilisert på samme måte som i et versedrama eller i lyriske sjangre. Ordene synes likevel ofte å hope seg opp og gruppere seg i rytmiske enheter. Michel Vinaver dveler ved noen tolvstavelsesgrupperinger (*avec ce que tu vois / que tu te perds dedans*), (*c'est difficile à dire / mais tu le sens n'est-ce pas*), (*de cette ruelle / de ce petit mur, là*), som han mener ligner aleksandrinerne: "A noter la façon dont se forment tout naturellement, dans la matière textuelle, des alexandrins" (Vinaver 1993: 23). Jeg tror Vinaver er inne på noe når han forsøker å finne rytmiske enheter i teksten, men å hevde at disse tolvstavelsespartiene er aleksandriner blir litt problematisk. For det første plasserer han Sarrautes tekst inn i en standardisert og rigid metrikk. Den siste av hans eksempler oppfyller ikke kravet om verselinjens stavelsesantall; den har bare ti stavelser og mangler følgelig to for å være en aleksandrinere. Teksten sprenger aleksandrinerens metriske

rytme. Vinavers beskrivelse av aleksandrinerne står også i kontrast til det han har sagt om dynamikken i dette partiet. Jeg er ikke enig i at rytmen er så stilisert. Kanskje kunne vi si at Vinaver her beskriver det ”poetiske” hos H. 2 på samme måte som H. 1 gjør like etter dette partiet.

Vi har tidligere forsøkt å stilisere tekstpassasjer for å understreke de prosodiske og rytmiske kvalitetene i Sarrautes tekster, for eksempel i våre lesninger av *Isma*. Vi kan markere de rytmiske grupperingene i partiet ovenfor nettopp ved å stilisere originalteksten i et mer lyrisk typografisk oppsett:

Oui, comme maintenant, quand tu t'es arrêté là,
devant la fenêtre...
pour regarder...
avec ce regard que tu peux avoir...
il y a chez toi, parfois,
comme un abandon, on dirait que tu te fonds
avec ce que tu vois, que tu te perds dedans...
rien que pour ça... oui, rien que pour ça...
tout à coup tu m'es proche...
Tu comprends pourquoi je tiens tant à cet endroit?
Il peut paraître un peu sordide...
mais ce serait dur pour moi de changer...
Il y a là...
c'est difficile à dire... Mais tu le sens, n'est-ce pas?
comme une force
qui irradie de là...
de cette ruelle, de ce petit mur,
là,
sur la droite, de ce toit...
quelque chose de rassurant, de vivifiant.

Den linjeinndelingen som er gjort her, er bare én mulig tolkning, for det er ikke så lett å spesifisere hvor grensene mellom de rytmiske enhetene går. Det vil også variere fra en radiooppføring til en annen. Jeg har basert min tolkning på selve teksten, både på ordenes lydlige klang og rytmen, på komma og annen tegnsetting, og på trippelpunktum som skaper pauser og delvis bryter opp den ordinære fraseinndelingen. Det dannes klanglighet slik som i *qui-ir-ra-die-de-là*. Det er rimpar som *toi / parfois* og *abandon / fonds*. Stemmen bruker repetisjoner av enstavelsesord som *tu* og *de* og av lengre partier som *rien que pour ça / oui / rien que pour ça*. Det skapes konsonantiske alliterasjoner i *tiens tant* og *peut paraître*, samt assonantiske gjentakelser av vokallyder som *ou* og *oi*. Et mer prosodisk oppsett av teksten fungerer som en markering av tekstens rytme. Slike grep blir sjelden gjort i Sarraute-resepsjonens nærlesninger. Men Valerie Minogue har gjort dette på en veldig elegant måte. I hennes analyse av åpningspartiet fra *Portrait d'un inconnu* legges originalteksten ut i en mer prosodisk form. Minogue gir en god forklaring på hvorfor og hvordan en slik metode kan være nyttig i nærlesningen:

Now this prosodic arrangement may seem an artificial exercise, and indeed it is so in the sense that one would not expect nor want the novel's typography organized this way. But it is not artificial in the sense that these patterns are marked, that this prose is highly stressed and rhythmic – and it is this that creates its tonality, and tunes the reader into the poetic vibration of the words. Looked at in this way, the rhymes, repetitions, rhythms, and assonances stand out more obviously, and it is they that impose the frequency of the voice. There is not just a semantic cargo to be delivered, but a manner of saying (Minogue 1981: 34).

Det prosodiske oppsettet framhever en musikalitet, rytme og klang som allerede ligger latent i teksten. Minogue beskriver det som en måte å gjøre leseren oppmerksom på ordenes poetiske vibrasjoner. Rim, rytme, repetisjon og assonans trer tydeligere fram, leseren ser at stemmen ikke bare formidler et semantisk meningsinnhold, men at den lydlige materialiteten også er viktig. Minogue har en grundig gjennomgang av rytme, assonans, alliterasjoner og klangeffekter i det partiet som hun analyserer. Hun bruker betegnelsen *prosadikt* (Minogue 1981: 189). Minogue hevder at Sarraute fra *L'Usage de la parole* finner tilbake til en form som ligner på *Tropismes*, og at tekstene fra 1980- og 90-tallet har poetiske kvaliteter.

Den poetiske stemningen som H. 2 skaper, blir snart brutt av H. 1. Fra H. 2 strømmer ordene "La vie est là..." og i den korte pausen etterpå handler H. 1 nærmest på refleks, han bare må fullføre setningen: "La vie est là, simple et tranquille". Slik får H. 1 forholdet mellom de to til å gå over i H. 1s virkelighet. Han tar ordene og setter dem i anførselstegn:

H. 2: Si je ne devais plus voir ça... ce serait comme si... je ne sais pas... Oui, pour moi tu vois... *la vie est là...* Mais qu'est-ce que tu as?

H. 1: "La vie est là... simple et tranquille..." "La vie est là, simple et tranquille." C'est de Verlaine, n'est-ce pas?

H. 2: Oui, c'est de Verlaine... Mais pourquoi?

H. 1 De Verlaine. C'est ça.

H. 2: Je n'ai pas pensé à Verlaine... j'ai seulement dit: la vie est là c'est tout.

H. 1: Mais la suite ventait d'elle même, il n'y avait qu'à continuer... Nous avons quand même fait nos classes...

H. 2: Mais je n'ai pas continué... Mais **qu'est-ce que j'ai à me défendre comme ça?** [*Dør/vindu lukkes med et smell*] **Qu'est-ce qu'il y a? Qu'est-ce qui te prend tout à coup?** (1508-1509) (23:13:25-23:14:19)

H. 1 anklager H. 2 for å komme med en verselinje fra et dikt som en form for intellektuell hovering. Men H. 1 fullfører straks verslinjen som han mener å gjenkjenne. Han kjenner da sin litterære kanon, det er da "de Verlaine"! Han setter ordene midt inne i tredje strofe i Paul Verlaines dikt "Le ciel est par-dessus le toit": "Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là, / Simple et tranquille."² Det H. 1 gjør er altså å plassere H. 2s "la vie est là..." inn i en verseform med

² Paul Verlaine: "Le ciel est par-dessus le toit", i *Sagesse* (1881): "Le ciel est, par-dessus le toit / Si bleu, si calme ! / Un arbre, par-dessus le toit, / Berce sa palme. / La cloche, dans le ciel qu'on voit, / Doucement tinte / Un oiseau sur l'arbre qu'on voit / Chante sa plainte. // Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là / Simple et tranquille. / Cette paisible rumeur-là / Vient de la ville. // Qu'as-tu fait, ô toi que voilà / Pleurant sans cesse, / Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà, / De ta jeunesse ?" Verlaine skrev forøvrig dette diktet mens han satt i fengsel.

fast metrikk og rimskjema (4 + 4 + 4 + 4 vers; abab abab abab abab). H. 2 nekter for at han hadde Verlaines dikt eller noe som helst sitat i tankene, han hadde bare sagt en setning, som sluttet med *là*. Plutselig går H. 2 fra å forsvare seg til selv å angripe. Det skjer med de samme grepene som han anklaget H. 1 for å bruke. Her er det H. 2 som blir dratt over i H. 1s univers. Samtidig oppstykket stemmen til H. 2, konsonantene blir stakkato (*k — k — d — f — d — k — s — k — k — k — k — t — p — t — t — k*). I radioopptaket forsterkes dette, midt inne i replikken høres et smell i det vinduet lukkes. Fuglekurringen forsvinner, rommet oppleves brått mer innestengt. H. 1 hevner seg ved å fange opp H. 2s ”prend” i anførselstegn:

H. 1: Qu'est-ce qui me prend? ”Prend” est bien le mot. Oui, qu'est-ce qui me prend ? C'est que tout à l'heure, tu n'as pas parlé pour ne rien dire... tu m'as énormément appris, figure-toi... Maintenant il y a des choses que même moi je suis capable de comprendre. Cette fois-ci, celui qui a placé le petit bout de lard, c'est toi.

H. 2: Quel bout de lard?

H. 1: C'est pourtant clair. Tout à l'heure, quand tu m'as vu devant la fenêtre... Quand tu m'as dit: ”Regarde, la vie est là...” La vie est là... rien que ça... la vie... quand tu as senti que je me suis un instant tendu vers l'appât...

H. 2: Tu es dingue.

H. 1: Non pas plus dingue que toi, quand tu disais que je t'avais appâté avec des voyages pour t'enfermer chez moi dans ma cage... (1509) (23:14:20-23:15:13)

Rolig og behersket løsner han ordet ”prend” fra uttrykket ”Qu'est-ce qui te prend?”, ”Hva er det som går av deg?”, som H. 2 har sendt ham. Når det står for seg selv i anførselstegn kan ordet ”prend” fylles med en annen betydning, nemlig å gripe, fange eller ta. Det var H. 2 som fanget ham og fikk ham til å gå i fella. Da han kom med Verlaine i det korte øyeblikket der H. 1 stirret ut vinduet, slengte H. 2 et åte, en ”petit bout de lard”, en liten fleskebit, for å lokke H. 1 til å bite på, noe han gjorde ved å fullføre setningen. Disse beskyldningene gjør H. 2 enda mer opphisset, nå er det han som bryter inn med en subjekts- og predikatskonstellasjon hvor han igjen anklager H. 1 for å være en tulling: ”Tu es dingue”. H. 1 svarer på samme måte, tar ordet ”dingue” og anklager H. 2 for å selv være en tulling, for er det ikke like galt at H. 2 tidligere beskyldte H. 1 for å stenge ham inne i et bur, som at H. 1 anklager H. 2 for å fange ham med en fleskebit? Dermed får han gjengjeldt en fortidig hendelse der H. 2 beskyldte H. 1 for å ha lagt en felle for ham ”une piège” (1505) og plasserte ham i et bur ”cage” (1509). H. 2 handler igjen på refleks når han kaller H. 2 for ”poet” og plasserer både ham og ”poesien” i anførselstegn:

H. 1: Mais voyons, dans le ”poétique”, la ”poétique”.

H. 2: Mon Dieu! comme d'un seul coup tout resurgit... juste avec ça, ces guillemets... (1510) (23:16:31-23:16:45)

H. 2 får H. 1 til å bli nesten lyrisk, mens H. 1 på den andre side får H. 1 til å bruke anførselstegn på ordene.

H. 1 og H. 2 blir to anonyme *interlocuteurs*, samtalepartnere, og forholdet mellom dem påvirkes av hvordan ordene de utveksler er ladet, og hvordan de rammer mottakeren. Den ene sender ord til den andre, disse ordene tas i mot, undersøkes, og ord sendes tilbake som et svar. Ordene står i anførselstegn, uttales i en bestemt tone eller med en forlenging. Slike *interlocuteurs* fins i flere av Nathalie Sarrautes tekster fra samme periode som *Pour un oui ou pour un non* ble skrevet. Vi finner den i fragmentene ”À très bientôt” og ”Et pourquoi pas” i *L’Usage de la parole*, som ble utgitt året før *Pour un oui ou pour un non*, og i *Enfance*, som kommer året etter. I begge disse tekstene tar Sarraute utgangspunkt i en *flot de parole*, en strøm av ord mellom to samtalepartnere, *des interlocuteurs quelconques* (934). I sin nærlytting til radiooptakene av *Pour un oui ou pour un non* spør Jean Verrier hvorvidt det er mulig å lese hørespillteksten som et partitur for radio, slik som en teaterregissør ville lese en teatertekst og en musiker et musikkpartitur: ”Est-il possible de lire les textes de Sarraute (tous ses textes?) comme des partitions pour la radio comme les gens de théâtre, dramaturges, metteurs en scène, savent lire un texte théâtral et comme un musicien lit une partition?” (Verrier 2000: 91). Vi skal nå følge opp denne tanken ved å lese hørespillet som et *radiopartitur* for hovedsakelig to stemmer.

Spalting

Notasjonsteknikken for stemmene i *Pour un oui ou pour un non* er den samme som i de tidligere hørespillene. De to mannsstemmene er angitt med kjønn og tall, H. 1 og H. 2, har ikke noe fornavn eller etternavn, og forblir uten identitet gjennom hele stykket. H. 1 og H. 2 er altså to kroppsløse radiostemmer som alternerer på å snakke. Det starter med at en mannsstemme (*je*) henvender seg til en annen mannsstemme (*tu*).

H. 1: Écoute, je voulais te demander... C’est un peu pour ça que je suis venu... Je voudrais savoir... que s’est-il passé? Qu’est-ce tu as contre moi?

H. 2: Mais rien... Pourquoi? (1497) (22:40:15-22.40:44)

Den andre stemmen svarer, først ”mais rien” etterfulgt av en pause. Pausen, som i notasjonen i teksten er markert med et trippepunktum mellom ”rien” og ”Pourquoi?”, markerer en nøling. Det skjer her en spalting av stemmene. Denne spaltingen har Farabet gjort hørbar gjennom en stereofonisk høyre/venstre-spalting av stemmene. La oss lytte til åpningspartiet, hvor vi hører en mannsstemme begynne å snakke; den er plassert på høyre side av lydbildet, og i bakgrunnen fortsetter kurringen fra fuglene. Jeg har her valgt å markere plasseringen av stemmene ved å visualisere dem med henholdsvis høyremarg for høyre høytaler og venstremarg for venstre høytaler:

H. 1: Écoute, je voulais te demander...
C'est un peu pour ça que je suis venu...
je voudrais savoir... que s'est-il passé?
Qu'est-ce que tu as contre moi?
H. 2: Mais rien...

En annen stemme svarer, først ”mais rien” på samme sted som den første, til høyre i lydbildet, drar pusten inn ; deretter kommer en pause. Når den andre stemmen uttaler ”pourquoi”, har den glidd bort fra den første stemmen (1497) (22:40:33-22:40:44):

Pourquoi?

I den pausen eller aposiopesen som i notasjonen i teksten er markert med et trippelpunktum (*rien ... Pourquoi?*) forflytter H. 2 seg vekk fra H. 1 og over på motsatt side av lydrommet. Kombinasjonen av suspens og forflytning understreker avstanden mellom dem. Men H. 2 kaller det fortsatt et ingenting, han er ordknapp og unnvikende. De fortsetter å snakke på hver sin side av rommet, H. 1 til høyre og H. 2 til venstre i lydbildet (1497) (22:40:44-22:41:41):

H. 1: Oh je ne sais pas...
Il me semble que tu t'éloignes...
tu ne fais plus jamais signe...
il faut toujours que ce soit moi...

H. 2: Tu sais bien: je
prends rarement
l'initiative, j'ai peur de
déranger.

H. 1: Mais pas avec moi?
Tu sais bien que je te le dirais...
nous n'en sommes tout de même pas là...
Non, je sens qu'il y a quelque chose...

H. 2: Mais que veux-tu qu'il y ait?

H. 1: C'est justement ce que je me demande.
J'ai beau chercher...
jamais... depuis tant d'années...
il n'y a jamais rien eu entre nous...
rien dont je me souviens...

Her benytter Farabet muligheten til stereoeffekt ved å plassere de to stemmene i hvert sitt øre. Dette forsterker at det slett ikke bare er et ingenting, men derimot er et udefinert noe. Mellom dem skapes både et språklig og et romlig tomrom som bare vokser.

Christian Doumet tar i sin artikkel ”Le stéréoscopie de Nathalie Sarraute” utgangspunkt i hvordan jeg-personen i *Portrait d'un inconnu* stadig ser to aspekter av virkeligheten samtidig. Denne tilstanden skildrer han som en kontinuerlig dobbeltprojisering som han derfor kaller *stereoskopi* (Doumet 2002: 93). Et stereoskop er et optisk instrument som fungerer på den måten at det viser to separate bilder tatt simultant med parallelle objektiver, med en avstand som mellom et par øyne. Den lille perspektivforskyvningen mellom dem gjør at bildene i stereoskopet oppfattes som om de har dybde og relieff, og

dermed oppfattes bildet som mer romlig. Stereofoniteknikken har sin benevnelse *stereofoni* nettopp fordi den ble betraktet som en lydlig versjon av det som skjedde i *stereoskopi*. Stereoskopi forsøker å etterligne synsprosessen, mens stereofoni etterligner lyttesituasjonen. I sin studie av lyd i film skriver Birger Langkjær om forskjellen mellom mono- og stereolyd:

Monolyden er centreret. Den lyder fra samme retning, nemlig midtfor, men med forskjellige afstandskarakteristika (lydstyrke) og afledte spatiale karakteristika (graden af ekko og frekvensgengivelse). [...] Stereolyden gør lyden retningsbestemt ved at separere lydsignalerne og distribuere dem til adskilte høytalergupper. [Retningsbestemt stereo- og sourroundlyd] forlader monolydens én-dimensionale lyd til fordel for en dynamisk to-dimensional akustisk information. Mens monolydens dynamik er begrænset til lydstyrke (=afstand), implicerer stereo- og sourroundlyd variationer i afstand såvel som retning (Langkjær 2000: 132ff).

På samme måte som ved stereoskopets to objektiv, blir stereofoniske lydopptak gjort simultant med to eller flere mikrofoner plassert på forskjellige steder i rommet. Lydsignalene fra mikrofonene deles opp og fordeles til ulike høyttalere når opptaket avspilles. Den lille forskyvningen gjør at stereolydene oppleves som retningsbestemte. Begge teknikkene oppstår fra et ønske om å oppheve noe, løfte noe opp, sette det i relieff, og unngå henholdsvis fotografiets og monolydens forflating. Ordet stereo kommer fra det greske *stereos*, som betyr solid eller fast. Stereofoni og stereoskopi har altså til hensikt å gi mediet mer *todimensjonalitet* eller *romlighet* som bedre kan tilsvare våre sanseopplevelser av et reelt rom.

Andrew Crisell påpeker en ny problemstilling som dukker opp med bruk av stereoeffekten i hørespillsjangeren. Han beskriver hvordan radioens monolyd hadde en evne til å dramatisere et abstrakt og ikke spesifikt lokalisert rom. Det gjorde monolyden egnet til å framstille en blanding av drøm og virkelighet, bevissthet og omverden, der alt utspilte seg på samme sted i lytterens bevissthet. Stereolyden lokaliserer stemmene i en høyre-venstreakse, spatialiserer lydene og installerer et mer realistisk rom. Crisell antyder at med stereolyd risikerer man at hørespillet oppfattes som en blind film (Crisell 1986: 156-157). Det er muligens derfor at Chambon opplever Farabets oppføring som problematisk. Begge de to siste radiooppføringene av Sarraute der stereoeffekten er brukt, skaper et rom med større grad av spatialisering av stemmene. Stereoeffekten kunne til en viss grad etterligne *off*-stemmer ved å posisjonere dem i ytterkanten av lydbildet. Med stemmene i høyre og venstre kant av lydbildet kan lytteren få inntrykk av en klarere avgrensning mellom de ulike stemmene, som i en *duolog*. Stereoeffekten stiller dermed radioregissøren overfor noen av de samme problemene som sceneregissøren møter i Sarrautes stykker. Utfordringen til en stereoproduksjon av Sarrautes hørespill blir å unngå at stemmene spaltes i klare avgrensede karakterer. Dette blir ekstra viktig i *Pour un oui ou pour un non* der det oftest bare er to stemmer i lydbildet. På samme måte som i et scenebilde der to karakterer står ansikt til ansikt

på scenen, kan en markert høyre/venstre-spalting altså gjøre at radiostemmene bli oppfattet som maksimale stemmer. Individuasjonen blir mer markant hvis hver av stemmene i tillegg er lett gjenkjennelig og har en distinkt klangfarge. Som vi allerede har vært inne på i kapittel 3, blir dette enda mer problematisk hvis lytteren gjenkjenner stemmene til kjente skuespillere.

Farabet har unngått noe av dette problemet med to virkemidler. For det første har de to stemmene ingen særlig markant farge eller materialitet. Verrier antyder at den ene stemmen høres litt eldre og modnere ut enn den andre: "une plus grave, plus âgée peut-être, celle du visiteur, et une plus légère, plus jeune: celle du visite" (Verrier 2000: 88), men jeg mener denne lille forskjellen er av minimal betydning. For det andre sedimenteres ikke stemmene på hver sin side av lydrommet, men begynner å bevege seg mellom høyre og venstre. Denne høyre-venstreglidningen skal vi kalle *panorering*. Dette begrepet anvender Langkjær om filmlyd, men det er i prinsippet den samme teknikken, og den rent lydlige effekten den samme for lytteren som for tilskueren han her skildrer:

Stereolyden gjør lyden retningsbestemt ved at separere lydsignalene og distribuere dem til adskilte højtalergrupper. Herved kan et givet lydobjekt enten placeres stationært eller panoreres inden for en slags horisontal kvartcirkel foran tilskueren. [...] Enkeltlyde kan stadig centrerer midtfor og bliver det ofte. Med den centrerede lyd er nu et valg, ikke en nødvendighed. *Surroundlyden* (flere kanaler, flere højtalere) utvider stereolydens horisontale kvartcirkel (en svækket 2-dimensionalitet) til en trekvart- eller helcirkel, således at højre-venstre tilføres en for-bagved dimension. Samtidig er lydobjektets horisontale placering og bevægelighed typisk mere glidende (Langkjær 2000: 133)

Lytteren opplever altså at H. 1 og H. 2 panorerer, det vil si at de beveger seg fra høyre til venstre (og omvendt) innenfor en horisontal kvartcirkel, der de av og til dveler i midtposisjon. Når den ene stemmen beveger seg fra høyre til venstre, foretar den andre den motsatte bevegelse. Det skjer såpass ofte at det blir vanskelig å fastslå hvilken av stemmene som til enhver tid snakker fra hvilken side. Dermed maskeres også den lille forskjellen i klangfarge. Disse grepene forsterker imidlertid bare det som allerede ligger i teksten. Grensene mellom de to stemmene overskrides først og fremst gjennom de ordene som stadig glir fram og tilbake og utveksles mellom de to. Vi husker at Nathalie Sarraute beskrev hvordan hun forsøkte å bruke litterære teknikker som tilsvarte filmens bruk av *travelling*, for at leseren skulle kunne følge tropismenes bevegelser. Farabets bruk av panorering kan forstås som en forlengelse av den travelling som skjer i hørespillteksten, der lytteren følger ordene på deres vei.

Vi skal beskrive de to stemmene som en stemmespalting, *schizofoni*, av *shizo-*, (spaltet) og *-phonè* (stemme, lyd). Dette begrepet skal vi knytte til tre ting. For det første til hvordan lyden (stemmene) spaltes fra lydobjektet (talesubjektet). For det andre skal vi knytte *schizofoni* til en schizofren tilstand og den fragmenteringen av selvet som skjer hos Sarraute.

For det tredje kan vi lese de to stemmene (H. 1 og H. 2) som to schizostemmer. Murray Schafer bruker begrepet schizofoni om lyder som allerede er spaltet vekk fra den opprinnelige lydkilden:

The Greek prefix *shizo* means split, separated; and *phone* is Greek for voice. Schizophonia refers to the split between an original sound and its electroacoustical transmission or reproduction. [...] We have split the sound from the maker of the sound. Sounds have been torn from their natural sockets and given an amplified and independent existence. Vocal sound, for instance, is no longer tied to a hole in the head but is free to issue from anywhere in the landscape (Schafer 1977: 90).

Begrepet schizofoni ligner med andre ord på Michel Chions begrep om akusmatisk lyd hvor vi ikke kan se det opprinnelige lydobjektet, men hvor den reproduserte lyden betraktes som et selvstendig lydobjekt. Begrepet kan altså brukes om H. 1 og H. 2 som kroppsløse radiostemmer. De er begge stemmer som ikke er knyttet til talesubjekter, men er avpersonifiserte og ikkesubstansielle stemmer som lyder fram fra en stillhet og begynner å snakke.

Den andre typen schizofoni gjelder Nathalie Sarrautes oppløsning av den litterære karakteren, og fragmenteringen av subjektet som fører med seg en mangfoldiggjøring av stemmen. Bruken av begrepet schizofreni skal ikke forstås som at vi forsøker å patologisere teksten, begrepet skal heller relateres til det vi tidligere har sagt om de hypersensible, hvordan disse nettopp erfarer seg selv som fragmentert, og hvordan grensene mellom dem og omverden er oppløst. I artikkelen "Introspection, Schizophrenia, and the Fragmentation of Self" (1987) bruker Louis A. Sass tekster av Nathalie Sarraute som skjønnlitterære eksempler på en schizofren fragmentering av selvet. Sass skriver om Sarraute:

This phenomenalism, the product of a kind of exigent introspection or hyperreflexive involution, thus leads to dispersal. By a process of what Paul Valéry once called a 'centrifuging of the self,' all the phenomena of awareness are, as it were, spun outwards and away. [...] along with an externalization of what would normally be felt to be inner or subjective, hyperreflexivity can also bring about a characterizing internalization, a subjectivization of what is usually external and objective [...] (Sass 1987: 13).

Det fragmenterte schizofrene selvet opplever det altså som at det skjer en utvisking av grensene mellom det selv og omverden, både vet at det blir sentrifugert og spredt ut i verden, samtidig som det blir gjennomtrengt av tingene og omverden. Den schizofrene vil som en konsekvens ofte også ha en opplevelse av å bli gjennomtrengt av andre bevisstheter. Sass skildrer hvordan den schizofrene har en mer overdreven følelse av å være-i-verden enn det som er vanlig (Sass 1987: 18). Dette skaper ofte en ambivalent følelse av både å ville rekonstituere seg selv og utslette seg selv, forklarer han. I de tidlige romanene til Sarraute skjer et oppgjør med forestillingen om den litterære karakteren som en enhetlig

subjektsinstans, og den litterære karakteren er i ferd med å oppløses og gå opp i verden. De skildrer nettopp denne erfaringen med motstridende følelser. Men i de senere tekstene på 80- og 90-tallet møter vi fragmenterte og mangfoldige bevisstheter, som skildrer seg selv som et "nous" eller "vi". Selvet blir i økende grad et kakofonisk stemmesammensurium, en ikke-individualisert mangfoldighet av uendelig mange "jeg", som stadig endrer form og sammensetning, og som arter seg som kakofoni.

H. 1 og H. 2 beskriver begge hvordan de står for to forskjellige måter å forholde seg til omverden og hverandre på. Denne forskjellen utviskes imidlertid med de ordene som strømmer mellom dem. De to stemmene forsøker ofte å gjenopprette forskjellen med å beskrive den andre i kategoriske termer. Slik blir den andre forsøkt frosset fast til en bestemt type. Men når de definerer seg selv til forskjell fra den andre risikerer de også å framstille seg selv i karikatur. Deleuze og Guattari anvender i *L'Anti-œdipe. Capitalisme et schizophrénie* (1972/73) begrepet om den *schizofrene* bevisstheten som et overordnet begrep for en bevissthet som ikke lenger har et avgrenset og helhetlig subjekt, men er blitt fragmentert til en mikro-mangfoldighet. Dette står i kontrast til *paranoikeren* som erfarer seg selv som et enkeltsubjekt i en makrostruktur med en ansamling av subjekter.³ De to tilstandene beskrives som to motsatte pendelutslag:

Le paranoïaque machine des masses, il est artiste des grands ensembles molaires, formations statistiques, ou grégarités, phénomène des foules organisés. [...] Et que le schizo au contraire va dans l'autre direction, celle de la micro-physique, des molécules en tant qu'elles n'obéissent plus aux lois statistiques; ondes et corpuscules, flux et objets partiels [et] lignes de fuite infinitésimales [...]. Il s'agit donc plutôt de la différence entre deux sortes de collections ou de populations : les grands ensembles et les micro-multiplicités. [...] L'une est l'investissement de groupe assujetti, [...] l'autre, un investissement de groupe-sujet [...] l'une moléculaire et autre molaire, l'une micropsychologique ou micrologique, l'autre, statistique et grégaire (Deleuze & Guattari 1972/1973: 332-336).

Deleuze og Guattari forklarer at det ikke dreier seg om en opposisjon mellom det kollektive og det individuelle, men om to ulike mangfoldigheter eller konstellasjoner, de på makroplan og de mikroskopiske. Deres beskrivelse av paranoikeren ligner på de stemmene som vi i de tidligere hørespillene har hørt definerer seg selv inn i en *doxa* og de andre utenfor, slik som Lui i *C'est beau*. Begge stemmene i *Pour un oui ou pour un non* benytter seg av liknende strategier overfor den andre. De gjør narr av hverandres virkelighet ved å parodiere hverandres måte å snakke på, H. 1 er overdrevet svevende når han uttaler H. 2s "La vie est la..." og H. 2 overdriver når han aper etter H. 1s "C'est bien... ça". Det er et rollespill der H. 1 spiller H. 2 og H. 2 spiller H. 1. Samtidig nekter de å inneha de karakteristika som de

³ De norske versjonene av begrep fra *L'Anti-œdipe* er basert på de norske oversettelsen *Anti-Ødipus* (Stene-Johansen 2002).

tillegger hverandre. Implisitt bruker de også hverandres språk der de ikke har et slik rollespill til hensikt. H. 1 blir av H. 2 beskrevet som en representant for en gruppe, et "vous", en *doxa* som ligner det som Deleuze og Guattari kaller de paranoiske maktstrukturene, men han beskriver også seg selv på samme måte:

H. 1: [...] Et tu pretends que tu es ailleurs... dehors... loin de nos catalogues... hors de nos cases... rien à voir avec les mystiques, les saints... (1509) (23:15:36-23:15:49)

H. 1 beskriver her seg selv som rasjonell, som en representant for en gruppe av likesinnede som må organisere, systematisere og strukturere tingene, slik at alt får sin plass. Han plasserer seg selv innenfor et "nous" og H. 2 utenfor. H. 2 beskrives av H. 2 og av seg selv som mer fragmentert enn det H. 1 gjør. Vi kan derfor si at H. 2 er mer schizofren enn H. 2. Igjen må det presiseres at vi her forstår schizofreni som en tilstand, men ikke som patologisk. H. 2 skildres av H. 1 som en som bryter ut, befinner seg i marginen:

H. 1: Ah, c'est ça que tu veux dire... Oui, c'est vrai, tu t'es toujours tenu en marge...
H. 3: Un marginal? (1503) (22:57:49-22:58:00)

H. 2 fortaper seg selv i sprekke i muren, som fluktlinjer: "[...] de ce petit mur, là, sur la droite, de ce toit... quelque chose de rassurant, de vivifiant" og skildrer noe som strømmer fra den lille murveggen: "une force qui irradie de là" (1508). Arnaud Rykner leser i artikkelen "Le petit pan de mur rose" (2002) dette øyeblikket som "l'épiphanie du pan", *veggflatens epifani* (Rykner 2002: 94). Rykner mener altså at det er en åpenbaring som skjer når det plutselig begynner å strømme noe ut fra muren. Det er problematisk å gjøre som Rykner foreslår, å skildre øyeblikket med begrepet epifani. Rykners lesning bekrefter det som Elin Tobiassen har påpekt i sin doktoravhandling *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute* (2002), nemlig hvordan begrepet epifani blitt brukt om Sarraute, særlig i de senere årene som en figur for å beskrive erfaringen av øyeblikket. Tobiassen tar i siste del av avhandlingen et oppgjør med denne delen av Sarraute-resepsjonen gjennom en grundig gjennomgang av likheter og forskjeller mellom tropismer og epifani (Tobiassen 2002b: 230ff). Tobiassen påpeker at selv om det finnes øyeblikk i noen av tekstene til Sarraute som ligner epifaniske øyeblikk, kan epifanien som sådan ikke sammenstilles med erfaringen av tropismene, blant annet fordi førstnevnte nettopp er et psykologisk fenomen. I det epifaniske øyeblikket erfarer en bevissthet gjennom sanseerfaringen av objektene samtidig seg selv som et subjekt. Den tropistiske øyeblikks erfaringen kan nettopp ikke knyttes til et slik avgrenset subjekt. Særlig ikke med et fragmentert selv som oppløses i verden.

De to virkelighetene som H. 1 og H. 2 hevder at de står for, har forskjellig forhold til språket. Hos H. 1 settes ordene til ro mellom anførselstegn. Det handler om å lage kolonner, celler og rubrikker. Ordet celle blir ofte forstått bokstavelig av H. 2, som synes at ordene blir fanget i et språklig fengsel. H. 1 anser tegnet som en lukket enhet, med en stabil relasjon mellom språkets uttrykksside og innholdsside. Signifikanten peker mot ett bestemt signifikat. H. 1 har et ord for alt: ”H. 1: [...] il y a un terme tout prêt qu’il aurait fallu employer” (1501). Han har alltid et fiks ferdig begrep som passer. Om den gangen han selv uttalte ordene ”C’est bien... ça” mener han at den rette benevnelsen er ”condescendant”, nedlatende:

H. 1: [...] Il y a un terme tout prêt qu’il aurait fallu employer...

H. 2: Ah? Lequel?

H. 1: Eh bien, c’est le mot ”condescendant”. Ce que tu as senti dans cet accent mis sur bien... dans ce suspens, c’est qu’ils étaient ce qui se nomme condescendants. [...] (1501) (22:53:11-22:53:34)

H. 1 foreslår altså at det som skjedde den gangen kan nomineres, og det får altså navnet ”condescendant”. Ordet brukes som en etikett, slik som vi hørte det skjedde med ”dénigrement” og ”antipathie” i *Isma*, samt med ”intolérance” i *Elle est là*. H. 1 får H. 2s samtykke til at de skal bruke dette ordet når de tester saken for paret som de kaller inn for å rådføre seg med.

Et annen sted prøver H. 1 å kategorisere en type lykke, og bruker uttrykket ”le bonheur” på lignende vis. Her forsøker H. 2 å forklare hvordan H. 1, som han nå stigmatiserer og plasserer i en gruppe av likesinnede som opererer med lister over ulike typer lykke, har en trang til å klassifisere og plassere denne lykken i rubrikker og kolonner. Ingenting er bra nok om det ikke lar seg gjenfinne her. H. 1 påpeker at H. 2 i alle fall ikke ville stå i disse listene, og H. 2 bekrefter dette:

H. 2: Oui. Un autre bonheur, peut-être même plus grand que le tien. A condition qu’il soit reconnu, classé, que tu puisses le retrouver sur vos listes. Il faut qu’il figure au catalogue parmi tous les autres bonheurs. Si le lien était celui du moine enfermé dans sa cellule, du stylite sur sa colonne... dans la rubrique de la béatitude des mystiques, des saints...

H. 1: Là tu as raison, il n’y a aucune chance que je t’y trouve...

H. 2: Non. Ni là, ni ailleurs. Ce n’est inscrit nulle part.

H. 1: Un bonheur sans nom?

H. 2: Ni sans nom ni avec nom. Pas un bonheur du tout.

H. 1: Alors quoi?

H. 2: Alors rien qui s’appelle le bonheur. Personne n’est là pour regarder, pour donner un nom... On est ailleurs... en dehors... loin de tout ça... on ne sait pas où l’on est, mais en tout cas on n’est pas sur vos listes... Et c’est ce que vous ne supportez pas... (1507-1508) (23:09:23-23.10:35)

Det som H. 2 ville fortelle om var ikke en slik lykke, det var ikke en gang en navnløs lykke. En lykke verken med eller uten navn, ikke en lykke i det hele tatt. Det kan ikke nomineres når det ikke er noen der til å gi det noe navn. H. 2 går over til å plassere seg selv i et ”on”, som han setter opp mot H. 1 og hans ”vous”. Dette ”on” er langt unna det stedet hvor lykken står

på en liste eller i en rubrikk. Det er et annet sted, som de ikke en gang vet hvor er, et ikke-sted.

H. 1 anklages av H. 2 for at han stadig utsier *formler* hvor alt knyttes til et bestemt navn, som binder ordene og tingene sammen. Særlig går det ut over poeten og poesien. H. 1 utsier ikke direkte estetiske dommer av typen "C'est beau", slik som Lui gjorde i *C'est beau*, men poeten og poesien som kunstobjekt settes i anførselstegn, og det skilles mellom de store og de ubetydelige poetene og altså mellom det som er god og dårlig kunst. Thierry de Duve har skildret hvordan den moderne estetiske dom, selv om den kan høres annerledes ut enn Kants klassiske dom, fortsatt har den samme funksjon som skildres hos Kant: "Den paradigmatiske formelen for den moderne estetiske dommen er den setningen som døver snøskuffen til et kunstverk" (de Duve 2003: 186-190). De Duve beveger seg ned på et pragmatisk nivå for å vise hvordan utsagn som "Det er kunst" bare er en moderne versjon av Kants estetiske dom "Det er skjønt". Begge er paradigmatiske formler som opererer etter samme prinsipp. H. 1 setter eventuelt ordene "Poète" og "Poésie" i anførselstegn. Han blir også anklaget av H. 2 for å bruke Verlaine til dette formålet. "H. 2: Ah Verlaine de nouveau, hein? Les poètes... Eh bien non, je n'en suis pas un... et si tu veux le savoir, je n'en serai pas un. Jamais. Tu n'auras pas cette chance" (1513). Som vi har hørt i de tidligere stykkene brukes ofte de forlengst kanoniserte kunstnerne og forfatterne navn strategisk og kategorisk: "c'est Baudelaire" (1389), "De Balzac! (1392), "Mais c'est du Molière." (1438), "Dante? Dostoïevski?" (1430), "Gide. Valéry. Vigny. Chateaubriand" (1430). Med modernismens nyformulerte estetiske dom "Dette er kunst", kommer ifølge de Duve nettopp den motsatte påstanden, hvor publikum reagerer med å si: "Dette er ikke kunst". Med den avviser man å bedømme verket etter estetiske kriterier. Det er en subjektiv opplevelse, knyttet til de to følelsene som hos Kant er uforenelige med en domfellelse, nemlig *avsky* eller *latterliggjøring*. I *Pour un oui ou pour un non* forsøker H. 1 en latterliggjøring av H. 2, ved å plassere ham i kategorien for mislykkede forfattere, i kontrast til de store kanoniserte:

H. 1: Mais voyons, dans le "poétique" la "poésie".

H. 2: Mon Dieu! comme d'un seul coup tout resurgit... juste avec ça, ces guillemets...

H. 1: Quels guillemets?

H. 2: Ceux que tu places toujours autour de ces mots, quand tu les prononces devant moi... "Poésie." "Poétique." Cette distance, cette ironie... ce mépris... [...]

H. 1: Eh bien, je vais le dire. C'est avec toi que je les place entre guillemets, ces mots... oui, avec toi... dès que je sens ça en toi, impossible de me retenir, malgré moi les guillemets arrivent.

H. 2: Voilà. Je crois qu'on y est. Tu l'as touché. Voilà le point. C'est ici qu'est la source. Les guillemets, c'est pour moi. Dès que je regarde par la fenêtre, dès que je me permets de dire "la vie est là", me voilà aussitôt enfermé à la section des "poètes"... de ceux qu'on place entre guillemets.... qu'on met aux fers... (1510) (23:16:31-23:18:16)

De virkelige poetene settes ikke i anførselstegn, men har likevel sin bestemte plass. Så er det den andre båsen, som H. 2 føler at H. 1 er i ferd med å plassere ham i: ”H. 2: Si. Je vais le dire pour toi... Eh bien, de l’autre côté il y a les ”ratés”” (1512). Noen poeter er ikke virkelige (vrais) poeter men mislykkede (ratés), og dem setter man i anførselstegn:

H. 2: Ah Verlaine de nouveau hein? les poètes... Eh bien non, je n’en suis pas un... et si tu veux le savoir, je n’en serai pas un. Jamais. Tu n’auras pas cette chance.

H. 1: Moi? Cette chance? Je crois que si tu te révélais comme un vrai poète... il me semble que la chance serait plutôt pour toi.

H. 2: Allons, qu’est-ce que tu racontes? Tu n’y penses pas... Vous avez même un mot tout prêt pour ça: récupéré. Je serais récupéré. Réintégré. Placé chez vous, là-bas. Plus de guillemets, bien sûr, mais à ma juste place et toujours sous surveillance. [...] Tu peux regarder dans mes placards, tu ne trouveras pas un feuillet... pas une esquisse... pas la plus légère tentative... *Rien* à vous mettre sous la dent.

H. 1: Dommage. Ç’aurait pu être de l’or pur. Du diamant.

H. 2: Ou même du plomb, n’est-ce pas? pourvu qu’on voie ce que c’est, pourvu qu’on puisse le classer, le coter... Il faut absolument qu’on sache à quoi se tenir. Comme ça on est tranquille. Il n’y a plus rien à craindre. (1513) (23:25:03-23:26:52)

De konfronteres og påvirker hverandre på en måte som oppleves problematisk for begge. H. 1 sier at han i nærheten av H. 2 føler at alt er bevegelig, flytende, som kvikksand og at han alltid lengter tilbake til sin stabile, faste virkelighet. H. 2 forklarer på sin side at han får klaustrofobi sammen med H. 1, lukket inne på alle kanter uten muligheter til å flykte:

H. 1: Oui... il me semble que là où tu es tout est... je ne sais pas comment dire... inconsistant... fluctuant... des sables mouvants où l’on s’enfoncé... je sens que je perds pied... tout autour de moi se met à vaciller, tout va se défaire... il faut que je sorte de là au plus vite... que je me retrouve chez moi où tout est stable. Solide.

H. 2: Tu vois bien... Et moi... eh bien, puisque nous en sommes là... et moi, vois-tu, quand je suis chez toi, c’est comme de la claustrophobie... je suis dans un édifice fermé de tous côtés... partout des compartiments, des cloisons, des étages... j’ai envie de m’échapper... mais même quand j’en suis sorti, quand je suis revenu chez moi, j’ai du mal à... à...

H. 1: Oui? du mal à faire quoi?

H. 2: Du mal à reprendre vie... parfois encore le lendemain je me sens comme un peu inerte... et autour de moi aussi... il faut du temps pour que ça revienne, pour que je sente ça de nouveau, cette pulsation, un pouls qui se remet à battre... alors tu vois...

H. 1: Oui. Je vois.

Silence. (1514) (23:27:11-23:28:50)

Mens H. 1 befinner seg på overflaten på de grønne gressplenene, gjemmer H. 2 seg som en muldvarp i et hull i bakken, under plenene:

H. 2: Oui peur. Ça te fait peur: quelque chose d’inconnu, peut-être de menaçant, qui se tient là, quelque part, à l’écart, dans le noir... une taupe qui creuse sous les pelouses bien soignées où vous vous ébattez... [...] ”C’est un raté.” [...] ne me fera pas quitter mon trou, j’y suis trop bien. (1512) (23:23:03-23:24:12)

Denne dybde/overflatebeskrivelsen av forholdet mellom H. 1 og H. 2 kan igjen settes i sammenheng med Sarrautes beskrivelse av to former for virkelighet i essayet *Roman et réalité*, mellom en kjent, anskuelig virkelighet og en ukjent, usynlig virkelighet:

Il y a pour le romancier *deux sortes de réalité*. Il y a [...] une réalité connue, [...] qui a été prospectée, étudiée depuis longtemps, exprimée dans des formes elles-mêmes connues, reproduites mille fois et mille fois imitées. Ce n'est pas cette réalité-la qui est celle à laquelle s'attache le romancier. Elle n'est pour lui qu'une apparence, qu'un trompe-l'oeil. La réalité pour le romancier, c'est l'inconnu, l'invisible [...] qui ne se laisse pas exprimer par les formes connues et déjà utilisées. Mais ce qui exige pour se révéler un nouveau mode d'expression, de nouvelles formes. [...] Cette réalité-là, il est évident qu'aucun projet délibéré ne peut permettre à l'écrivain d'y accéder, aucun impératif moral ou esthétique ne peut le contraindre à en faire la substance de son œuvre. Il n'y a pour lui, ici, aucune possibilité de choix (1644, min utheving).

H. 1s forhold til språket er som den første typen virkelighet, en ordnet stabil væren-i-verden hvor alt har sin plass. H. 2 representerer en bevegelig og ustabil væren-i-verden. Mens H 1 representerer den apollinske orden, med fornuft, selvbeherskelse, målbarhet og ro, står H. 2 for det kaotiske, som det dionysiske instinkt, som natur, stormfullhet og turbulens. Det skjer en kontinuerlig oscillering eller veksling mellom det dionysiske og det apollinske. En slik dionysisk-appollinsk relasjon antyder også Arnaud Rykner avslutningsvis i sin artikkel om grusomheten i Sarrautes drama: "Il nous semble en effet capital, en cette fin de parcours, de rapprocher ce combat qui sous-tend toute la dramaturgie sarrautienne du combat presque éternel (depuis que Nietzsche l'a mis au jour !) qui oppose l'apollinien au dionysiaque." (Rykner 1995: 254). Det er altså en evig kamp mellom dem, derfor vakler forholdet mellom dem, de veier for og i mot om de skal holde forbindelsen åpen eller lukke den, om de skal fortsette forholdet eller bryte over tvert for et godt ord:

Un silence.

[H. 1:] À quoi bon s'acharner?

H. 2: Ce serait tellement plus sain...

H. 1: Pour chacun de nous...plus salulaire...

H. 2: La meilleure solution...

H. 1: Mais tu sais bien comment nous sommes. Même toi, tu n'as pas osé le prendre sur toi.

H. 2: Non. J'ai besoin qu'on m'autorise.

H. 1: Et moi donc, tu me connais...

Un silence. (1514) (23:28:44-23:29:27)⁴

Michel Vinaver sier at stykket kontinuerlig oscillerer mellom duell og duo (Vinaver 1993: 40). Det samme gjør Joëlle Chambon (Chambon 2001: 448). Av og til uttrykkes vennskap og kjærlighet mellom stemmene: "H. 1: [...] tu as toujours été parfait... un ami sûr..." (1497), "H. 2: [...] Mais je t'aime bien tu sais..." (1508). Andre ganger er de som to soldater på hver sin side av frontlinjen, og som aldri kan forenes:

H. 2: Mon Dieu! et moi qui avais cru à ce moment-là... comment ai-je pu oublier? Mais non, je n'avais pas oublié... je savais... je l'ai toujours su...

H. 1: Su quoi? Su quoi? Dis-le.

⁴ H. 1 i høyre øre og H. 2 i venstre.

[Su] qu'entre nous il n'y a pas de conciliation possible. Pas de rémission... C'est un combat [lutte] sans merci. [Une lutte à mort.] Oui, pour la survie. [Il n'y a pas le choix. C'est toi ou moi.]

H. 1: Là tu vas fort.

H. 2: Mais non, pas fort du tout. Il faut bien voir ce qui est: nous sommes dans deux camps adverses. [Deux soldats de deux camps ennemis qui s'affrontent.]

H. 1: Quels camps? Ils ont un nom?

H. 2: Ah, les noms, ça c'est pour toi. C'est toi, c'est vous qui mettez des noms sur tout. Vous qui placez entre guillemets... Moi je ne sais pas... (1511-1512) (23:20.40-23:21:31)⁵

H. 1 og H. 2 forholder seg til hverandre på en ikke-dikotomisk måte, jamfør den retoriske figuren vi tidligere har beskrevet som et *riss* mellom to virkeligheter. I radiorealiseringsen skapes en lydlig versjon av den *oscilleringen* som Doumet beskriver i *Portrait d'un inconnu*: "Ce sont bien ici deux réalités de nature différente qui sont désignées chaque fois; mais la vertu de l'œuvre consiste à les fondre, à les confondre" (Doumet 2002: 83). Doumet skriver om hvordan de doble bildene hos Sarraute stadig utforsker en bevegelse, og at Sarrautes tekster er preget av ustabilitet: "exploration de cette mouvance, de cette instabilité des images doubles qui tantôt tendent à se recouvrir, tantôt à dériver aussi loin que possible l'une de l'autre" (Doumet 2002: 89). Ordene som utveksles mellom H. 1 og H. 2 skaper en stadig forskyvning i forholdet mellom de to stemmene. Som vi har hørt glir de av og til så langt vekk fra hverandre som mulig, slik at de framstår som to separate leire. Andre ganger blandes de sammen. Slik sedimenteres det ikke noe markant skille mellom de to.

Farabet skaper oscillering ved å panorere stemmene. Når en av dem flytter seg fra venstre til høyre, gjør den andre en motsatt bevegelse fra høyre til venstre. Her skal vi legge merke til det som skjer når den ene stemmen faktisk bytter plass. Mens H. 1 foreslår at ordet "condescendant" passer til det som har skjedd, går han litt fram og tilbake, men glir her gradvis fra høyre til venstre. Samtidig bytter H. 2 også side og panorerer fra venstre til høyre (1502) (22:53:57-22:54:17). Jeg markerer plasseringen som tidligere med høyremarg og venstremarg, samt midtstilling for sentrert lyd:

H. 1: Je ne reconnais rien.

D'ailleurs je ne vois pas pourquoi...
comment j'aurais pu...
avec toi...
non vraiment, il faut que tu sois...

H. 2: Ah non, arrête... pas ça...

pas que je sois ceci ou cela...
non, non je t'en prie,
puisque tu veux
que nous arrivions à nous comprendre...

Tu le veux toujours, n'est-ce pas?

H. 1: Bien sûr.

Je te l'ai dit,
je suis venu pour ça.

⁵ I radioversjonen er det kuttet i teksten her. Partiene markert i hakeparentes er tatt bort.

H. 1 forsøker å sette en diagnose på H. 2 med ordene: ”il faut que tu sois...”, ”Du må være...” samtidig som han nærmer seg H. 2. Dermed reagerer H. 2 med protest, han forsøker å slippe unna diagnostiseringen, og glir i motsatt retning av H. 1, over til høyre.

Senere forsøker H. 2 og H. 1 å finne ut om ordet ”condescendant” passer på den opprinnelige språkhandlingen som H. 1 utførte overfor H. 2. H. 2 bringer inn en nøytral part, paret H. 3 og F. Vi skal komme tilbake til denne meglingen. I radioopptaket hører vi stemmen forsvinne bak til høyre i lydrommet. Når H. 2 kommer inn igjen, panorerer stemmene tilbake til utgangsposisjonene, og slik kan paret lettere skille mellom partene og avsi sin dom (1504) (22:59:46-22:59:55):

H. 1: Non. Résumons.

Tu aimes les voyages. Je t’ai proposé
de t’obtenir une tournée...

H. 2: Oui. [...]

Naboene forsvinner uten at løsningen er nærmere. H. 1 og H. 2 bytter plass igjen, denne gangen er det H. 1 som nærmer seg H. 2, og H. 2 som trekker seg unna (1505) (23:03:17-23:04:07):

H. 2: Tu as vu, ils me
trouvaient cinglé... [...]

H. 1: Mais non, voyons.
Tu sais bien qu’entre nous...
Tu te rappelles ces plongées?

Quand tu
m’entraînais... J’aimais
bien ça, c’était très
excitant...

Est-ce que je t’ai jamais
traité de cinglé? Écorché,
peut-être, c’est vrai. Un peu
persécuté... Mais ça fait
partie de ton charme...
Allons, dis-moi, vraiment, tu
le crois? Tu penses que je
t’ai tendu un piège?

H. 2: Oh, tendu...

j’ai exagéré...

Il est probable que tu ne l’as pas tendu au départ [...]

Her nærmer igjen H. 1 seg H.2, denne gang med et felles minne. Kan ikke H. 1 huske da han lærte H. 2 å stupe, det var da hyggelig? Han forsøker å gjenopprette vennskapet, han har da aldri sagt at H. 2 var ”cinglé”, han er da ikke sprø. Når det ene adjektivet først er sagt, klarer han ikke å holde tilbake, og flere adjektiv følger etter. Er H. 2 kanskje heller ”écorché”, overfølsom, ja rett og slett litt ”persécuté”, lider han av forfølgelsesvanvidd? Når H. 1

avslutter med ordet ”piège” fra den venstre siden av rommet der H. 2 er, blir denne nominasjonen for mye for H. 2, han unnviker igjen, trekker seg over mot høyre i lydbildet. Han innrømmer at han kanskje har tatt feil, men i tilfelle H. 1 gjør dette for å legge en felle for ham, er det likevel best å rømme unna.

Denne skiftingen i stemmenes *locus* gjør at de to stemmene flyter rundt i lydrommet, vi hører at de unngår å være på samme sted samtidig. Når H. 1 beveger seg fra venstre til høyre, trekker H. 2 vekk fra høyre og over til venstre. Og vice versa. Vi husker hvordan Claude Régy i radiointervjuet til *Elle est là* forklarte at han ville forsøke å skape en effekt hos lytteren, som om hjernen ble invadert av stemmene. Regy sa også at å lytte til *Elle est là* skulle oppleves som å ha en slags høretelefoner der stemmen blir en maskin som undersøker hjernen, som en seismograf. Slik er også den estetiske opplevelsen av å lytte til Farabets versjon av *Pour un oui ou pour un on* med høretelefoner på. Det er som om de to stemmene trenger inn i øret fra hver av høretelefonenes høyttalere, en stemme strømmer inn i det venstre øret og den andre inn i det høyre. Det oppleves som svært sanselig og konkret når stemmene glir fra venstre øre til det høyre og omvendt.

Utvekslingen mellom de to virkelighetene og stemmene er preget av en tvetydighet som kommer tydeligst fram i partier der språket reduseres ned til et spill mellom ja og nei, for og i mot, spørrende eller bekreftende tone og så videre. Dette skjer flere steder i stykket, for eksempel når ordene ”eh bien” brukes. Dette er en interjeksjon som samtidig markerer at svaret lar vente på seg, men at spørsmålet snarest forlanger et svar. Tonen er retorisk spørrende og svaret nølende:

H. 1: [...] Et d'autre part... eh bien...
H. 2: Eh bien?
H. 1: Eh bien...
H. 2: Eh bien?
H. 1: Non... (1512) (23:21:50-23:22:05)⁶

Den stilistiske forenklingen i partier som dette får fram hvordan H.1 og H. 2 blir til to abstrakte stemmer som nølende veier for og i mot. Her er vi over på den tredje formen for schizofoni, der vi kan lese H. 1 og H. 2 som to avspaltninger av en bevissthet, eller en bevissthet som gjør to persepsjoner av virkeligheten samtidig. Gregory Whitehead har relaterer Schafers *schizofoni*-begrep til *schizofreni*, og hvordan den schizofrene hører ulike stemmer: ”schizophrenia has its acoustic double in schizophonia, the ”split voice”. [...] We invited listeners to call inn and share with us their schizo/voices, the voices that they heard clamouring about in their heads.” (Whitehead 2001: 94). Whitehead bruker begrepet

⁶ Her H. 1 til høyre og H. 2 til venstre.

schizo/stemmer om stemmene i den schizofrene bevisstheten. Det som skiller *Pour un oui ou pou un non* fra de tidligere hørespillene og de sene prosatekstene, og som kanskje også er problematisk med dette stykket, er at det bare finnes to slike schizo/stemmer, H. 1 og H. 2. Dialogen mellom de to schizo/stemmene H. 1 og H. 2 utspiller seg i et univers hvor grensene mellom konversasjon og underkonversasjon blir utydelig, og hvor de to virkelighetenes ulike språkssystemer griper inn i hverandre. Oscilleringen mellom de to stemmene i *Pour un oui ou pour un non* kan, som Sarraute antyder i radiointervjuet, både være noe som utfolder seg mellom to ulike bevisstheter og inne i en og samme bevissthet:

Quelque chose les sépare profondément. Ils sont, même, dans deux mondes différents. Mais, mon idée c'est que chacun de nous contient ces mondes. Et nous sommes perpétuellement à hésiter entre ces deux mondes, n'est-ce pas, ces deux frères ou ces deux amis, ça pourrait être le même si on veut. (22:31:41-24:00:00, min transkripsjon).

Sarraute åpner altså for at de to kan tolkes som en tostemt bevissthet, og at vi alle potensielt er bærere av de to virkelighetene som disse to stemmene står for. Farabets radiorealiserings forsterker dette, ved at H. 1 og H. 2 oppleves som to schizo/stemmer i lytterens bevissthet. Slik oppheves også grensene mellom den litterære teksten og lytterbevisstheten, og også hørespilletts lytter hensettes til en schizofren tilstand (i ordets ikke-patologiske betydning); gjennomtrengt av disse to stemmene forsterkes lytterens erfaring av å oppløses i lyden.

Samtidig peker partier som det ovenfor mot den generelle utviklingen av stemmegrepene i forfatterskapet. Hvis vi bytter ut stemmemarkørene H. 1 og H. 2 med tankestreker, vil *Pour un oui ou pour un non* bli veldig lik *Enfance* (1983), den selvbiografiske teksten som er spaltet opp i to stemmer markert med tankestreker. Partiet får også likhetstrekk med *Tu ne t'aimes pas* (1989), der en bevissthet blir et polyfont "nous" et ubestemt antall "jeg" som glir fra en stemme til den neste, kun markert med tankestreker. Slutten i *Tu ne t'aimes pas* uttrykker både typografisk, rytmisk og innholdsmessig noe av den samme usikkerheten ved seg:

- Si on pouvait...
- On ne demanderait pas mieux...
- On ne demanderait pas mieux?
- Pas mieux... Vraiment? (1291).

Marie-Hélène Boblet-Viart mener at Sarrautes drama har påvirket de senere verkene i en abstraherende og forenklerende retning, slik at de utvikler den formen som hun beskriver som *dialogué*, det vil si en dialog mellom bevissthetens ulike "jeg", der hver av dem begynner å spille forskjellige roller (Boblet-Viart 1998: 131). På samme måte kan vi tenke oss H. 1 og H.

2 som et "nous" som består av to slike "jeg". Når vi forlater stemmene henger tittelens uklarhet i luften, det er tvetydig om de bestemmer seg for å bryte for et godt ord eller om de fortsetter striden i det uendelige:

H. 1: Pour un oui... ou pour un non?
Un silence.
H. 2: Oui ou non?...
H. 1: Ce n'est pourtant pas la même chose...
H. 2: En effet: Oui. Ou non.
H. 1: Oui.
H. 2: Non! (1515)

Ordene "pour un" i *pour un oui ou pour un non* faller bort, og lar det bli igjen et "oui ou non". Her har Farabet valgt å la stemmene falle tilbake til plassene de hadde i begynnelsen av stykket, med H. 1 i høyre øre og H. 2 i venstre øre (1515) (23:31:06-23:31:42):

Un silence.
H. 2: Oui ou non?...

H. 1: Pour un oui... ou pour un non?
H. 1: Ce n'est pourtant pas la même chose...
H. 1: Oui.

H. 2: En effet: Oui. Ou non.
H. 2: Non!

Med vaklingen (*oui/non/oui/non/oui/non/oui/non*) får stykket en uavklart slutt. Med den er vi også kommet til slutten på Sarrautes hørespillsyklus. Vi husker hvordan stemmene i *Le Silence* plutselig lød fram fra stillheten, som om stemmene brått og med ett var der og snakket, for så å forsvinne, uten å etterlate seg noe. *Pour un oui ou pour un non* ender der *Le Silence* begynner. Sarrautes hørespill fødes ut av en stillhet med en vakling mellom et "si" og et "non". Med en lignende vakling mellom et "oui" og et "non" toner det siste hørespillet ut i stillheten, men med et utropstegn!

Hvilke muldvarper? Hvilke gressplener? Hvilken kvikksand?

Vi skal avslutningsvis se litt nærmere på de bildene som anvendes i *Pour un oui ou pour un non*. I dette stykket er de ikke så groteske eller voldelige som i de tidligere stykkene, som Arnaud Rykner har sammenlignet med Artaud og grusomhetens teater: "La scène sarrautienne est une scène de meurtre, d'exorcisme et de sacrifice. On n'y converse pas. On s'y tue." (Rykner 1995: 243). John Rothenberg har påpekt hvordan kontrasten mellom den bitte lille årsaken og de enorme konsekvensene forvrenger proporsjoner og dermed skaper en komikk: "The cause seems so disproportionate to the effect that it is comical" (Rothenberg 2001: 44). Først blir H. 2 bedt om å forklare hva det er som har kommet mellom de to, og

som har skapt denne avstanden mellom dem, og dette forsøker han gjennom konversasjonen å nominere, gi et navn:

H. 2: C'est plutôt que ce n'est rien... ce qui s'appelle rien... ce qu'on appelle ainsi... en parler seulement, évoquer ça, ça peut vous entraîner... de quoi on aurait l'air? Personne, du reste... personne ne l'ose... on n'en entend jamais parler... (1498) (22:43:29-22:43:48)

Det er noe som har kommet mellom dem. H. 2 nekter, og som Elle og Lui i *Isma*, klarer han først ikke å finne et ord, insisterer på at det er *rien*, *ingenting*. Han gjentar at det er *ce qui s'appelle rien*, det som ikke har noe navn. H. 2 famler etter ordene, i de tre første setningene repeteres det samme ordet (*Ce-ce-ce-ce*), og to av dem har samme oppbygning (*ce qui/ce que*) og ender i trippelpunktum. Å snakke om dette vil mane fram *ça*, det der, ordet sies to ganger (*ça-ça*), og av det der er det ikke godt å vite hvor hen man kan bli revet med. Ingen våger å snakke om det, for det er ikke alt som er *permis*, tillatt å snakke om:

H. 2, *piteusement*: Je te dis: ce n'est rien qu'on puisse dire... rien dont il soit permis de parler..." (1498) (22:44:18-22:44:30).

Utgangspunktet er en språklig engangshendelse, men det viser seg etter hvert at problemet er omfattende, den enkelte hendelsen er symptomatisk for de to stemmene språklige praksis som sådan, og det begynner å skje også i selve situasjonen som utspiller seg her og nå. Den fortidige språkhendelsen som har ført til at H. 2 har holdt seg på avstand fra H. 1, var at H. 1 en gang uttalte ordene "C'est bien, ça?" til H. 2 på en spesiell måte:

H. 2: Eh bien... tu m'as dit il y a quelque temps... tu m'as dit... quand je me suis vanté de je ne sais plus quoi... de je ne sais plus quel succès... oui... dérisoire... quand je t'en ai parlé... tu m'as dit : "C'est bien... ça..."

H. 1 : Répète-le, je t'en prie... j'ai dû mal entendre.

H. 2, *prenant courage*: Tu m'as dit: "C'est bien... ça..." Juste avec ce suspens... cet accent... (1499) (22:46:04-22:46:44)

H. 1 hadde altså uttalt ordene med en spesiell intonasjon, et ettertrykk på "bien" etterfulgt av en langtrukken pause "... " før "ça". H. 1 forstår først ikke hva H. 2 mener. H. 2 må si ordene flere ganger. H. 1 forsøker også å repetere ordene, men med en helt ordinær uttale. H. 2 må dermed utføre sin imitasjon av H. 1 gjentatte ganger: "Un accent mis sur "bien"... un étirement: "biiien..." et un suspens avant que "ça" arrive..." (1499). H. 2 blir bare mer og mer overdrevet i sin parodi, enda mer overdrevet enn det han hevder H. 1 var. H. 2s overdrivelse blir særdeles markant i Farabets radiorealiserings ved at han går ekstremt opp i tonefall og haler ut ordene. For å visualisere setningsmelodien til H. 2 kan vi, slik vi tidligere

har gjort, bruke opphøyet skrift der stemmen går opp i frekvens (hertz) samt legge til bokstaver der lydene forlenges (tid):⁷

C'est b^{iiiiien} ... ça

Det er denne lille språkrelaterte detaljen som i en vanlig konversasjon knapt ville blitt fornemmet, som H. 1 ikke er i stand til å sanse når H. 2 i partiet ovenfor sender ordene tilbake til ham. Ordene "C'est bien... ça" har i mellomtiden ekspandert hos H. 2, og nå er han klar til å bryte forholdet for et godt ord.⁸ H. 2 forteller at han har spurt kompetente folk til råds, folk som har greie på den slags, og som har makt til å gi denne type tillatelser. H. 2 trekker først fram normale folk med sunn fornuft, slik som jurymedlemmer i lagmannsretten:

H. 2: Eh bien, auprès des ceux qui ont le pouvoir de donner ces permissions. Des gens normaux, des gens de bon sens, comme les jurés des cours d'assises, des citoyens dont on peut garantir la respectabilité... (1500) (22:48:20-22:48:35)

H. 2 ville bryte forholdet tvert over på grunn av H. 1s "C'est bien... ça", men etter å ha søkt myndighetene om tillatelse, fikk han avslag og ble idømt saksomkostninger. Rettsmetaforikken kan, som vi tidligere har vært inne på, settes i sammenheng både med representantene for *doxa* i de tidligere stykkene og forfølgelsen av ideen i *Elle est là*, men den kan også peke fram mot de tekstene Sarraute skriver etter dette siste hørespillet. Det starter med et ord eller begrep fra det politiske, militære eller juridiske feltet, i dette tilfellet fra en rettssal, som utløser en allegorisk digresjon hvor språket ender opp i ulike typer fora eller tribunal, som inkvisisjoner, rettssaler eller militære slagmarker hvor strategi, taktikk, angrep og forsvar foregår på språkets egne premisser.

Sarraute, som selv hadde juristutdannelse, kombinerer i dette stykket begreper, bilder og metaforer fra det byråkratiske rettsapparatet. Det er også noe kafkaesk over den prosessen som H. 2 beskriver. I etterkant ble H. 2 etterforsket, og det kom fram at han ofte hadde brutt med de som sto ham nær på grunn av lignende mikroskopiske årsaker som ingen andre enn han kunne forstå. Av etterforskningen kom det også fram at hans nærmeste hadde fremmet krav mot ham. Rykner beskriver forfølgelsen av H. 2 i *Pour un oui ou pour un non* som at H. 2 jages av en spøkelsesaktig horde, de som er etter ham og som har gitt ham etiketten "Han som bryter for et godt ord".

Pour un oui ou pour un non voit H. 2 s'élever avec l'énergie du désespoir contre la horde fantomatique de

⁷ Jf Cooper 1998.

⁸ Også i romanen *Entre la vie et la mort* får vi høre hva som skjer i selve situasjonen der ordene "C'est bien... ça" blir uttalt. Her får en forfatter disse ordene rett i mellomgulvet under mottagelsen av sin egen bok (708-709).

ceux qui l'empêchent de voir dans le "c'est biiiiiien... ça" de son ami l'abîme de "condescendance" qui s'y laisse deviner (Rykner 1995: 243).

Rykner, som karakteriserer alle Sarrautes drama som grusomhetens teater, sier at H. 2 nærmest har blitt utsatt for en offerprosess. I dette stykket blir prosessen likevel ikke så eksplisitt voldelig og brutalt som i de tidligere stykkene; her går den snarere over i det surrealistiske og absurde. Her kan man stilles for retten for den minste ting, her er det en forbrytelse å snakke med en spesiell intonasjon, å uttale spesifikke ord med feil vokal til slutt eller å legge inn en pause mellom to ord. Disse surrealistiske hendelsene har likhetstrekk med det som skjer hos Kafka. I *Der Prozess* (1925) blir Josef K. en dag plutselig arrestert av to menn og forhørt. Prosessen forløper og dommen faller uten at han klarer å finne ut av hva han har gjort seg skyldig i. H. 2 har i *Pour un oui ou pour un non* på lignende vis blitt etterforsket og dømt uten at han selv visste det: "J'avais été condamné... sur leur demande... par contumace... Je n'en savais rien..." (1500). Fullt så ille som med Josef K. går det ikke med H. 2, han blir tross alt ikke henrettet, men registrert i forbryterarkivet som "Han som bryter over tvert for et godt ord":

H. 2: [...] J'ai appris que j'avais un casier judiciaire où j'étais désigné comme "Celui qui rompt pour un oui ou pour un non". Ça m'a donné à réfléchir... (1500) (22:49:45-22:49:55)

H. 2 er altså en seriekriminell. Han hevder imidlertid at han ikke har brutt med H. 1, bare holdt litt avstand. H. 1 og H. 2 forsøker å trekke inn en nøytral part som kan mekle i konflikten. Dette kjenner vi igjen fra *C'est beau*, der Lui påkalte familien Duranton, som representerte en allmenn mening, *doxa*. En rådføring med *doxa* vil kanskje hjelpe dem til å avgjøre om de skal bryte eller ei:

H. 2: Oh... pas besoin de chercher bien loin... on en trouve partout... Tiens, ici, tout prêt... mes voisins... des gens très serviables... des gens très bien... tout à fait de ceux qu'on choisit pour les jurys... Intègres. Solides. Pleins de bon sens. Je vais les appeler.

Sort et revient avec un couple.

Voilà... Je vous présente... Je vous en prie... cela ne vous prendra pas longtemps... il y a entre nous un différend...

EUX: Oh, mais nous, vous savez, nous n'avons aucune compétence. (1502) (22:54:51-22:55:58)

Naboparet, "un couple", angitt som H. 3 og F., kan være hvem som helst, som middelalderteaterets *everyman*, "hvermannsen". De er jevne borgere, de normale, de fornuftige, de som man bruker i juryer. Når H. 2 forteller hvordan H. 1 holdt ham i et bur, og hvordan han løftet ham opp i håndflaten og undersøkte ham som et insekt, klarer ikke de to å følge med. Prosessen går ikke så bra når de to stridende partene og de nøytrale vitnene snakker helt forskjellig språk. Vitnene forstår verken den ene eller den andre siden av saken:

H. 2: [...] Alors il m'a tendu une piège... il a disposé une souricière.

TOUS: Une souricière?

H. 2: Il a profité d'une occasion...

F, *rit*: Une souricière d'occasion?

H. 1: Non, ne riez pas. Il parle sérieusement, je vous assure... Quelle souricière, dis-nous... (1503-1504) (22:58:29-22:58:50)

H. 2 prøver å få dem på sin side, han forteller hvordan H. 1 la en felle for ham, "une piège", og en "souricière" som kan bety både politifelle og musefelle. Alle de andre bryter lamslått ut i kor, en musefelle? H. 2 fortsetter, H. 1 utnyttet et tilbud, "occasion", og det går litt i surr for F. som blander de to siste ordene sammen til "souricière d'occasion" og spør fnisende om det var en musefelle på tilbud? Snart må H. 1 og H. 2 gi opp forsøket på å løse tvisten ved hjelp av en nøytral part; de klarer ikke å kommunisere i det hele tatt, i motsetning til da Lui rådførte seg med *doxa* via familiestemmene i *C'est beau*. H. 1 og H. 2 er fullstendig overlatt til hverandre.

På slutten av stykket foreslår H. 1 at de kan få en sterkere sak om de går sammen og får gjenopptatt saken til H. 2 i rettsapparatet, hvor en jury kan avgjøre om konflikten mellom dem er nok til at de kan bryte av tvert for et godt ord:

Un silence.

[H. 1:] Qu'est-ce tu crois... si on introduisait une demande... à nous deux, cette fois... [...]

H. 2: Non... à quoi bon ? Je peux tout te dire d'avance... Je vois leur air... "Eh bien, de quoi s'agit-il encore? De quoi? Qu'est-ce qu'ils racontent? Quelles taupes? Quelles pelouses? Quels sables mouvants ? Quels camps ennemis? Voyons un peu leurs dossiers... Rien... [...]"

H. 1: Oui, aucun doute possible, aucune hésitation: déboutés tous les deux.

H. 2: "Et même, qu'ils y prennent garde... qu'ils fassent très attention. On sait quelles peines encourent ceux qui ont l'outrecuidance de se permettre ainsi, sans raison... ils seront signalés... on ne s'en approchera qu'avec prudence, avec la plus extrême méfiance... Chacun saura de quoi ils sont capables, de quoi ils peuvent se rendre coupables: ils peuvent rompre pour un oui ou pour un non." (1514-1515) (23:29:27-23:31:06)

De forestiller seg at domstolene vil stille seg uforstående til de fornemmelsene de ville beskrive for dem. H. 2 mimer dem i anførselsteget. De kommer til å spørre seg om hvilken kvikksand, hvilken muldvarp og hvilke gressplener de to snakker om. I forlengelsen kan vi spørre oss hvilken rettssak, hvilke domstoler, hvilke etterforskninger og hvilke forbryterarkiver dette egentlig er?

Michel Vinaver skiller i *Écritures dramatique* mellom *pièce-machine*, maskin-stykker og *pièce-paysage*, landskaps-stykker. I den første gruppen følger handlingen aristotelisk dramaturgi, stykkene er tette, konsentrerte, fullstendige, bygd etter prinsippet om nødvendighet mellom årsak og virkning. I den siste gruppen er handlingen åpen, desentrert, flyktig og flertydig. Som vi allerede har vært inne på, fungerer *la parole* i den første gruppen av stykker mer instrumentalt i forhold til handlingen. I den siste gruppen, der han plasserer *Pour un oui ou pour un non*, er det *la parole* selv som er handlingen. Stykker i den første gruppen utspiller seg i en nåtid som løper fra en fortid mot en framtid; i den siste finnes ingen

annen tid enn presensformens her og nå. (Vinaver 1993: 893-911). Når landskaps-stykket er fundert på *la parole* som handling og på en grunnleggende rytme, kan vi da sette dette i sammenheng med karakteristika for ørets teater? Kan vi omtale den første gruppen som blikkets teater og den siste som ørets teater? I så fall kan vi sammenligne landskaps-stykket med Schafers begrep om et lydlig landskap, *soundscape*. Vinaver mener at det kan oppstå *micromachines*, mikromaskiner, i et landskaps-stykke, og her bruker han *Pour un oui ou pour un non* som eksempel:

Pour un oui ou pour un non comporte une quantité de "micromachines" (des pièges, des méprises au fil de la parole) qui font qu'il y a "action" et que la pièce progresse. Mais toutes les "micromachines" prennent place dans un paysage où le lecteur/spectateur jouit d'une large liberté de découverte, de perception, de mise en relation des différents composants de l'œuvre. Il s'y promène, en quelque sorte, et s'y promenant, participe à sa création (Vinaver 1993: 44).

Det oppstår altså mikromaskiner i partiene der stemmene legger strategiske feller for hverandre i språket, og stykket blir mer konfliktladet. Underkonversasjonen mimer konversasjonen i de allegoriske digresjonene slik som krigerske opptrinn og juridiske prosesser. Det utkjempes en form for mikrokamper som etteraper maskin-stykkets egenskaper, men uten at hele stykket som sådan blir til et maskin-stykke. Begrepet mikromaskiner kan settes i sammenheng med et annet begrep, nemlig de *microséquences*, mikrosekvenser, og *microcombats*, mikrokamper, som Francine Dugast-Portes anvender som mellomtittel i "*Tu ne t'aimes pas: construction et enjeux d'un plaidoyer*", en artikkel hvor hun nettopp understreker de konfliktpregede opptrinnene og den juridiske metaforikken i teksten:

De fait, dans ce procès, accusés, accusateurs et défenseurs ne reçoivent aucun attribut qui permette l'identification [...]. À la manière d'un avocat, le "je" donne à voir les preuves de ses dénégations, de ses justifications. Aussi use-t-il du récit, à l'intérieur du dialogue, et le plus souvent sous forme de scènes, en une sorte d'emboîtement incessant de séquences théâtrales. Conflictuelles, chargées de métaphores hyperboliques, elles donnent une impression de violence (Dugast-Portes 1998: 91, 95).

Mikromaskiner og mikrokamper er begreper som kan beskrive trekk ved de senere tekstene til Sarraute, som deler av *L'Usage de la parole*, *Tu ne t'aimes pas*, *Ici*, og *Ouvrez*. I de siste tekstene utspiller det seg stadig slike mikrodrama. Det legges strategier, det er invasjoner, fluktforsøk, gisseltaking, vandalisme og drapsforsøk. Valérie Minogue hevder at utviklingen i de senere tekstene går mot det mer *dramatiske*, men i betydningen *språkspill*: "[N]o characters [...], no décors, no specific situations distract the reader from the 'play' of the words. I use 'play' here, in the widest sense, to indicate range, possibilities, purposes, effects, manner of making or losing points, and latent drama" (Minogue 1981: 189). De dramatiske opptrinnene genererer en kontinuerlig metamorfose, de kan starte i en ghetto, gli over i en sirkusmanesje og ende opp i en skrålende barneflokk. Med bruken av disse bildene blir det

mer uklart om vi befinner oss på et ytre handlingsplan, i en bevissthet eller mellom bevisstheter. Leseren av de senere tekstene er først og fremst nedsenket i et polyfonisk *soundscape*, omgitt av stemmer som snakker her og nå.

I denne analysen av *Pour un oui ou pour un non* har vi hovedsakelig diskutert den spaltede stemmen og de surrealistiske bildene i stykket. Dette oppsummerer på mange måter hørespillene til Nathalie Sarraute. De plasserer seg midtveis mellom den fragmenteringen og usynliggjøringen av det litterære selvet i de tidlige romanene og de mikrodramaene og den polyfonien som forekommer i de senere tekstene. I Sarrautes hørespill har vi som lyttere blitt gjort oppmerksom på hvordan også de lydlige kvalitetene som ligger i den menneskelige stemmen, har en meningsbærende funksjon. Stemmen kan sies å bære i seg både musikalitet, støy og stillhet. Det som vi i tekstene har sett som bokstaver, tall, mellomrom, tankestreker, trippelpunktum, anførselstegn, spørsmålstegn og blanke partier, har blitt til artikulasjoner, intonasjoner, assonanser, rytmer, repetisjoner, variasjoner, lydord, allitterasjoner og stottringer. Musikalitet, rytme og klanger har ikke bare vært begrenset til den konkrete bruken av musikk i *C'est beau*, men kan også høres i alle hørespillstemmene. Hørespillstemmene har vært både harmoniske og dissonante, de har utfoldet seg i hele det lydlige spekteret, som polyfoni, kor, kakofoni, dialog og monolog, og som bråk, latter, skrik eller bakgrunnsstøy. De har vist oss, som Jean Tardieu sier, at radioen får den menneskelige stemmens musikalske kvaliteter til å lyde fram i form av intonasjon, tonefall, bevegelse, rytme og nyanser. I radiooppføringer har vi også hørt, slik han hevder, at stemmen er basert på akustiske prinsipper lik musikkens temporale utstrekning, rytme, pitch, vokalkarakter og resonans (Tardieu 1969: 49, 53). I de poetiske partiene av hørespillene har vi hørt at stemmenes vokaler og bokstavrim glir over i hverandre slik at stemmen blir som en *legato*, flytende, dvelende. Det finnes også eksempler på konsonanttirader hvor det motsatte skjer, og ordene har noe mekanisk over seg, de blir hurtige, *staccato* og skaper mer taktfaste rytmer.

Særlig i *Isma* høres tankestrek- og kursivstemmenes egenskaper ut til å smitte over på kolonstemmene, og skillet mellom de to typene stemmer ser ut til å bli mindre. Slik sett kan det synes som om at det er i de to første stykkene, *Le Silence* og *Le Mensonge*, at Sarrautes hørespillstemmer ligger nærmest hennes beskrivelse av stykkene i "Le Gant retourné". Det er lettere å lese disse to som tenkte dramatiske opptrinn som viser hvordan det ville kunne arte seg dersom man sakk ned tempoet slik at de vanligvis usynlige og ikke hørbare tropismene ble hørbare i selve dialogen, der noen karakterer ga seg til å si ting som vanligvis ikke sies. Vi kan lese hørespillene som et dramatisk forløp som utspiller seg over tid, den tiden det tar å lytte igjennom stykket. Men som *Pour un oui ou pour un non* har vist oss, kan vi også lese

hørespillene opp mot den polyfoniske dramatiske formen som vi finner i hennes kortprosa fra slutten av forfatterskapet. Vi kan ikke lenger si om vi befinner oss i et ytre eller indre univers, vi er i et grenseland. Her skjer det i mindre grad et dramatisk forløp, og i større grad komiske og absurde mikrodramatiske opptrinn.

I Nathalie Sarrautes hørespill skapes en rytme der enkeltordene blir til små glitrende dråper i en ordflom, til fluktusjoner av språk. Mens forfatteren i de tidlige romanene søker å vise oss hvordan tropismene ville manifestert seg språklig utad, dersom de kunne strømme ut av karakterene i form av taleytringer, forsøker hun i de senere tekstene å oppheve grensene mellom ytre og indre, slik at lytteren kan følge ordenes bevegelser hele veien fra underkonversasjonens språkstøy til artikulert språk. Denne avhandlingen har forsøkt å undersøke hvordan hørespillene påvirket forfatterens utvikling av grep for å kommunisere sansninger av tropistiske bevegelser i grensene av den menneskelige bevissthet. Fra alle Nathalie Sarrautes tekster utgår en strøm av ord som treffer leseren med en vibrato. Den som spisser ørene kan fornemme dennes radiofoniske etterklang...

Etterord

I denne avhandlingen har jeg undersøkt ulike former for interaksjon mellom radio og stemme i Nathalie Sarrautes drama. Mens Sarraute i utgangspunktet stilte seg negativ til å skrive dramatisk dialog, og derfor først takket nei på forespørselen om å skrive for radio, viste det seg at nettopp radioen skulle bli et viktig medium i utviklingen av stemmeteknikker. Hørespillene videreførte avkroppsliggjøringen av den litterære karakteren i hennes tidlige romaner, og påvirket samtidig de tekstene hun skrev i perioden etterpå i en mer dramatisk og polyfonisk retning.

I avhandlingens første kapittel har jeg gitt en presentasjon av Sarrautes forfatterskap. Her tar jeg utgangspunkt i at det ligger en lydlig estetikk til grunn for forfatterskapet som muliggjør en slik interaksjon mellom litteratur og radio. I det andre kapitlet har jeg gått nærmere inn på Sarrautes lydige estetikk eller poetikk slik den kom fram i noen av hennes essays. Videre har jeg tatt opp noen grunnleggende teoretiske problemer knyttet til forståelsen av stemme og utsigelsessubjekt hos Sarraute. Jeg deler Sarraute-resepsjonen inn to hovedgrupperinger: de som baserer seg på en optisk metaforikk og de som forsøker å lese Sarraute mer akustisk. De følgende kapitlene 3, 4, 5 og 6 har består av nærlesninger og nærlyttinger til stykkene. Kapittel 3 er blitt ganske omfattende, fordi jeg i tillegg til å analysere *Le Silence* og *Le Mensonge* har utviklet teorier om stemme som skulle kunne anvendes også på de andre stykkene. Jeg betrakter forholdet mellom hørespillteksten og radiorealiseringsen som en stemmenotasjon. Ikke bare det som er angitt med kolon og replikk, men også parenteser, kursiver, anførselstegn, tankestreker, trippelpunktum og så videre forstås som stemme. Den maksimale subjektstemmen utgjør bare et ekstremt ytterpunkt på et helt spekter av stemmer, der de minimale støystemmene utgjør den andre ekstremiteten. Lesningen av *Isma* i kapittel 4 er mer språknær. Her undersøker jeg hvordan tropismene er en form for førspråklig støy. Denne kaostilstanden trenger opp i overflaten hos Sarraute, ved at språket begynner å sprekke opp. Jeg nærlytter til hva som skjer med språket når den tropistiske førspråklige materien blir til noe språklig artikulert som strømmer fra den ene stemmen til den andre som en form for parasitt. For å beskrive disse hendelsene i språket bruker jeg av og til typografiske virkemidler, som også blir en form for notasjon. Jeg har valgt å samle lesningen av hørespillet *C'est Beau* og teaterstykket *Elle est là* i kapittel 5, fordi begge stykkene viser hvordan maktstrategier utspiller seg i språket. De blir samtidig motstrategier som forsøker å lukke disse sprekkene i språket og gjenopprette ro og stabilitet. Slike strategier utøves gjennom

en bestemt språklig praksis, med felling av estetiske dommer, etablering av allmenne sannheter og ellers utstrakt bruk av kategoriske termer. Dette er også det eneste kapitlet hvor jeg trekker inn scenerealiseringer og filmversjoner. Dette gjør jeg for å vise eksempler på hvordan semantiseringen av det visuelle rommet står i forlengelsen av maktspråkets poetikk. I lesningen av *Pour un oui ou pour un non* i kapittel 6 har jeg først og fremst villet vise hvordan stykket, som hovedsakelig bare består av to stemmer blir et konsentrat av den språklige praksis som jeg har undersøkt i de foregående kapitlene. Disse to stemmene er i utgangspunktet representanter for to språklige virkeligheter, der den ene bruker et kategorisk og strukturerende språk og alle fenomener har ett bestemt navn, og der den andre uttrykker seg i et mer poetisk språk med løsere forbindelse mellom ordene og fenomenene. Men de to språklige virkelighetene trenger inn i hverandre gjennom ordene som strømmer fram og tilbake. I det siste kapitlet forsøker jeg også å lese stykkets bruk av bilder og metaforer opp mot de mikrodramatiske sekvensene i de andre tekstene som Sarraute skriver i samme periode og senere.

Hørspillene har vært kommentert som et artig eksperimentelt sideprosjekt både av Sarraute selv og innenfor resepsjonen. Hørspillenes innflytelse først og fremst på utviklingen av den litterære stemmen i Nathalie Sarrautes forfatterskap har vært større enn hittil antatt. Dette gjelder ikke bare Nathalie Sarrautes forfatterskap, men også flere av de andre franske forfatterne som skrev radiohørspill i sjangeren *pièce radiophonique* og med lignende sjangerbenevnelse i samme periode. Tiden er for lengst inne for å spisse ørene og rette oppmerksomheten mot radiomediets betydning for forfattere som Samuel Beckett, Jean Thibaudeau, Michel Butor, Claude Ollier, Marguerite Duras, Claude Simon, Phillippe Sollers og Monique Wittig. Med disse nærlesingene og nærlyttingene, håper jeg i det minste å ha satt noe på gløtt...

Bibliografi

Av Nathalie Sarraute:

1996. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Redigert av Jean-Yves Tadié:

Drama:

Le Silence

(1964) *Le Mercure de France*, vol. CCCXLIX, no 1204, februar. 163-185.

(1967) *Le Silence* suivi de *Le Mensonge*. Paris: Gallimard.

Le Mensonge

(1966) *Cahiers Renaud-Barrault*, no 54 april 1966. 64-93.

(1967) *Le Silence* suivi de *Le Mensonge*. Paris: Gallimard.

Isma ou Ce qui s'appelle rien

(1970) *Isma* suivi de *Le Silence* et *Le Mensonge*. Paris: Gallimard.

C'est beau

(1975) *Cahiers Renaud-Barrault*, no 89, november 1975. 43-69.

(1978) *Théâtre : Elle est là. – C'est beau. – Isma. – Le mensonge.- Le silence*. Paris: Gallimard.

Elle est là

(1978) *Théâtre : Elle est là. – C'est beau. – Isma. – Le mensonge.- Le silence*. Paris: Gallimard.

Pour un oui ou pour un non

(1982) *Pour un oui ou pour un non*. Paris: Gallimard.

(1993) *Théâtre : Pour un oui ou pour un non. - Elle est là. – C'est beau. – Isma. – Le mensonge.- Le silence*. Paris: Gallimard.

Øvrig skjønnlitteratur:

Tropismes (1939/1957)

Portrait d'un inconnu (1948/1957)

Martereau (1953)

Le Planétarium (1959)

Les Fruits d'or (1963)

Entre la vie et la mort (1968)

Vous les entendez? (1972)

"disent les imbéciles" (1976)

L'Usage de la parole (1980)

Enfance (1983)

Tu ne t'aimes pas (1989)

Ici (1995)

Essays, kritikk:

"Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant" (1947)

"De Dostoïevski à Kafka" (1947)

"L'Ère du soupçon" (1950)

"Conversation et sous-conversation" (1947/1956)

"Ce que voient les oiseaux" (1956)

"Flaubert le précurseur" (1965)

"Roman et réalité" (1959)

"La Littérature, aujourd'hui" (1962)

"Forme et contenu du roman" (1963/4)

”Le langage dans l’art du roman” (1969)
”Ce que je cherche à faire” (1971)
”Le gant retourné” (1975)

1997. *Ouvrez*. Paris: Gallimard.

Radio:

Le Mensonge (1966)

Program: Carte Blanche
Kanal: France Culture
Sendt første gang: 2. mars 1966
Innspilt: 22. februar 1966
Sendestart: 20:34:17
Sendeslutt: 21:09:08
Varighet: 0t35min
Regissør: Jean-Jacques Vierne
Stemmer: Sylvia Montfort, Nelly Borgeaud, Michel Vitold, Paul Crauchet, R.-J. Chauffard, E. Moatti, Y. Clech, N. Gueden, Y. Brainville.
Referanse INA: RA R VIS 19660302
Materiell: CD: Mono.

Isma. Ou ce qui s'appelle rien (1970)

Program: Sont ces sons sensés, sont ces sons sans sens?
Kanal: ORTF
Sendt første gang: 28. juni 1970
Innspilt:
Sendestart: 20:50:00
Sendeslutt: 21:48:00
Varighet: 0t58min
Regissør: Claude Roland-Manuel
Stemmer: Micheline Bona, René-Jean Chauffard, Yvonne Clech, René Clermont, Véra Feyder, Pascal Mazzoti, Catherine Sellers, Jean Topard.
Referanse INA: RA R VIS 19700628
Materiell: CD. Mono.

C'est beau (1972)

Program: Carte Blanche
Kanal: France Culture
Sendt første gang: 16. oktober 1972
Innspilt: 3. april 1972
Sendestart: 15:45:54
Sendeslutt: 16:25:54
Varighet: 0t40min
Regissør: Jean Pierre Colas
Stemmer: C. Sellers, C. Pieplu, E. Legrand, J.-P. Cifiste, M Barbulée, P. Garin, M. Bourbon, L. Mercier, J. Pacley.
Referanse INA: RA R VIS 19721016
Materiell: CD. Mono.

Elle est là (1980)

Program: At elier de création radiophonique
Kanal: France Culture
Sendt f rste gang: 4. mai 1980
Reprise: 26. desember 1999
Innspilt: 29. februar 1980
Sendestart: 22:01:49
Sendeslutt: 23:38:16
Varighet: 1t37min
Regiss r: Claude Regy
Stemmer: Marc Eyraud, Roland Bertin, Jean-Claude Jay, Claude Degliame.
Referanse INA: DL R VIS 19991226
Materiell: CD. Stereo.

Pour un oui ou pour un non (1981)

Program: Carte Blanche
Kanal: France Culture
Sendt f rste gang: 13. desember 1981
Reprise: 24. september 2000
Innspilt:
Sendestart: 22:40:15
Sendeslutt: 23:31:42
Varighet: 0t 49min
Regiss r: René Farabet
Stemmer: Laurent Terzieff, Jean-Claude Jay, Danielle Girard, Jean Leuvrais.
Referanse INA: DL R VIS 20000924
Materiell: CD. Stereo.

Film:

C'est beau (1980)

Produksjonsår: 1980
Kanal: Antenne 2
Sendt første gang: 22. desember 1980
Varighet: 1t 15min
Regissør: Michel Dumoulin
Skuespillere: Jacques Dufhilo, Dominique Blanchar, Fabrice Eberhard
Referanse INA: RAT VIS 19801222
Materiell: Video.

Elle est l  (1986)

Produksjonsår: 1986
Kanal: La Sept (Arte)
Sendt første gang: 18. juli 1989
Varighet: 1t 10min
Regissør: Michel Dumoulin
Skuespillere: Maria Casar s, Jean-Paul Roussillon, Michel Dumoulin, Jean-Pierre Vaguer.

Referanse INA: RAT VIS 19900713
Materiell: Video.

Annen litteratur:

- Aarset, Hans Erik.
2001. *Smerten, harmen - og kunstens smil: Marguerite Duras*. Trondheim: Tapir.
- Adorno, Theodor W.
1999. *Sound Figures*. Stanford: Stanford University Press.
- Adorno, Theodor W.
2004. *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Arnheim, Rudolf.
1936. *Radio*. London: Faber & Faber.
- Asso, Françoise.
1996. "La forme du dialogue" i *L'Ésprit createur* vol. 36. 9-20.
- Bakhtin, Mikhail.
1984a. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester: Manchester University Press.
Oversatt og redigert av C. Emerson.
- Bakhtin, Mikhail.
1984b. *Esthétique de la creation verbale*. Paris: Gallimard.
- Bal, Mieke.
2002. *Travelling Concepts in the Humanities*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Barthes, Roland.
1981 [1973]. "Les fantômes de l'Opéra" i *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris: Seuil. 199-203.
- Barthes, Roland.
1982a [1972]. "Le grain de la voix" i *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*. Paris: Seuil. 236-245.
1982b [1976]. "Ecoute" i *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*. Paris: Seuil. 217-230.
- Barthes, Roland.
1984a [1971]. "De l'œuvre au texte" i *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*. Paris: Seuil. 71-80.
- Barthes, Roland.
1984b [1975]. "Le bruissement de la langue" i *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*. Paris: Seuil. 99-102.
- Barthes, Roland.
2002. "Le silence" i *Le Neutre*. Paris: Seuil. 49-58. Redigert av Thomas Clerc.
- Barthes, Roland.
2002. "L'oscillation" i *Le Neutre*. Paris: Seuil. 170-176. Redigert av Thomas Clerc.
- Baur, Angelica.
2003. *Die Hörspiele Le Silence (Das Schweigen) von Nathalie Sarraute und La Séparation (Die Trennung) von Claude Simon im Kontext des Nouveau Roman*. Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Magister Artium im Fachbereich Galloromanistik. Stuttgart: Universität Stuttgart, Institut für Literaturwissenschaft.
- Bayer, Francis.
1987. *De Schoenberg à Cage: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Klincksieck.
- Beckett, Samuel.
1972. *Comédie et actes divers. Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe*,

- Actes sans paroles I et II, Film, Souffle.* Paris: Minuit.
- Beckett, Samuel.
1978. *Pas. Suivi de Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique.* Paris: Minuit.
- Bell, Sheila M.
1998. "Des voix orchestrées: *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute". I *Roman* 20/50. No 25 juni 1998. 109-124.
- Benmussa, Simone.
1987. *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?* Lyon: La Manufacture.
- Boblet-Viart, Marie Helène.
1998. "Vers une poétique du roman dialogué: *Tu ne t'aimes pas* (1989)". I *Roman* 20/50. No 25 juni 1998. 125-138.
- Boué, Rachel.
1997. *Nathalie Sarraute – la sensation en quête de parole.* Paris: L'Harmattan.
- Boucouchliév, André.
1993. *Le langage musical.* Paris: Fayard.
- Butor, Michel.
1962. *Réseau Aérien.* Paris: Gallimard.
- Brée, Germaine.
1973. "Interviews with two French novelists." I *Contemporary Literature*, vol. 13 no 2 1973. 137-156.
- Brochand, Christian.
1994. *Histoire générale de la radio et de la télévision en France, tome I 1921-1944.* Paris: La Documentation Française.
- Brecht, Bertolt.
2000 [1932]. "The radio as Communication Apparatus". I *Brecht on Film and Radio.* London: Methuen. Oversatt og redigert av Marc Silberman.
- Calvino, Italo.
1990. *Amerikanske forelesninger.* Oslo: Cappelen. Oversatt av Roy Eriksen.
- Chambon, Joëlle.
2001. *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute: les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation.* Thèse doctorat. Arts du spectacle. Montpellier: Université Paul Valéry Montpellier III.
- Chatman, Seymour.
1990. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Ithaca/London: Cornell University Press.
- Chion, Michel.
1983. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale.* Paris: INA/Buchet/Castel.
- Chion, Michel.
1991. *L'art des sons fixes.* Fontaine: Matamkine/Notabene/Sono-Concept.
- Chion, Michel.
1994. *Audio-Vision. Sound on Screen.* New York: Columbia University Press.
- Clayton, Alan J.
1989. *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture.* Paris: Lettres modernes.
- Cohn, Dorrit.
1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* New Jersey: Princeton University Press.
- Collomb, Michel.
2003. "Matières à silence. Claude Ollier au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart". I

- Héron, Pierre-Marie, éd.: *Les écrivains et la radio. Actes du colloque international de Montpellier (23-25 mai 2002)*. Montpellier: Centre d'Étude du XXe siècle, Université Paul Valéry Montpellier III/INA. 305-323.
- Cooper, G. Burns.
1998. *Mysterious Music. Rhythm and Free Verse*. Stanford: Stanford University Press.
- Crisell, Andrew.
1986. *Understanding Radio*. London/New York: Routledge.
- Crook, Tim.
1999. *Radio Drama*. London/New York: Routledge.
- De Cock, Michael.
1995. "La parole et ce qu'elle cache", i *Revue Romane*, vol. 30 no 1 1995. 81-90.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix.
1972/1973. *Capitalisme et schizophrénie: L'anti-œdipe*. Paris: Minuit.
1980. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles
1966. *Le Bergsonisme*. Paris: Quadrige/PUF.
- Deleuze, Gilles.
1983. *Cinéma 1 – L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles.
1985. *Cinéma 2 – L'Image-temps*. Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles.
2002. *Anti-Ødipus. Kapitalisme og Schizofreni*. Oslo: Spartacus. Oversatt av Knut Stene-Johansen.
- Derrida, Jacques.
1967a. *La voix et le phénomène*. Paris: PUF.
- Derrida, Jacques.
1967b. *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques.
1972 [1968]. "La pharmacie de Platon" i *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Descartes, René.
1973. *Œuvres de Descartes*, Publiées par Charles Adam & Paul Tannery *Meditations, Traduction française IX – 1*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Doumet, Christian.
2002. "Le stéréoscopie de Nathalie Sarraute", i *Critique*, vol LVIII no 656-657 januar/februar 2002. 81-93.
- Dugast-Portes, Francine.
1998. "Tu ne t'aimes pas: construction et enjeux d'un plaidoyer". I *Roman 20/50*. No 25 juni 1998. 89-107.
- Eco, Umberto.
2004. "The Poetics of the Open Work", i *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum. 167-175.
- Eigenmann, Éric.
1996. *La Parole empruntée — Sarraute, Pinget, Vinaver: théâtres du dialogisme*. Paris: L'Arche.
- Esslin, Martin.
1987. *The Field of Drama*. London: Methuen Drama.
- Farabet, René.
1994. *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*. Arles: Phonurgia Nova.
- Ferrato-Combe, Birgitte.
2005. "Le théâtre de Nathalie Sarraute: à lire, à voir, à écouter". I *Impossibles théâtres*,

- XI^e-XX^e siècles. Paris: Comp'Act. 216-229.
- Floeck, Wilfried.
1992. "Nathalie Sarraute, dramaturge, à la recherche des pulsions intérieures de l'âme". I *Revue d'histoire du théâtre*, vol 44 1992. 295-304.
- Foutrier, Pascale.
1998. "La conscience en éclats: la généalogie de l'identité personnelle dans *Portrait d'un inconnu* et *Tu ne t'aimes pas*". I *Roman 20/50*. No 25 juni 1998. 77-88.
- Freud, Sigmund.
1992 [1930]. *Ubehaget i kulturen*. Oslo: Cappelen populære. Oversatt av Petter Larsen.
- Furuset, Sissel.
2003. *Mellom stemme og skrift. En studie i Gunvor Hofmos versifikasjon*. Trondheim: Institutt for Nordistikk og Litteraturvitenskap, NTNU. Dr. art.-avhandling.
- Germinet, Gabriel.
1926. *Le théâtre radiophonique, un mode nouveau d'expression*, Paris, Chiron. [Libris édition 1997]
- Gibson, Andrew:
1996. *Towards a postmodern theory of narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Girard, Francine og Lyche, Chantal S.
1997. *Phonétique et phonologie du français*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gosselin-Noat, Monique.
1998. "Vertiges et prestiges de l'espace dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute". I *Roman 20/50*. No 25 juni 1998. 5-22.
- Greimas, Algirdas Julien.
1966. *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- Harbitz, Niels Jacob.
1999. "Femme de siècle. Nathalie Sarraute 18. juli 1900-19. oktober 1999". I *Morgenbladet*. Oslo: 29. oktober 1999.
- Heidegger, Martin:
1985a "Die Sprache" [1950] i *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 12 Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin:
1985b "Der Weg zur Sprache" [1959] i *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 12 Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin:
1994. "Der Ursprung des Kunstwerkes [1935/36]" i *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin.
2000. *Om kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax. Oversatt av Einar Øverenget.
- Héliot, Armelle.
2000. "Théâtre "ce qui s'appelle rien" ". I *Littérature* no 118 juni 2000. 59-70.
- Helland, Frode og Pettersen Wærp, Lisbeth.
2005. *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Henriot, Émile: "Le Nouveau roman: *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes* de Nathalie Sarraute", i *Le Monde* 22. mai 1957.
- Héron, Pierre-Marie.
2000. *Les écrivains à la radio: les Entretiens de Jean Amrouche*. Montpellier: Centre d'Étude du XX^e siècle, Université Paul Valéry Montpellier III/INA.

- Héron, Pierre-Marie.
2001. *Les écrivains hommes de radio (1940-1970)*. Montpellier: Centre d'Étude du XXe siècle, Université Paul Valéry Montpellier III/INA.
- Héron, Pierre-Marie (red.).
2003. *Les écrivains et la radio. Actes du colloque international de Montpellier (23-25 mai 2002)*. Montpellier: Centre d'Étude du XXe siècle, Université Paul Valéry Montpellier III/INA.
- Hjelmslev, Louis.
1943. *Om sprogteoriens grundlæggelse*. København: Munksgaard.
- Hubert, Marie-Claude.
2000. "L'incarnation de la voix", i *Nathalie Sarraute un écrivain dans le siècle*. Aix-en-Provence: PUP. 93-103.
- Ihde, Don.
1976. *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*. Athens/Ohio: Ohio University Press.
- Jäckel, Julia.
2002. *Michel Butors Réseau Aerien (Fluglinien): Entstehung, Production, Interpretation – wissenschaftliche Arbeit anhands des Archivs des SWR*. Zulassungsarbeit für die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt am Gymnasium im Hauptfach Französisch, Institut für Romanische Literaturen I, Universität Stuttgart.
- Jansen, Steen.
1976. "Analyse de la forme dramatique du *Mensonge* de Nathalie Sarraute". *Revue Romane* numéro spécial 9 1976: København: Akademisk forlag.
- Janss, Christian og Refsum, Christian.
2003. *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Jeanneney, Jean-Noël.
1999. *L'Echo du siècle. Dictionnaire historique de la radio et la télévision en France*. Paris: Hachette/Arte.
- Jefferson, Ann.
2000. *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory. Questions of Difference*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joly, Françoise et al.
2003. "'Quand on écoute la radio, on écoute le monde.' Les Nouveaux Romanciers au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart" i Pierre-Marie Héron (red.): *Les écrivains et la radio. Actes du colloque international de Montpellier (23-25 mai 2002)*. Montpellier: INA/Centre d'Étude du XXe siècle, Université Paul Valéry. 279-286.
- Kahn, Douglas & Whitehead, Gregory.
1992. *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press.
- Kellaris, James J.
2001. "Identifying Properties of Tunes That Get Stuck in Your Head: Toward a Theory of Cognitive Itch", i Heckler og Shapiro, red.: *Proceedings of the Society for Consumer Psychology Winter 2001 Conference*, Scottsdale, AZ, American Psychological Society.
- Kellaris, James J.
2003. "Dissecting Earworms: Further Evidence on The Song-stuck-in-your-head Phenomenon", i Page og Posavac, red. *Proceedings of the Society for Consumer Psychology Winter 2003 Conference*, New Orleans, LA, American Psychological Society.
- Kittang, Atle og Aarset, Asbjørn.
1997. *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Kittler, Friedrich A.
1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.
- Klee, Paul.
1920. "Schöpferische Konfession", i *Tribüne der Kunst und Zeit*, no 13, Berlin.
- Klee, Paul.
1958. *The Inward Vision: Watercolors, Drawings, Writings*. New York: Abrams.
Oversettelse ved Norbert Guterman.
- Knilli, Friedrich.
1961. *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Kristeva, Julia.
1974. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- Larthomas, Pierre.
1980. *Le Langage Dramatique*. Paris: PUF.
- Latour, Bruno.
1987. *Science in Action: How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Leibniz.
1998. *De store tænkere - Leibniz, "Monadologien"*. København: Munksgaard.
Oversettelse ved Mogens Pahuus.
- Lemoine, Bruno.
2000. *Le théâtre radiophonique: essai linguistique et poétique avec Cascando de Samuel Beckett*, Mémoire de Maîtrise en Lettres modernes (sous la direction de Michel Erman), Paris (INA).
- Loeb, Michel.
1986. *Noise and Human Efficiency*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Lothe, Jakob et al.
1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Mallarmé, Stéphane.
1998. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Redigert av Bertrand Marchal.
- Mallet, Francine og Pierre, Philippe (red.).
1976. *Nathalie Sarraute ou Portrait d'une inconnue*. Antenne 2, 31. mai 21:50. Varighet 1t30min. INA.
- Maulpoix, Jean-Michel.
2000. "Elle a l'ouïe si fine...", i *Littérature* no 118, Paris. 11-14.
- Merleau-Ponty, Maurice.
1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice.
1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Mignon, Paul-Louis.
1999. *Jean-Louis Barrault. Le théâtre total*. Monaco: Rocher.
- Minogue, Valérie.
1981. *Nathalie Sarraute and The War of the Words*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Minogue, Valérie.
1995. "Voices, virtualities and ventriloquism: Nathalie Sarraute's *Pour un oui ou pour un non*". I *French Studies*, vol XLIX no 2 april 1995.164-177.
- Minogue, Valerie.
1998. "De *Portrait d'un inconnu* à *Tu ne t'aimes pas*: Un trajet à travers les mots". I

- Roman 20/50*. No 25 juni 1998. 51-61.
- Nancy, Jean-Luc.
2000. "Être à l'écoute" i Peter Szendy (red.): *L'écoute*. Paris: Ircam/L'Harmattan. 275-314.
- Nancy, Jean-Luc.
2002. *À l'écoute*. Paris: Galilée.
- Nietzsche, Friedrich.
1993. *Tragediens fødsel*. Oslo: Pax. Oversettelse ved Arild Haaland.
- Paschele, Sarah.
2003. *Was sollen wir überhaupt hören? Die Hörspiele Le Silence und Le mensonge und das dialogische Prinzip bei Nathalie Sarraute*. Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Magister Artium im Hauptfach Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Abteilung Romanische Literaturen I, Universität Stuttgart.
- Pear, T. H.
1931. *Voice and personality*. London: Chapman and Hall.
- Pedersen, Spang-Hanssen og Vikner (red.).
1994. *Fransk Grammatik*. København: Universitetsforlaget.
- Pfister, Manfred.
1977. *Das Drama*. München: Wilhem Fink.
- Pierrot, Jean.
1990. *Nathalie Sarraute*. Paris: José Corti.
- Pinget, Robert.
1995. *L'Affaire Ducreux suivi de De rien, Nuit et Le bifteck*. Paris: Minuit.
- Platz-Waury, Elke.
1992. *Drama og teater*. Oslo: Ad Notam Gyldendal. Oversettelse og bearbeidelse ved Odd Inge Langholm.
- Rabaté, Dominique.
2002. "Le présent de la parole" i *Critique*, vol LVIII no 656-657 januar/februar 2002. 51-60.
- Régy, Claude.
1975. "Nathalie Sarraute: un théâtre d'action; C'EST BEAU: théâtre de la violence; Divagations de mise en scène", *Cahiers Renaud-Barrault*, no 89, Paris. 80-89.
- Remonté, Jean-François og Depoux, Simone.
1989. *Les Années Radio 1949-1989*. Paris: Gallimard.
- Rivière, Jean-Loup.
1996. "L'opération du théâtre", *L'Ésprit createur*, vol 36 no 2 1996. 103-108.
- Robbe-Grillet, Alain.
1956. "Le Réalisme, La Psychologie et l'Avenir du roman", *Critique*, no 111-112, Paris aug/sept
- Robbe-Grillet, Alain.
1961. "Sur quelques notions périmées" [1957] i *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Les Minuit.
- Rothenberg, John.
1995a. "The Hunter Hunted – Social Strategies in Sarraute's theatre". I *Nottingham French Studies*, vol 34 no 2 1995. 22-30.
- Rothenberg, John.
1995b. "Distinct Voices or Mingled Ventriloquities in Sarraute's Theatre", i *French Studies bulletin*, vol 40 no 2. 37-45.
- Rothenberg, John.
1998. "Nathalie Sarraute Changing Genres: from "disent les imbeciles" to *Elle est là*", i

- Australian Journal of French Studies* Vol XXXV, No. 2 May-August 1998.
<http://elecpress.monash.edu.au/french/1998_2/rothenberg.html>
- Rothenberg, John.
2001. "The Problem of Character in the Theatre of Nathalie Sarraute". I *Nottingham French Studies*, vol. 40 no 2. 37-45.
- Russolo, Luigi.
1986 [1913] *The Art of Noises*. Monographs in Musicology no 6. New York: Pendragon Press. Oversettelse ved Barclay Brown.
- Rykner, Arnaud.
1988. *Théâtres du nouveau roman. Sarraute – Pinget – Duras*. Paris: José Corti.
- Rykner, Arnaud.
1991. *Nathalie Sarraute*. Paris: Le Seuil.
- Rykner, Arnaud.
1995. "Théâtre et cruauté: Les écorchés de la parole." I *Autour de Nathalie Sarraute*. Actes du Colloque international de Cerisy, juillet 89, Annales de l'Université de Besançon. 241-255.
- Rykner, Arnaud.
2002. "Le petit pan de mur rose", i *Critique*, vol LVIII no 656-657 januar/februar 2002. 94-104.
- Sarraute, Nathalie.
1966. *Tausheten*, NRK Radioteateret 28. januar. Manusnr. 845, arkivnr. 4459 + 4460. Regi ved Jon-Lennart Mjøen. Oversettelse ved Knut Johansen.
1982. For et godt ord. NRK Radioteateret 13. mai. Manusnr. 1856, arkivnr 62058. Regi ved Bab Christensen. Oversettelse ved Tom Lotherington.
- Sartre, Jean-Paul.
1943. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.
1947. *La nausée*. Paris: Gallimard.
1996. "Préface", i *Portrait d'un inconnu* [1947] gjengitt i Sarraute 1996.
- Sass, Louis A.
1987. "Instrospection, Schizophrenia, and the Fragmentation of Self", i *Representations*, Vol 0, no 19. 1-34.
- Saussure, Ferdinand.
1995. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot & Rivages.
- Savigneau, Josyane.
1997. "Chez Sarraute, les mots se marrent", i *Le Monde*, 17. oktober 1997.
- Schaeffer, Pierre.
1994. "1946: Notes sur l'expression radiophonique", i *Dix ans d'essais radiophoniques, du Studio au Club d'Essai, 1942/1952*. Paris: INA/Phonurgia Nova. 82-98.
- Schaeffer, Pierre.
1952. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Seuil.
- Schafer Murray R.
1977. *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont/Rochester: Destiny Books.
- Serres, Michel.
1982. *Genèse*. Paris: Grasset.
- Serres, Michel.
1980. *Le parasite*. Paris: Grasset/Fasquelle.
- Shannon, Claude, E. & Weaver, Warren.
1949. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana/Chicago/London:

- University of Illinois Press.
- Shapiro, Bruce G.
1999. *Reinventing Drama. Acting, Iconicity, Performance*. Westport/Conneticut/London: Greenwood Press.
- Stewart Garrett.
1990. *Reading Voices. Literature and the Phonotext*. Berkeley/L.A/Oxford: University of California Press.
- Szendy, Peter.
2000. *L'écoute*. Paris: L'Harmattan.
- Tardieu, Jean.
1969. *Grandeurs et faiblesses de la radio*. Paris: Unesco.
- Tobiassen, Elin Beate.
2002a. "Etterord – om påfugler, drømmere og vekkerur" i Sarraute, Nathalie: *Gullfruktene*. Oslo: Bokvennen.
- Tobiassen, Elin Beate.
2002b. *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*. Dr. art.-avhandling. Oslo/Caen: Universitetet i Oslo/Université de Caen.
2002c. "Sytti år på kafé", i *Morgenbladet*, Oslo 5. april 2002.
- Tsur, Reuven.
1992. *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*. Durham/London: Duke University Press.
- Ubersfeld, Anne.
1982. *Lire le théâtre*. Paris: Messidor/Éditions sociales no 11.
- Verdrager, Pierre.
2001. *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*. Paris: L'Harmattan.
- Verrier, Jean.
2000. "Sur le théâtre radiophonique", i *Nathalie Sarraute un écrivain dans le siècle*. Aix-en-Provence: PUP. 83-91.
- Vinaver, Michel.
1993. *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Paris: Babel.
1998. *Écrits sur le théâtre 2*. Paris: L'Arche.
- Welles, Orson.
1938. *The War of the Worlds*, hørespill, CBS 30. oktober 1938.
- Wesling, Donald og Slawek, Tadeusz.
1995. *Literary voice: the calling of Jonah*. Albany/New York: The margins of literature, State University of New York Press.
- Whitehead, Gregory.
"Radio Play Is No Place." I *Experimental Sound & Radio*. Cambridge/Massachusetts/London: MIT Press. 89-94. Redigert av Allen S. Weiss.
- Young, La Monte og Zazeela, Marian.
1969. *31 VII 69 10:26 - 10:49 PM Munich from Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery; 23 VIII 64 2:50:45-3:11 AM the volga delta from Studies in The Bowed Disc*, Edition X, München (LP).