

”Beckett sends forth his story: the familiar tale of a world where words fail, the past fades, the future is uncertain, nature is cruel, god is absent, and people go on.”

– Linda Ben-Zvi

Forord

Mitt først møte med Beckett var gjennom basisfagene på allmenn litteraturvitenskap ved Institutt for språk og litteratur, tidligere Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, i 2011. *Endgame* (1957) var et stykke som få av mine medstudenter likte. De forsto ikke poenget med å lese et sceneteater uten en eksplisitt handling, som ifølge dem bare diskuterte meningsløsheten ved tilværelsen. Personlig lo jeg av absurditeten ved den stillestående handlingen og de komiske karakterene. Det er fortsatt denne delen av Becketts verker som fascinerer og underholder meg mest. Stykkene skildrer en absurd tilværelse som på mange måter speiler vår egen virkelighet, om så bare i noen øyeblikk. Senere leste jeg flere av Becketts verker og beholdt interessen for den irske dramatikerens fram til masterstudiet. Kortdramatikken var et felt hos Beckett som jeg ikke hadde utforsket noe særlig tidligere. Det framsto som spennende og undervurdert, og det typiske uttrykket som finnes i hans andre verker var her kortfattet, preget av en forsterket betydningstetthet og dro inn de respektive mediene de var skrevet for. Radiodramaene var de første jeg hørte, og det litt uhyggelige og ubehagelige lyduttrykket festet seg, og har enda ikke gitt slipp.

Det er flere som fortjener en takk for å ha hjulpet meg med denne oppgaven. En stor takk skal rettes til min veileder ved Institutt for språk og litteratur Suzanne Bordemann. Jeg vil også spesielt takke Siri Aurland Bredesen for språkvask, korrektur og tiltro til mine tekster – uansett sjanger. Jeg vil også takke Hanna Malene Lindberg som leser korrektur, støtter og klemmer når det trengs, alt helt fra Paris, og Linda Engell som deler min frustrasjon og kjærlighet for litteratur. Til slutt vil jeg takke de andre som også har bidratt på store og små måter til oppgavens ferdigstilling, samt de som holdt ut med meg hjemme i den intensive perioden fram til innlevering. En masteroppgave er mer enn bare et antall sider, det er venting på en skrivelyst som aldri kommer, stillestående timer med til dels eksistensielle kriser og en flyktig mestringsfølelse. Utrolig nok foreligger masteroppgaven nå ferdig etter 6 år i Trondheim. Det gikk bra.

Sammendrag

Samuel Becketts radiostemmer

Form- og innholdsanalyse av radiodramaene *All That Fall* og *Embers*

Samuel Beckett er mest kjent for verker som *Waiting for Godot* (1953) og *Endgame* (1957), men skrev også en betydelig andel kortdramatikk. Her skriver han for andre medier enn scene, og problematiserer de respektive mediene i stykkene. *All That Fall* (1956) og *Embers* (1959) ble skrevet for radio, og problemstillingen er å analysere form og innhold i *All That Fall* og *Embers*.

Den litteraturvitenskapelige tilnærmingen er basert på nærlesing av dramatekstene og lytting til BBCs produksjon av *All That Fall* og *Embers*. I denne oppgaven blir radioteori viktig for forståelsen for og analysen av radiodramaene. En gjennomgang av radiomediets bestanddeler, basert på Charles S. Peirces klassifikasjon av tegn, og dets innvirkninger på radiodramaet preger derfor analysene, samt en refleksjon om hvorvidt radiomediet blir reflektert i stykkene. Denne tilnærmelsen synliggjør dramateksten og radiomediets uatskillelige forhold, og skaper rom for tolkninger av karakterers bevissthet overfor radiomediet. Gjennom nærlesing av dramatekstene og et radioteoretisk bakteppe fokuserer analysen på ulike aspekter ved radiodramaene. Analysene er todelt. Innholdsanalysene fokuserer på overordnet undergangstematikk i *All That Fall*, underbygget av en sterilitetstematikk, en forfallstematikk og et teknologisk forfall. I *Embers* blir protagonistens forestillingsverden gjennomgått med fokus på funksjonen bak karakterene og andre motiver. Formanalysen tar for seg forholdet mellom teksten formale egenskaper og radiomediets formrelaterte karakteristikk, og fokuserer på sidetekstens effekt på rytme og lyduttrykk, soliloquy og lytterens posisjon, samt andre utpregede aspekter i de ulike radiodramaene. Særlig vil soliloquyens funksjon og protagonistens metaperspektiv komme til syne i formanalysen av *All That Fall*. Mens den semantiske metningen og bruken av repetisjon bli analysert ved hjelp av Gilles Deleuze og Jacques Derridas repetisjonsteorier i *Embers*. Det mest framtrædende aspektet ved analysen er Becketts poetikk hvor ordene hans: ”nothing to express (...) obligation to express” knytter analysene sammen. Dette blir protagonistenes budskap og det overordnede uttrykket i oppgaven.

Abstract

The Radio Voices of Samuel Beckett

Analyzing form and content in the radio plays *All That Fall* and *Embers*

Samuel Beckett is known for his plays *Waiting for Godot* (1953) and *Endgame* (1959); however, he also wrote a considerable amount of shorter plays written for other media. This thesis will analyse form and content in his radio plays *All That Fall* (1956) and *Embers* (1959).

The thesis will approach these radio plays through the method of close reading of the dramatic text and listening to BCC's production of these two radio plays. It will focus on the role of radio theory, establishing the way the radio medium influence and affect the radio plays, and the radio medium remains the center of the thesis. The presentation of radio theory will introduce the aspects and components in radio plays, through Charles S. Peirce's classification of signs, establishing an understanding of how closely knit the dramatic text and the radio medium is in Beckett's plays. The relationship between the formative elements of the dramatic text and the radio medium will highlight how the radio medium is reflected in the content and form throughout the plays. The thesis is divided into two parts, one for each radio play, where each play will separately focus on form and content. A thematic discussion dominates *All That Fall* and demonstrates how ruin is imminent throughout the play; this is based on an overall theme of sterility, decay and technological decline. The protagonist's imaginative world is the main focus for content analysis in *Embers*, and explores the functions of different motifs and characters. Regarding form, the subject of paratext, soliloquy and the listener's position will be emphasized for each play. In *All That Fall* the soliloquy and the protagonist's meta perspective will be emphasized, while a semantic saturation through theory of repetition by Gilles Deleuze and Jacques Derrida will dominate the form analyse of *Embers*. The most prominent aspect of the analysis is Beckett's poetics. His words reflect over the era of modernism and is summarized in his poetics: "nothing to express (...) the obligation to express". This is the protagonist's message and expression throughout the plays and also the overall theme.

Innholdsfortegnelse

Forord	Feil! Bokmerke er ikke definert.
Sammendrag	3
1. Innledning	7
1.1. Beckett og absurdismen	7
1.2. Bakgrunn for og kontekstualisering av oppgaven	9
1.3. Problemstilling	11
1.4. Handlingsreferat	14
1.4.1. <i>All That Fall</i>	14
1.4.2. <i>Embers</i>	15
2. <i>All That Fall</i>	17
2.1. Radioteori	17
2.1.1. Blindt medium	17
2.1.2. Ord, lyd, musikk og stillhet	21
2.1.3. Den subjektive opplevelsen	28
2.2. Metode- og analyseverktøy	29
2.2.1. Et stykke i bevegelse	29
2.2.2. Stillhet og pause som virkemiddel	30
2.2.3. Språkliggjort selvbevissthet	32
2.2.4. Tematikk	34
3. Analyse av <i>All That Fall</i> – en historie om forfall	35
3.1. Metodebruk og introduksjon til analysen	35
3.2. Innholdsanalyse	36
3.2.1. Sterilitetstematikk	36
3.2.2. Forfallstematikk	42
3.2.3. Teknologisk forfall	43
3.2.4. Finnes det rom for dikotomier i <i>All That Fall</i> ?	44
3.3. Formanalyse	46
3.3.1. Sideteksten rammer inn stykket	46
3.3.2. Immanent musikalitet	48
3.3.3. Pause og stillhet	50
3.3.4. Soliloquyens funksjon	54
4. <i>Embers</i>	56
4.1. Radioteori	56
4.1.1. Ord og lydeffekter	56
4.1.2. Bakgrunns- og forgrunnseffekter	57
4.1.3. Lytterens posisjon	58
4.2. Metode –og analyseverktøy	59
4.2.1. Generell forståelse av stykket	59
4.2.2. Grensemann	60
4.2.3. Språklig virkelighet	60
4.2.4. Pausens funksjon	61
4.2.5. Repetisjon	62
5. Analyse av <i>Embers</i> - en forestillingsverden i oppløsning	65
5.1. Metodebruk og introduksjon til analysen	65
5.2. Innholdsanalyse	66
5.2.1. Språklig virkelighet	66
5.2.2. Metaperspektiv	76
5.2.3. Tittelanalyse	76
5.3. Formanalyse	77
5.3.1. Lytterens posisjon	77

5.3.2. Repetisjon i <i>Embers</i>	78
5.3.3. Pause og stillhet	82
6. Konklusjon	84
6.1. <i>Utgangspunkt for oppgaven</i>	84
6.2. <i>Likhetsstrekk i analysene</i>	84
6.3. <i>Innholdsanalysene</i>	85
6.4. <i>Formanalysene</i>	87
6.4.1. Stillhet og pause	87
6.4.2. Lydeffekter	87
6.5. <i>Retrospektiv refleksjon</i>	88
Litteraturliste	90

1. Innledning

1.1. Beckett og absurdismen

Samuel Beckett (1906-1989) er mest kjent for dramaene *Waiting for Godot* (1953), *Endgame* (1957) og *Krapp's Last Tape* (1958), samt å være en av de største absurdistene på siste halvdel av 1900-tallet. Beckett ble født i Irland, i landsbyen Foxrock. Etter å ha studert fransk, italiensk og engelsk ved Trinity College, og etter å ha oppholdt seg i en kort periode både i Paris som gjesteforeleser ved L'École normale supérieure og senere som foreleser på Campbell College i Belfast, forlot han Irland. Beckett publiserte sin første artikkel "Dante...Bruno. Vico...Joyce" i 1929 i samarbeid med James Joyce (1882-1941) og antologien *Joyce for tiden* var redaktør for (Esslin, 2001, s. 30). Den første romanen Beckett skrev derimot i 1932, *Dream of Fair to Middling Women*, ble ikke publisert før i 1992. Populariteten og anerkjennelsen lot vente på seg, og det var ikke før Beckett skrev og et lite teater i Paris deretter satte opp *Waiting for Godot* (1953) at hans samtid anerkjente ham som en av de mest betydningsfulle dramatikerne på midten av 1900-tallet (Esslin, 2001, s. 43). I 1969 mottok han Nobels litteraturpris.

Absurdismen var en strømning som på 1900-tallet var et tydelig litterært uttrykk i en tid hvor modernismen dominerte de fleste kunstretser. Konsentrert i Paris, hvor kunstnerisk frihet og en liberal livsstil trakk til seg verdensomspennende oppmerksomhet og internasjonale kunstnere. Beckett befant seg i Paris på 1930-tallet og utover, omtrent på samme tid som James Joyce, filosofen og forfatteren Albert Camus (1913-1960) og dramatikerne Eugène Ionesco (1909-1994) skrev flere av sine kjente verker. Joyce framstår som en av Becketts nærmeste venner og de skal ha hatt fordel av hverandres selskap. I Becketts tidligste verker er påvirkningen spesielt tydelig, men han søkte seg med vilje bort fra Joyce for å finne fram til sin egen skrivestil:

I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, [being] in control of one's material. He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I realized that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in subtracting rather than in adding.
(gjengitt av Knowlson, 1996, s. 352).

Dette fokuset på å minimere det språklige uttrykket er tydelig i både *All That Fall* og *Embers*. Det er deriblant dette uttrykket, i kombinasjon med tematiseringen av det desillusjonerte menneske, fremmedgjøring og Becketts anti-språklige tendenser, som plasserer han i absurdismen (Esslin, 2001, s. 22-3). En slik holdning til språket knyttes gjerne opp mot

kunsternes plikt til å uttrykke seg under andre verdenskrig, hvor propaganda forkludret sannheten og virkeligheten, og kunstnerens rolle ble viktig. Hans mest kjente dramatiske verker reflekterer over en slik tematikk: *Waiting for Godot* (1953), *Endgame* (1957) og *Krapp's Last Tape* (1958). Beckett skrev også romaner, i tillegg til debutromanen hans *Dream of Fair to Middling Women* publisert post-mortem, skrev han *Murphy* (1938), triologien *Molloy* (1951), *Malone Meurt* (1951) og *L'innommable* (1953), samt *Watt* (1953).

Absurdismen utfoldet seg hovedsakelig gjennom dramatikken. Martin Esslin skrev *The Theatre of the Absurd* i 1961, og plasserer Beckett i sammenheng med Arthur Adamov (1908-1970), Eugène Ionesco, Jean Genet (1910-1986) og Harold Pinter (1930-2008), som alle tradisjonelt sett blir definert som modernister. Esslin definerer de i forlengelse som absurdister, og han regnes selv regnes som en av de første til å anerkjenne denne typen dramatik som absurdistisk. Becketts litterære uttrykk, lik mange andre forfattere og dramatikere i samme periode, er i stor grad basert på hans egne opplevelser under krigen og konsekvensene i etterkant:

The experience expressed in Beckett's plays (...) reveal his experience of temporality and evanescence; his sense of tragic difficulty of becoming aware of one's own self in the merciless process of renovation and destruction that occurs with change in time; of the difficulty of communication between human beings; of the unending quest for reality in a world in which everything is uncertain and the borderline between dream and waking is ever shifting; of the tragic nature of all love relationships and the self-deception of friendship (...) (Esslin, 2001, s. 70)

Dramatikerne som skrev og senere ble kalt absurdister, av blant andre Esslin, uttrykte et behov for å skildre tilstanden og stemningen som hersket, med nihilismen som filosofisk bakgrunnsteppe. Eksempelvis manifesterer absurdismen seg i verker som *The Myth of Sisyphus* (1942), hvor Camus utlegger tanken om det absurde gjennom spørsmål rundt livets meningsløshet og selvmord; i tiåret etter kritiserer Ionesco samfunnet før andre verdenskrig og oppbyggingen under fascismen og nazismen i *Rhinocéros* (1959). I begge tilfeller blir absurditetens ved tilværelsen skildret, hvor et manglende sammenfall mellom våre forventninger til verden og verden slik den er. Forbindelsen mellom virkeligheten og fiksjon, grensene mellom medmenneskelighet og umenneskelighet var brutt, i likhet med illusjonen om religion og en meningen ved livet.

Martin Esslin avfeide kvaliteten ved Becketts kortdramatik skrevet for andre medier enn scene fordi de originalt ble skrevet på engelsk (Esslin, 2001, s. 39). Beckett skrev originalt på

engelsk, men skiftet til fransk etter han flyttet til Paris. Både den engelske kulturen og språket framsto tynget med forventninger overfor ham, og skifte av bosted og skriftspråk speiler delvis denne følelsen. Språkskifte fra engelsk til fransk blir ofte problematisert og diskutert. Blant annet argumenterer Esslin for at Beckett verdsatte verkene originalt skrevet på fransk over de som ble skrevet på engelsk. Bakgrunnen for dette er at Beckett søkte seg vekk fra engelsk for å unngå allusjonene og assosiasjonene som moderspråket hans kom med. Fransk framsto for Beckett som et språk han kunne bruke som var ”uten stil”, og han unngikk billedlige uttrykk som umiddelbart ble skapt gjennom engelsk. Det som er skrevet på fransk framstår derfor for Esslin som viktigere og nærmest som et kvalitetsstempel (Esslin, 2001, s. 38). En videre problematisering av språkvalg vil ikke bli gjort i denne oppgaven, men det er likevel interessant å merke seg at *All That Fall* (1956) og *Embers* (1959) var to av de første verkene Beckett skrev på engelsk etter å ha skiftet til fransk skriftmål. Derimot skal det sies at han selv oversatte sine franske verker til engelsk, og Clas Zilliacus kommer til dels Beckett til forsvar, når det gjelder kommentarer som Esslin sine, i *Beckett and Broadcasting*: ”Unimpressive origins of impressive literature need not surprise anyone: they simply reflect a method of working” (Zilliacus, 1976, s. 31). Zilliacus går ikke videre med språkproblematikken, men lar den bevisst ligge. Denne problematikken vil, som nevnt heller ikke bli drøftet i denne oppgaven. Kvaliteten ved dramaene, derimot, vil forhåpentligvis bli oppvurdert, i takt med en økende forståelse og innsikt i de to verkene.

1.2. Bakgrunn for og kontekstualisering av oppgaven

Mitt opprinnelige inntrykk av Becketts kortdramatikk var at det ikke var blitt utført mange nevneverdige analyser av stykkene. Derfor var min motivasjon for å utforske Samuel Becketts kortdramatikk, at den tidligere var blitt til dels oversatt. Heldigvis ble det motsatt bevist da oppgavens grunnlag var bestemt. Beckett er på ingen måte forsømt i vår tid, til tross for at mesteparten av sekundærlitteraturen og materialet jeg bruker i denne oppgaven er fra før årtusenskiftet. Flere Beckett-stykker har blitt satt opp de siste årene, blant annet ble *Krapps siste spole* (*Krapp's Last Tape*) satt opp ved Det norske teater i 2015 og Riksteateret turnerte med en oppsetning av *Mens vi venter på Godot* (*Waiting for Godot*) i 2013. Beckett er alt annet enn glemt. Likevel mener jeg at mitt bidrag er viktig for å bringe fram Becketts kortdramatikk i vår samtid da det meste skrevet om ham er fra før årtusenskifte.

Kortdramatikken består av teater skrevet for radio, TV og film, i tillegg til korte scenedramaer, flere i mimeform. Det karakteristiske ved Becketts kortdramatikk er eksperimenteringen med de ulike teaterformene, og hvordan de smale uttrykkene og historiene som blir fortalt minner mer om skildringer av øyeblikk og utsnitt enn hele teatre. Dette vitner om en lekenhet og en villighet til å utforske hva de ulike mediumene kan bidra med i et drama. Kortdramatikken regnes som de kortere verkene skrevet for hovedsakelig andre medium enn scene, med unntak av mimene hans, og ble skrevet og satt opp i perioden mellom 1956 og 1983. Eksperimenteringen utvikler seg i løpet av perioden, og stykkene får i økende grad flere minimalistiske trekk, abstrakte konsepter og snevete handlingsmønstre. Samtidig ekspanderer fortolkningsmulighetene. *All That Fall* og *Embers* er to av de første dramaene som regnes inn under Becketts kortdramatikk. Disse er dermed korte, men ikke fullt så minimalistiske som senere verker, og inneholder flere konkrete enn abstrakte konsepter.

Det er flere grunner til at kortdramatikken ikke har fått like mye oppmerksomhet som Becketts andre verker. Utilgjenglighet er den største grunnen. Flere av verkene innenfor kortdramatikken er skrevet for radio, film eller TV, og på den måten blir stykkene kun tilgjengelige i den aktuelle kringkastings- og sendetiden. Om man i ettertid vil oppleve produksjonene må man lete opp opptak, som sjelden er lett tilgjengelig. Stykker som *All That Fall* og *Embers* blir dermed for det første kun mulig å lytte til i tidsperioden radiokanalen velger å kringkaste, og deretter eksisterer opptaket av sendingen i et mindre opplag. Eksempelvis ble *All That Fall* kringkastet av BBC på *Radio 3* i 1956 og *Embers* kringkastet i 1959 på samme kanal. Radionettet nådde da ut til 6% av befolkningen i Storbritannia, og sendingene ble hørt av 0,4% og 0,3% av BBCs lyttere (Zilliagus, 1976, s. 18). Først i 2006 utga BBC en samle-CD med *Samuel Beckett- Works for Radio: The Original Broadcasts*. Stykkene er også tilgjengelige på The British Library i London og på Youtube. Forut for 2006 var kortdramatikken forbeholdt BBCs lytterskare og andre sendetider for drama skrevet for TV og film tidligere på 1900-tallet, i tillegg til noen få opptak med begrenset tilgjenglighet.

Konsekvensene av en slik tilstand er at litteraturkritikere ikke baserer analyser av kortdramatikk på produksjonene, men kun på dramatekstene som foreligger. Beckett var en særskilt formbevisst dramatiker, og stilte seg skeptisk til å la verkene skrevet for radio bli overført til en scene (Ben-Zvi, 1998, s. 243). Analyser basert kun på dramateksten mister dermed et essensielt aspekt ved verkene, nemlig selve oppsetningen og produksjonen slik Beckett mente det skulle oppleves: "(...) but what they based their critiques on was a form

deprived of its essential element: the shaping presence of the medium itself” (Ben-Zvi, 1998, s. 242). Det er selve produksjonen, dramaets uttrykk som er interessant for en analyse.

Denne analysen vil derfor ta utgangspunkt i selve radioproduksjonen av *All That Fall* og *Embers*, men også i dramateksten. Utgangspunktet for analysen av *All That Fall* og *Embers* er BBC sine produksjoner og Grove Press sin antologi *The Collected Shorter Plays* (1984) av Samuel Beckett hvor jeg har fått tilgang på dramateksten. BBC-produksjonen er tilgjengelig på Youtube og har blitt brukt som hovedmateriale. Dramateksten har blitt benyttet for å få større innsikt i de tekniske aspektene ved stykket og språket.

Som et resultat av å ha radioteori som bakteppe får den litteraturvitenskapelige analysen en tverrfaglig tilnærming. Dette fører til et vidt felt og et bredt utgangspunkt for analysen. Forståelsen av radiomediet og dets egenskaper blir en like stor del av og bidrar like mye til analysen som en nærlesning av dramateksten. Denne tilnærmelsen har ført til at jeg har måttet sette meg inn i nye metoder og teorier, i tillegg til at min opprinnelige analyse endret seg over tid samtidig med at forståelsen for radiomediet utvidet seg. Dette har vært en interessant, men til tider frustrerende prosess som, til en viss grad er synlig i oppgaven.

1.3. Problemstilling

I denne oppgaven skal jeg ta for meg to av Samuel Becketts radiodrama, som er en del av hans kortdramatikk. De to første kortdramaene ble skrevet for radio. *All That Fall* (1956) og *Embers* (1959) ble begge produsert og kringkastet av BBC, på programmet *Radio 3* på 1950-tallet. Det mest interessante med disse verkene er eksperimenteringen og leken Beckett demonstrerer i sin bruk av radiomediet, og det er denne demonstrasjonen jeg har tatt utgangspunkt i og trukket inspirasjon fra når jeg har formulert en problemstilling. Problemstillingen i denne oppgaven er å analysere form og innhold i radiodramaene *All That Fall* og *Embers*, med fokus på samspillet mellom radiomediet og radiodramaets bakenforliggende dramatekst. I tillegg vil jeg utforske hvordan radiomediet reflekteres i radiodramaet. I denne oppgaven skal jeg dermed undersøke forholdet mellom radiomediet og form og innhold i radiodramaene *All That Fall* og *Embers*. Oppgaven er todelt, under delt opp under *All That Fall* og *Embers*, hvor hvert stykke har et radioteori-kapittel og et metode-

kapittel. Deretter blir stykkene analysert hver for seg. Analysene er delt inn i en innholds- og formanalyse. Til slutt vil analysene bli oppsummert og verkene sammenlignet.

Det radioteoretiske bakteppet er preget av en nysgjerrighet og utforskning av radiomediet. De viktigste aspektene i begge analysene er blindheten som ofte assosieres med radiodramaet, hvordan man skiller de ulike lyduttrykkene fra hverandre, som ord, lyd, musikk og stillhet, og den karakteristiske subjektive opplevelsen av et radiodrama. Selv om også leseren av litteratur oppfatter innholdet gjennom kun en dimensjon og oppfatter det kunstneriske uttrykket subjektivt, etablerer blindheten radiodramaet som relativt unikt. Forskjellen på en lytter og en leser blir dermed definert for å etablere lytterens forståelseshorisont, og på denne måten danne grunnlaget for undertegnedes forståelse av radiodramaet. De ulike aspektene blir knyttet til analysen senere i oppgaven. Til slutt vil den subjektive opplevelsen av radiodramaet bli drøftet.

Jeg har i mitt arbeid benyttet flere veteraner innenfor radiofeltet for å kunne presentere dette på best mulig måte. Tim Crook, tidligere produsent, forfatter og radioregissør, har skrevet *Radio Drama* (1999) som tar for seg radio i teori og praksis, og spesielt hans gjennomgang av lytterens posisjon i radio er interessant og relevant for oppgaven min. Andrew Crisell er foreleser ved University of Sunderland nord-øst i England, og skriver utfyllende i *Understanding Radio* (1994) om radioens semiotiske hierarki, knyttet til Charles S. Peirces klassifisering av tegn som er utgangspunktet for oppdelingen av lyduttrykkene. Jeg har benyttet meg spesielt av Crisell for å framstille ulike elementer ved radioens uttrykk på en oversiktlig måte samt flere av hans analyser av andre aspekter ved radio. I tillegg viser analysen til Zilliacus hvor uatskillelige radiomediet og selve dramateksten er, noe han presenterer og drøfter i doktoravhandlingen *Beckett and Broadcasting* (1976). Videre har jeg anvendt teorier om lytterens posisjon fra *The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice* (2011) av Richard J. Hand, professor i teater og mediedrama, og Mary Traynor, Head of Teaching and Learning på University of Glamorgan i Wales. *Radio Drama* (1981) av Peter Lewis har jeg også benyttet for å få en større og bredere forståelse av radiomediet og innblikk i ulike perspektiver på radiodramaet.

Den litteraturvitenskapelige nærlesningen fokuserer på innhold og form. *Embers* og *All That Fall* er to ganske ulike stykker, og analysene har derfor ulike utgangspunkt. Den første delen av analysen vil fokusere på innholdet i de respektive radiodramaene. De to innholdsanalysene

har ulike utgangspunkt da de i seg selv reflekterer over ulike perspektiver ved forholdet mellom radiomediet og innholdet.

I *All That Fall* vil en utforskning av tematikken stå i fokus. Det er en overordnet undergangstematikk i radiodramaet som støttes opp av en gjennomgående sterilitetstematikk, forfallstematikk og et teknologisk forfall. Disse tematikkene blir synliggjort av ulike motiver, karakterer og elementer som tittelen, og bruk av musikk. Senere vil analysen vise hvordan radiomediets egenskaper brukes konkret for å formidle tematikk. En språklig virkelighet, som jeg vil argumentere for at skapes på radio, og en selvbevissthet hos protagonistene vil også være en stor del av innholdsanalysen. Det vil også bli argumentert for muligheten for strukturerende dikotomier i *All That Fall*.

I *Embers* vil den språklige virkeligheten være utgangspunktet for innholdsanalysen. Ved å gjennomgå flere av de største motivene i stykket vil analysen fokusere på radiomediets evne til å formidle ulike former for språklig eksistens, samt utforske hvilken posisjon lytteren får i et scenario hvor innsikten i protagonistens tilværelse er stor. Handlingen foregår i protagonistens hode, og lytteren får dermed innsikt i handlingene og tankene hans. De ulike karakterene og motivene i stykket vil underbygge den språklige virkeligheten, og problematisere hvordan et metaperspektiv skapes ved at Henry har delvis kontroll over lydbildet.

Analysen av form i *All That Fall* fokuserer på møtet mellom radiomediet og dramateksten, nærmere bestemt forholdet mellom tekstens formale egenskaper og radiomediets formrelaterte karakteristikk. Det har ikke blitt utført mange formanalyser av *All That Fall* eller *Embers*, men hovedsakelig analyser av innholdet. Dette gjør at denne oppgaven til en viss grad blir stående alene, som en av de få analysene av radiodramaets form med fokus på samspillet mellom radiomediet og dramateksten. Radiomediet reflekteres i formmessige virkemidler som stillhet og pause, sidetekst og soliloquy. Pause og stillhet har ulike funksjoner og effekter, deriblant bidrar pausen til en rytme i stykket mens stillhet markerer sceneskifte og endring i stemning. Kombinasjonen av pause, stillhet og sidetekst skaper en immanent musikalitet i stykket. Denne effekten er kun tydelig i lydbildet, og ikke i dramateksten hvor en rytme ikke står skrevet inn. I Maddys soliloquy blir hennes selvbevissthet om språket uttrykt, og det er gjennom disse at lytteren får innblikk i hennes eksistensielle angst. Analysen er et forsøk på å definere og presentere møtet mellom de to

sidene av radiodramaet, henholdsvis produksjonen og dramateksten, og hvordan dette møtet virker på lytteren, og den generelle forståelsen av radiodramaene.

I formanalysen av *Embers* er utgangspunktet relativt likt som i *All That Fall*. I dette stykket blir spesielt bruken av repetisjon, pause, stillhet og lytterens posisjon viktig for å demonstrere møtet mellom radiomediet og dramateksten. Lytterposisjonen blir plassert nærme Henry, og på den måten beveger lytteren seg over i skillet mellom fiksjon og virkelighet, lik Henry, slik en "borderman" blir dratt mot ytterkanten av radiodramaets fiktive virkelighet hvor virkelighet og drøm møtes. Repetisjonene i *Embers* er mange, det gjelder både i enkelt-fraser, lydeffekter og det totale lydlandskapet. Protagonisens språk opplever en semantisk metning, hvor ordene hans blir meningsløse på grunn av evinnelige repetisjon, mens mønstre som skapes av repeterende lydeffekter viser at historier og tilbakeblikk har blitt repetert før, og at *Embers* som helhet framstår som et lite utsnitt av en handling som vil bli og har blitt gjentatt. Det vil derimot ikke bli benyttet respsjonsteorier, da resepsjon ikke står i fokus, men heller lytteren som formativ instans i et radiodrama.

I den første gjennomlyttingen ble jeg, som lytter, klar over hvor subjektive lyduttrykk framstår. Etter å ha delt flere av radiodramaene, spesielt *Embers* og *All That Fall* med andre medstudenter, og endt opp med ulike tolkninger og forståelser, ble min opprinnelige lytteropplevelse utgangspunktet for analysene. Etersom oppgaven tar for seg form- og innholdsanalyser, med nærlesning som metode, blir analysene realtvt subjektive. Derfor er lytterposisjonen og forståelsen også knyttet til undertegnedes subjektive inntrykk. I tillegg til lytteren som formmessig instans vil derfor lytteropplevelsene være bygd på mitt eget inntrykk.

1.4. Handlingsreferat

1.4.1. *All That Fall*

Handlingen i *All That Fall* følger Maddy Rooney, en overvektig kvinne som lider av revmatisme. Det er hennes blinde ektemann Dan Rooneys bursdag og hun skal møte ham på togstasjonen i landsbyen Boghill når han kommer hjem fra jobb. På vei fra huset til togstasjonen møter Maddy på tre menn, henholdsvis Christy med sitt muldyr som trekker på

en hestekjerre, Mr. Tyler som kommer syklende på en punktert sykkel og til slutt Mr. Slocum som plukker henne opp i bilen sin og kjører henne den resterende veien til stasjonen. Til Maddys skrekk kjører de på en høne underveis. Når de kommer fram får Maddy hjelp av Miss Fitt til å gå oppover trappene til togstasjonen. Idet hun kommer til perrongen viser det seg at toget er forsinket og hun blir stående og vente med flere andre fra landsbyen. Etter en stund kommer toget og Dan tar Maddys arm for å gå hjem. De går ned stasjonstrappene og følger samme vei hjemover som Maddy gikk til togstasjonen. Hjemveien preges av en dialog mellom Dan og Maddy, hvor Maddy blant annet gjør et poeng ut av at Dan ikke forteller henne hvorfor toget var forsinket. Når de har gått et godt stykke kommer gutten Jerry, som hjalp Dan mens han var ombord på toget, løpende med en gjenstand som ligner en ball, og sier det er Dan sin og at han må ha mistet den. Maddy benytter anledningen til å spørre Jerry hvorfor toget var forsinket og Jerry svarer at noen hadde hivd et barn på skinnene. Maddy og Dan går videre og blir oppslukt i en storm av vind og regn.

1.4.2. *Embers*

Embers er et kort radiodrama som følger protagonisten Henry gjennom et utsnitt av det som framstår som hans hverdag, repetitiv og kjedsommelig. Henrys monolog dominerer stykket. Han står alene på en strand og lytteren hører, som Henry også poengterer, havbruset i bakgrunnen samt lyden av sand og stener som han trår på når han går. Vanligvis har han med seg en grammofon for å overdøve lyden av havet, men i dag har han glemt den. Hver gang Henry prater dempes lyden av havet. Innimellom replikkene roper plutselig Henry ”Hooves!” eller ”Drip!”, og den respektive lydeffekten han ber om blir en del av lyduttrykket en liten stund før den brått stopper.

Handlingen begynner med at Henry tiltaler sin avdøde far, og til tross for at han ikke svarer fortsetter Henry å henvende seg til ham. Deretter begynner Henry å fortelle en historie om Bolton og Holloway, men avbryter seg selv for å henvende seg til sin kone Ada. I motsetning til faren, svarer Ada på tiltalen hans og blir værende hos ham mens de fører en dialog. I løpet av dialogen nevner de datteren deres Addie og hennes oppdragelse. I tillegg har Henry et tilbakeblikk til en gang Ada og Henry hadde samleie. Etter hvert blir Ada borte, og Henry fortsetter på historien om Bolton og Holloway. På slutten av stykket forsøker Henry å ta opp

igjen kontrollen og manipuleringen av lydeffekter av hover og dråper, men uten å lykkes. Ada svarer heller ikke på hans tiltale. Stykket ender med Henrys replikk ”Not a sound”.

2. All That Fall

2.1. Radioteori

Radio var ikke et nytt kommunikasjonsmedium da Beckett i 1956 begynte å skrive radiodrama. BBC hadde kringkastet radiodrama siden 1930-tallet på radioprogrammet *Radio 3*, men produsentene i programmet ønsket å trekke inn nye forfattere for å skrive teater for radio, ikke bare tilpasse sceneteater for radiomediet som det tidligere var blitt gjort. Beckett var med på å endre og videreutvikle bruk av radio som teatermedium, og fortsatte å skrive for andre medium enn scene selv etter BBC-produksjonene ble ferdigstilt i 1970-årene. *All That Fall* og *Embers* ble produsert i samme tiår, altså 50-tallet, og Beckett eksperimenterte og lekte med både form, språk og innhold i begge radiodramaene.

Radiomediet byr på utfordringer og muligheter som skiller det fra sceneteater og litteratur basert på lesninger. I dette kapittelet vil jeg gjennomgå flere aspekter ved radio: Den såkalte blindheten, radioens konstituerende elementer –ord, lyd, stillhet, og lytteropplevelsen. Primært vil fokuset være på radio som teatermedium. Dette kapittelet vil hovedsakelig fokusere på radiomediets aspekter som kan trekkes inn i analysen av *All That Fall*, men også ta for seg generelle trekk ved mediet som er relevant for forståelsen av radiodramaet.

2.1.1. Blindt medium

Radiomediet baserer seg per definisjon kun på lyduttrykket. Det er dermed dette lyduttrykket som tolkes, forstås og analyseres i et radiodrama. På 1920- og 30-tallet var konseptet radiodrama nytt for publikum, og flere råd om hvordan man skulle lytte ble spredt av BBC. Crook siterer Ian Rodger som skriver at: ”It was somehow believed that this new drama for an audience which had no eyes could only be appreciated by simulating blindness” (Som gjengitt av Crook, 1999, s. 62-3). BBC skal ha anbefalt lyttere om å skru av lysene mens de lyttet til radioen for å hjelpe dem med å konsentrere seg, og beholdt en patroniserende holdning overfor lyttere på 1920-tallet (Crook, 1999, s. 62). Denne holdningen sprang ut av en mytologiserende filosofi omkring blindheten på radio. Flere radiokritikere omfavnet den manglende visuelle dimensjonen. Blindheten ble, og blir fortsatt forstått som et utgangspunkt for lytterens forståelse, et sted hvor forestillingsevnen og fantasien får fritt spillerom ut ifra

radiodramaets innhold. Dette feltet har blitt utforsket utallige ganger og på ulike måter, og forblir et viktig aspekt ved radiodramaet fordi det splitter synet på radio. Det er et poeng å presentere debatten om hvorvidt radiomediet kan omtales som blindt eller ikke, fordi det sier noe om hvordan man skal forstå forventningshorisonten når lytteren ikke har en åpenbar visuell dimensjon. Det er i tillegg den karakteristikk som gjør at radiodramaet skiller seg sterkest fra andre former for drama. Samtidig som blindheten vil bli forklart og presentert fra ulike ståsted, vil jeg presentere min egen oppfatning og tolkning av dette aspektet ved radiomediet.

Blindheten blir problematisert av nærmest enhver radioteoretiker som fokuserer på radiodramaets egenskaper. Richard J. Hand og Mary Traynor skriver i *The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice* (2011) at ved å kalle radioen blind gir man mediet et handicap, en mangel eller ufullkommenhet. De argumenterer videre for at radiomediet ikke kan sammenlignes med sceneteaterets visuelle dimensjon, og vil heller unngå å sette de to ulike teaterformene opp mot hverandre. Zilliacus argumenter for et økt fokus på lytterens posisjon og opplevelse av radiomediet, han trekker med andre ord fokuset vekk fra radiomediets egenskaper (Zilliacus, 1976, s. 62). Videre tar Andrew Crisell utgangspunkt i blindheten for sine analyser, han trer derimot vekk fra ideen om blindheten som radiomediets unike egenskap. I *Understanding Radio* fokuserer han heller på forestillingsevnen hos enhver mottaker, og hvordan alle medier krever kompensasjon av ulike aspekter. I dette kapittelet vil disse tre meningene, i tillegg til min egen oppfatning, bli presentert. Min oppfatning vil ta for seg ”blindhetsproblematikken” og konsekvensen det aspektet har for både lytterens forståelse av et radiodrama og hva blindheten gjør med de subjektive opplevelsene.

Zilliacus skriver at en karakterisering av radiomediet som blindt kun romantiserer, og skaper en unødvendig stemningsfull ramme rundt mediet. Han siterer den franske dramatikerens Carlos Larronde (1888-1940) som ikke omtaler lytterne som blinde, men som ”sur-auditifs”:

[I]l ne faut pas considérer les auditeurs comme des aveugles. Ils sont autre chose. Ils sont des ‘sur-auditifs’. Sachons leur donner tout ce que l’ouïe, le sens subtil et intérieur par excellence, peut accueillir de lyrisme, de rêve ou de l’évocation. Sachons en faire des voyants.
(Som gjengitt av Zilliacus, 1976, s. 62)

”Sur-auditif” er et uttrykk som jeg har valgt å oversette med ”over-hører”, en lytter som forstår innholdet på en annen måte. ”Auditif” til ”høre” eller ”hørsels-”, mens ”sur” er en

preposisjon og betyr ”over” i denne konteksten (Elligers & Jacobsen, 2016). Larronde skriver at en lytter ikke kan kalles blind, fordi gjennom radiomediets formidling av følelser, drømmer og lyriske virkemidler blir lytteren seende i den betydning at hun ser og opplever stykket med et annet type syn. Et syn skapt gjennom lydlandskapet, assosiasjoner hun får og den samlede bevisstheten rundt sin egen lytterposisjon. På denne måten kan man si at lytteren, ifølge Larronde, overskrider mot en annen form for lytterposisjon. En måte hvor man transcenderer og blir *mer*, i betydningen mer fullkommen og selvbevisst sin posisjon som lytter. Larronde fokuserer, i sitatet ovenfor, heller på blindheten ved selve mediet, og dette fokuset er positivt. Han ser på blindheten som en styrke. Spesielt mener Zilliacus at denne formen for lytter, som Larronde nevner, framgår i *All That Fall*. Dette vil jeg komme tilbake til og utdype i analysekapittelet.

Larrondes form for lytter-transcendering ligner noe på Richard J. Hand og Mary Traynor sin problematisering av det blinde aspektet ved radio. De skriver at å tillegge radiomediet blindhet er det samme som å påstå at mediet mangler noe, at det ikke er fullkomment. De skriver dermed til radiodramaets forsvar at: ”Radio drama is not blind, it is just a different way of seeing” (Hand & Traynor, 2011, s. 36). Den subjektive lytteropplevelsen ved radiodrama spiller inn. Hand og Traynor peker på forestillingsevnen som lytteren må ta i bruk i en gjennomlytting, hvor lytteren selv må skape bilder og et visuelt uttrykk i likhet med en leser. Dette blir et spesielt viktig premiss for forståelsen av begge radiodramaene.

Forskjellen på en leser- og lytteropplevelse er måten mottakeren oppfatter innholdet. Gjennom radiodramaet blir uttrykket formet for lytteren, og hun kan kun ta imot det som blir fortalt i den formen og med det språkuttrykket som blir brukt av skuespillerne og bestemt av produsenter (Crisell, 1994, s. 9-10). Lytteropplevelsen blir derfor formet gjennom måten innholdet kommuniseres på, lytteren må ikke gjøre annet enn å tolke lyduttrykket. En leseropplevelse former selv måten syntaksen, ordene og språket blir kommunisert på. Formuleringer og den faktiske teksten er formet av forfatteren, men leserens evne til å ta innover seg teksten påvirker leseropplevelsen. Leseren forstår og tolker teksten på egen hånd, mens en lytter blir gitt et satt lyduttrykk og presentert et lydbilde.

Tim Crook fokuserer på likheten mellom en leser- og lytteropplevelse av radiodrama og prosa i *Radio Drama: Theory and Practice*. For en lytter er tidsrammen en essensiell del av opplevelsen og har konsekvens for hennes visualiseringsprosess, en lytter må kontinuerlig

følge handlingen og visualisere i handlingens tempo ute av stand til å pause. For en leser er det motsatt: ”The reader of literature can stop and resume, can vary the pace of imaginative interaction, which in radio drama and stage drama is controlled by the performance” (Crook, 1999, s. 162). Ved å kreve mer oppmerksomhet og en kontinuerlig visualisering av radiodramaet skaper denne forskjellen en økt intensitet for lytteren. Crook fortsetter og sammenligner lytteren av radiodrama med lytteren av musikk: ”In this regard audio drama has a strong similarity with music. The composition depends for its expression on interpretation and performance. This is not so with literature” (Crook, 1999, s. 162). Radiodramaet baserer seg på lytterens umiddelbare oppfattelse av lyduttrykket og egen utførelse.

Andrew Crisell står i opposisjon til både Zilliacus og forfatterne av *The Radio Drama Handbook*. Han begynner *Understanding Radio* med påstanden om at radio er et blindt medium, og baserer de videre analysene og kategoriseringene av mediet på dette etablerte aspektet:

We cannot see its messages, they consist only of noise and silence, and it is from the sole fact of its blindness that all radio's other distinctive qualities – the nature of its language, its jokes, the way in which its audience use it – ultimately derive.
(Crisell, 1994, s. 3)

Crisell utdyper lytterens bruk av forestillingsevnen, og problematiserer på hvilke måter lytteren blir tvunget til å bruke fantasien. Han sammenligner radiomediet med TV, film og litteratur og viser til at det i ethvert medium finnes en manglende sans, og dermed kompenseres fantasien for denne:

Since the greatest number of senses through which any of the mass media can communicate to us is two (sight and hearing), it follows that *all* the media, and not just radio, will invoke the imagination to compensate for their various deficiencies.
(Crisell, 1994, s. 7)

Radiomediet er ikke det eneste mediet som anvender mottakerens fantasi, og Crisell går dermed vekk fra teoretikere som påstår at radiomediets unike egenskap er festet til akkurat blindheten.

Etter min mening framgår ikke radiodramaet dysfunksjonelt selv om man tillegger det teknologiske mediet blindhet. Gjennom å bevisstgjøre lytteren, og i denne konteksten leseren, om det blinde aspektet åpner det heller opp for en større forståelse og innsikt i radiodramaet. I likhet med fiksjon i litteraturen, skapes det en subjektiv forestillingsverden når man blir

tvunget til å selv visualisere. Larronde omtaler denne lytteropplevelsen som en form for lytter-transcendering, og gjennom en bevisstgjøring av og en utvidet forståelse for en annen måte å oppleve et radiodrama blir lytteropplevelsen mer fullkommen. Styrken ved radiodramaet, mener jeg, tydeliggjøres når den subjektive lytteropplevelsen framkommer, og dette skjer kun om man ikke er avhengig av synet, men er seg bevisst radioens egenskaper.

Uansett om man vil tolke attributtet «blindt» positivt eller negativt i forbindelse med radiodramaet, definerer det faktum at lyd ikke er bilder også flere egenskaper ved radiomediet: Enhver karakter, omgivelse eller gjenstand må ha en lydeffekt, bli omtalt eller framgå gjennom dialogen for å skapes i radiodramaet. Om det ikke blir en del av lydlandskapet og uttrykket på radio, eksisterer det ikke for lytteren. Fordelen med dette aspektet er at det i likhet med den fiksjonelle litteraturen ikke finnes noen grense for hva et radiodrama kan inneholde. Så lenge det kan beskrives eller antydes i form av en lyd, kan det eksistere i en lytters fantasi.

Radioen som et blindt medium inviterer dermed til en utfoldelse og en utforskning av lytterens forestillingsevne. Samt en bevissthet rundt lyd og hørbare effekter som kan skape assosiasjoner og et bilde i hodet til lytteren. Her finner man også ulempen, enhver lyd og stemme må være gjenkjennbar på en eller annen måte. Lyduttrykket må ofte fremgå i en gitt kontekst, kultur eller situasjon. Enhver malplassert lyd kan forvirre lytteren. Dette begrenser produsentens utfoldelse, i motsetning til en teaterregissør som kan skape både visuelle og hørbare elementer. Peter Lewis skriver følgende i introduksjonen av antologien *Radio Drama* fra 1981: "The so-called blindness of radio makes it impossible for a producer to counterpoint what is seen with what is heard or to blend the visual with aural in different ways, which a theatre director is doing all the time" (Lewis, 1981, s. 6). Blindheten gjør det med andre ord vanskelig å vise lytteren flere dimensjoner på en gang, lyduttrykket må framstå konsentrert og enkelt.

2.1.2. Ord, lyd, musikk og stillhet

Det er flere måter å kategorisere radioens bestanddeler: ord, lyd, musikk og stillhet, i denne oppgaven blir Crisells system anvendt. Crisell argumenterer for et semiotisk hierarki, hvor det er viktig å definere de ulike egenskapene og hvordan de ulike egenskapene virker i forhold til

hverandre og for lytteren. Hierarkiet er basert på hvilke bestanddelene er viktigst for lytterens forståelse. Crisell tar utgangspunkt i den amerikanske filosofen Charles S. Peirce (1839-1914) sin klassifisering av tegn, og trekker fram semiotikkens begreper ”ikon”, ”indeks” og ”symbol”:

The icon – a sign which resembles the object which it represents (...); the *index* – a sign which is directly linked to its object, usually in a casual or sequential way (...); and the *symbol* – a sign which bears no resemblance or connection to its object.
(Crisell, 1986, s. 42)

Crisell trekker de ulike begrepene opp mot tegnet på radio. Han deler dem inn i ”words, sounds and music” (Crisell, 1986, s. 45), og knytter ordet opp mot en symbolsk kode, lyd og stillhet opp mot en indeksial kode. Musikken derimot kan vanskelig knyttes til en semiotisk kode, fordi den er for abstrakt (Crisell, 1986, s. 48). Videre analyserer han hvert av disse aspektene ved radio og setter dem i sammenheng med lytterens forståelse av lydbildet. Han fokuserer også på stillhetens funksjon (Crisell, 1986, s. 42). Stillheten vil i oppgaven bli satt i sammenheng med ord, lyd og musikk. Det finnes flere systemer for å gjennomgå kodene i radio. Crisell har rangert bestanddelene hierarkisk i følgende rekkefølge: ord, lyd, musikk og stillhet. Videre setter han dem i sammenheng med hver sin funksjon, på denne måten blir det enklere å analysere disse hver for seg.

2.1.2.1. Ord

Ifølge Crisell står verbal form for kommunikasjon i radiomediet, ord, øverst i hierarkiet. Ord kan fungere som symbolske elementer i radio, gjennom å representere objekter som ikke er synlig på radio: ”Their symbolism is the basis of radio’s imaginative appeal (...), for if the word-sign does not resemble its object the listener must visualize, picture or *imagine* that object” (Crisell, 1986, s. 43). Ord er dermed symbolske fordi de representerer et konsept som kun har en forbindelse med ordet gjennom tegnet. Derfor er de også tvetydige og kan forstås på ulike måter utifra hvem som hører dem. Crisell skriver selv at: ”signification is not static or rigid, but a highly fluid or elastic process which varies according to context and the preconceptions we bring to it” (1986, s. 47). Den flytende forståelsen og betydningen av et ord genererer like mange oppfatninger som det har mottakere. Samtidig som ord framstår kontekstualiserende og rettleidende gjennom stykket når de kobles opp mot lydeffekter og musikk, stillhet og pause, kan oppfatningen av uttrykket de kommuniserer variere fra lytter til lytter.

Språket i radio skiller seg ut ved at det ofte er deskriptivt, men et godt skrevet radiodrama har ikke nødvendigvis et deskriptivt språk. Forfatter og produsent innenfor amerikansk radiodrama Norman Corwin siteres i *Radio Drama Handbook*:

Not to be grand about it, but the features and dimensions of a place, of a room, of a landscape, are not, in a good radio script described in so many words. They are perceived by characters and brought out by speech, sound, by allusion.
(Som gjengitt av Hand & Traynor, 2011, s. 42)

Corwin viser til samspillet mellom lydeffekter, karakterer og allusjoner i radiodramaet som gir lytteren et inntrykk av rom og lydlandskap på en implisitt måte, uten at produsent eller dramatiker må ty til et deskriptivt språk. I tillegg reflekterer et slikt språklig uttrykk tilbake på mediet. Det finnes dermed en tosidighet ved et eventuelt deskriptivt språk i radiodrama: Et overdrevent deskriptivt språk, hvor enhver detalj blir beskrevet utover det som er nødvendig for lytteren, kan peke på radiomediet selv og skape en mediebevissthet hos lytteren, mens et nøktern språk og hensiktsmessige lydeffekter skaper innlevelse for lytteren uten å poengtere at hun lytter til et radiodrama.

I en kommunikasjonssituasjon skiller man mellom dialog og monolog. Dialogen blir holdt mellom to eller flere karakterer, mens monologen holdes av en karakter og er adressert til en mottaker (Zilliacus, 1976, s. 56). Derimot nevner blant annet Zilliacus begrepet ”soliloquy” – soliloquy – som en type monolog, som et språklig virkemiddel brukt hos Beckett, spesielt i *All That Fall* og *Embers*. Zilliacus definerer dette som en form for tale som blir uttalt av en person som om hun er alene, eller tror at hun er alene (Zilliacus, 1976, s. 56), mens en monolog er en lengre repikk gjerne preget av indre tanker ofte framført foran andre karakterer. Gjennom soliloquy holder karakteren en tale for seg selv, som vi kan forstå som en verbalisert tankestrøm. I *All That Fall* fører blant annet Maddy en soliloquy når hun går alene mot togstasjonen og på togstasjonen.

2.1.2.2. Lyder

Ifølge Crisell forblir lyder en indeksial kode, ”index sign”. Innen radiodramaets kontekst refererer lyder til utenforliggende objekter og fungerer dermed som en direkte link til objektet, som definert tidligere. I tillegg kan lyder gi en fornemmelse av sted og bevegelse gjennom avstand til mikrofonen, samtidig som produsenten kan bruke dem ”monofonisk” eller ”stereofonisk”. Et monofonisk lydbilde defineres av at lyden kun kommer fra en kilde,

mens et stereofonisk lydbilde karakteriseres av at lydbildet har flere kilder og fører til romfølelse (Landfald & Paulssen, 2006, s. 384, 565). Det er gjennom valg av lydbilde at radiodramaet kan skape romfølelse og inntrykk av hastighet, samt gi lytteren mulighet til å skille mellom det som skjer i forgrunnen og bakgrunnen.

Nesten alle lydeffektene i *All That Fall* er forgrunnseffekter. Bakgrunnseffekter blir definert av at de skjer i bakgrunnen av handlingen, og fungerer som regel kontekstualiserende og veiledende for lytteren uten å være i fokus av sekvensen de framtrer i. Alle lydeffekter blir forgrunnseffekter når de blir påpekt av karakterer og lytterens oppmerksomhet blir vendt mot dem. Eksempelvis når det innimellom i *All That Fall* står "[*Rural sounds*]" (Beckett, 1984, s.7) viser dette til landsbykonteksten som Maddy befinner seg i. Med "[*Wind*.]" (Beckett, 1984, s. 23) og senere "[*Whistling wind*.]" (Beckett, 1984, s. 28) påpeker lyden av vinden at en storm nærmer seg. I *All That Fall* blir de fleste lydeffekter kommentert og rammet inn av en påpekende dialog. På denne måten blir de trukket fram slik at lytterens oppmerksomhet vendes mot dem –de blir dermed forgrunnseffekter:

MR. BARREL: [*testily*] What is it, Mrs. Rooney, I have work to do.

[*Silence. Sound of wind.*]

MRS. ROONEY: The wind is getting up. [*Pause. Wind.*] The best of the day is over. [*Pause. Wind. Dreamily.*]

(Beckett, 1984, s. 14).

Her blir vinden, som i utgangspunktet befinner seg i bakgrunnen, språkliggjort og lytterens oppmerksomhet vendes til det påpekte elementet. Dette er en tilbakevendende tendens som får lytteren til å fokusere på bakgrunnslyden som gjør at lydeffekten blir trukket til forgrunnen og dermed blir den en forgrunnseffekt.

I tillegg peker bevisstgjøringen av lytteren på tekstens formale egenskaper. Beckett ville, ifølge Zilliagus, søke etter et gjennomgående konkret språk i dramateksten. Som en konsekvens av dette er formen også svært presis: "Beckett foregrounds the devices – radio sound effects (...) –and forces the audience to acknowledge the presence of these usually hidden shapers of texts" (Ben-Zvi, 1998, s. 244). Ben-Zvi viser til elementer ved radio som ofte blir brukt for å forme både radiomediets formrelaterte karakteristikk og tekstens formale egenskaper, men som forsvinner i bakgrunnen fordi de kun blir brukt for å vise et innhold. Selve mediets lydeffekter, altså en del av radiomediets formrelatert karakteristikk blir en åpenbar del av innholdet. Lydeffekten knyttet til Maddy: "[*Dragging feet.*]" (Beckett,

1984, s.7), er et slikt eksempel. Denne lyden som representerer Maddys bevegelse framover og gjennom stykket er en tydelig sekvens i lydbildet. I tillegg til å vise til framgang og hennes slepende skritt, speiler "[*Dragging feet.*]" Maddys tilstand hvor hun sleper seg gjennom livet med sykdom og alderdom som begge hjemsøker henne. Samtidig framstår skrittene urealistiske, på grunn av at alle lydeffektene i stykket er menneskeskapt. Produksjonen har i tillegg lagt Maddys skritt til en gitt rytme, dermed framstår Maddy som om hun går taktfast, en til dels sakte rytme, men like fullt rytmisk. Dette aspektet ved skrittene hennes gjør at de framstår urealistiske og selve lydeffekten blir tydelig for lytteren. I både *All That Fall* og *Embers* blir disse elementene, spesielt lydeffektene på radio, mer enn kommunikasjonsmekanismer. Mekaniske "hidden shapers of text" blir på denne måten en del av innholdet.

Kunstige lydeffekter og protagonistens språklige kontekstualisering av lyduttrykket framstår som en parallell ironi i *All That Fall*. Da Beckett var med på produksjonen av *All That Fall* for BBC, insisterte han på at lydeffektene skulle være faktiske opptak av objektene de representerte. Teknologien på 50-tallet var derimot ikke god nok til å kunne ta opp en enkeltlyd uten å få med bakgrunnsstøy, og lydeffektene ble dermed laget av mennesker (Lewis, 1981, s.68). Dette fører til en nærmest til tider parodisk uttrykk når Maddy blant annet ramser opp dyrelyder:

MRS. ROONEY: All is still. No living soul in sight. There is no one to ask. The world is feeding. The wind-[*brief wind*]-scarcely stirs the leaves and the birds-[*brief chirp*]-are tired singing. The cows-[*brief moo*]-and sheep-[*brief baa*]-ruminates in silence. The dogs-[*brief bark*]-are hushed and the hens-[*brief cackle*]-sprawl torpid in the dust. We are alone.
(Beckett, 1984, s. 26)

Lewis argumenterer for at effekten av Maddys oppramsing er en "straightforward parody of radio technique" (Lewis, 1981, s. 68). Det er replikkene omkring dyrenes lydeffekt som gjør at sekvensen virker parodisk og nærmest malplassert. Lydeffekter i radiodramaet skal som regel supplere for å skape en stemning, situasjon eller omgivelse. I den ovennevnte scenen blir de systematisk oppropt, og lyduttrykket framstår deretter nærmest mekanisk – noe som kan peke på teknologien og radiomediet i seg selv – derav det parodiske inntrykket.

2.1.2.3. Musikk

Musikk på radio kan ha flere funksjoner, både i forgrunnen og bakgrunnen. I *Understanding Radio* definerer Crisell musikkens funksjon på følgende måte: “It is an object of aesthetic pleasure in its own right (...); and either by itself or in combination with words and/or sounds it performs an ancillary function in signifying something outside itself” (Crisell, 1994, s.48). Musikkens funksjon kan dermed være til stede på radio for sin egen del, noe som skjer ofte på radio generelt – mens det i radiodrama er et sjeldent fenomen. Crisell klarer ikke å klart definere dens tilknytning til ”icon”, ”index” eller ”symbol”, fordi musikk i seg selv er et flytende virkemiddel som fungerer på utallige måter i ulike kontekster. Musikk brukes som en tilleggsfunksjon, for å symbolisere og uttrykke noe utenfor seg selv (Crisell, 1994, s. 48). Musikken kan underbygge en stemning og fungere som en subtil lydeffekt, da kanskje spesielt som bakgrunnseffekt hvor den fungerer indirekte eller i forgrunnen hvor musikken blir hovedelementet i et lydlandskap.

Hovedsakelig blir musikk anvendt eksplisitt i *All That Fall* gjennom en komposisjon av Franz Schubert og subtilt gjennom rytmisk sidetekst. ”Death and the Maiden”, også kalt *The String Quartet No. 14 D minor*, blir spilt i BBC-produksjonen av *All That Fall* og står også markert i dramateksten. Dette er det eneste musikkstykke som blir brukt i de utvalgte radiodramaene. Schuberts komposisjon har flere funksjoner i *All That Fall*, som vil bli analysert senere. I tillegg til komposisjonen repeteres også sideteksten tilknyttet protagonisten på en slik måte at den framstår som musikk. Det er kun i BBC-produksjonen at dette kommer fram, fordi det er i lydbildet effekten blir tydelig. Ruby Cohn skriver i *Just Play: Beckett's Theatre* (2014) at: “[V]erbal repetition serves Beckett as music, meaning, metaphor” (Cohn, 2014, s. 139). Becketts bruk av repetisjon og musikk kommer fram i Cohns tolkning. Repetisjon av ulike elementer hos Beckett viser til tendensen han har til å skape rytmer og immanent musikalitet som ikke alltid er like tydelig for en lytter, spesielt i første gjennomlytting av radiodramaene, og særlig vanskelig hos leseren.

2.1.2.4. Stillhet

Stillheten er også indeksial, ifølge Crisell, i den betydning at den er avhengig av kontekst for å framstå med en bestemt intensjon. Spesielt gjennom radiomediet må en diskurs etableres og en stillhet kontekstualiseres for at virkemiddelet skal fungere. Stillheten kan ikke stå alene på radio, en total stillhet – som nesten kun kan oppstå på radio – kan bli misforstått som

manglende dekning, feil med kringkasting eller dysfunksjonelt radioutstyr. Stillhet kan som kunstnerisk virkemiddel stå alene for å skape en kunstpause. I tillegg kan den fungere for å underbygge et patos, bruk av ironi eller humor ved å spille på ordene som fyller rommet rundt stillheten (Crisell, 1994, s. 53). Stillheten må altså kontekstualiseres gjennom ord og lydeffekter for at virkemiddelet skal få ønsket effekt.

Hos Beckett går bruken av stillhet igjen, både i drama skrevet for scene, film, radio og TV. I Becketts radiodrama *All That Fall* karakteriserer teksten mellom stillhet "[*Silence.*]" og pause "[*Pause.*]", samt "[*Long pause.*]", og brukes hver for seg, men også i ulike kombinasjoner. Samspillet kan sies å konstruere noe musikalsk gjennom bruken av disse. Ian Rodger skildrer Beckett og dramatiker Harold Pinter i *Radio Drama* (1982): "They [Pinter og Beckett] began to look upon the business of constructing a play more in the manner of a composer of music" (Rodger, 1982, s. 98). Rytmen som skapes gjennom nærmest regelmessige pauser og stillhet er interessant med tanke på at det ellers brukes lite musikk i Becketts radiostykker. I analysekapittelet om *All That Fall* skal jeg se på hvordan pausene og stillhet virker som formmessige struktureringsmomenter, i tillegg til å se på hvordan stillhet og pause skaper en musikalitet i samspill med andre momenter i stykket.

Samspillet mellom pause og stillhet fører til ulike stemninger. Stillheten er lengre og absolutt, mens pausen ofte bare finner sted i replikkene:

MR. ROONEY: If I could go deaf and dumb I think I might pant on to be a hundred. Or have I done so? [*Pause.*] Was I a hundred today? [*Pause.*] Am I a hundred, Maddy?
[*Silence.*]
MRS. ROONEY: All is still. No living soul in sight. There is no one to ask. The world is feeding.
(Beckett, 1984, s. 26)

Her i scenen fra *All That Fall* hvor Maddy ikke vil fortelle Dan hvor gammel han er, framstår pausene som naturlige pauser i Dans replikker. Stillheten mellom Dan og Maddys replikk derimot, blir stående som et skille. Den blir forstått som symbol på at tiden går forbi i stillhet, og den viser til kjemien i Maddy og Dans forhold. Maddys ignorering eller fornektelse av spørsmålet legger til rette for at leseren kan tolke deres følelsesliv og forhold. Forholdet deres domineres med stillhet og samtaler uten substans. Det er ingen bakgrunnslyder, hele scenen holder pusten gjennom replikkvekslingen.

2.1.3. Den subjektive opplevelsen

Et aspekt ved radio er at det inviterer til lytterens bruk av fantasien. Crisell skriver om det unike ved radiomediet og radiodramaet: “(...) radio drama shows less and involves the imagination more, it can ‘stage’ a whole range of situations which are quite beyond the scope of conventional drama” (1986, s.144). Det er få grenser for hva et radiodrama kan inneholde – så lenge man kan språkliggjøre det, kan det eksistere. Radiodramaet kan inneholde karakterer som *er* en lydeffekt, for eksempel i Becketts senere radiodrama *Words and Music* (1961) hvor Music er en karakter som uttrykker seg i musikk og går under navnet Music. Dette blir vanskeligere å gjennomføre på en scene da publikum blir sittende å se etter lydkilden. I radio kan stemmer og lyder komme ut av mørket, ut av ingenting, og likevel gi mening for lytteren.

Blindheten ved radio knytter sammen forestillingsevnen og det indre visuelle bilde som skapes hos lytteren. Tim Crook trekker fram fordelene ved blindheten og lytterens nærmest delaktige posisjon i radiodrama:

By giving the listener the opportunity to create an individual filmic narrative and experience through the imaginative spectacle the listener becomes an active participant and ‘dramaturgist’ in the process of communication and listening. This participation is physical, intellectual and emotional (Crook, 1999, s. 66).

Det visuelle aspektet blir forstått og tolket av hver enkelt lytter, på individuelle måter. I likhet med en leser som opplever fiksjonslitteratur på en individuell måte, vil en lytter til et radiodrama skape en egen, visuell handling i hodet. På denne måten vil et personlig forhold og inntrykk av stykket i større grad prege lyttere.

Hand og Traynor trekker Crook sin tese lenger og påstår at lytteren nærmest blir en del av selve produksjonen. De skriver at hele prosessen mot en ferdig produksjon, innstilling av lydeffekter, språkvalg og manuskript, blir valgt og vurdert opp mot lytteren. Lytteren blir dermed midtpunktet og den eneste felles referansen for de ulike prosessene forbundet med en produksjon (Hand & Traynor, 2011, s. 34). Alle sidene ved en produksjon må, med andre ord tilpasse seg individuelle lyttere – samtidig ta høyde for at ikke alle forstår ord og uttrykk på samme måte.

2.2. Metode- og analyseverktøy

2.2.1. Et stykke i bevegelse

I *All That Fall* analyserer Zilliagus Becketts bruk av lydeffekter. Han argumenterer for at Beckett skaper et uttrykk av ”bodies in motion through space” (Zilliagus, 1976, s 37). Radiodramaet kan kun struktureres etter tidsaspektet, fordi mediet mangler en visuell dimensjon annet enn den abstrakte dimensjonen som skapes av lytteren, i motsetning til sceneteater hvor både tid og rom brukes som struktureringsprinsipper. Lydeffekter kan skape en romfølelse i radiodramaet, men ikke med faktiske, synlige objekter som gir et bevisst inntrykk på en scene. I tillegg kan sceneteateret ta i bruk det kroppslige aspektet, mens radiodramaet kun kan legemliggjøre gjenstander gjennom språk og lyd – dermed hørselen. Disse gjenstandene som blir til gjennom hørselen kan derfor sies å eksistere i et ikke-fysisk rom.

Zilliagus fokuserer på ulike former for bevegelse – både den til objekter og karakterer. Bevegelsen som Zilliagus her refererer til foregår når man som lytter opplever radiodramaet. Karakterer, gjenstander og handlingen beveger seg dermed gjennom dette ikke-fysiske rommet ved hjelp av lydeffektene: derav ”bodies in motion through space”. Først trekker han fram transportmidlene Maddy møter på veien. For hvert transportmiddel øker hastigheten. Fra hestekjerre via sykkel, bil og til slutt toget. Maddy derimot, som er overvektig og syk, og sårt trenger et transportmiddel, må gå. Gjennom hele stykket er karakterene i bevegelse. Dan og Maddy går hjemover – lent framover og støttende på hverandre. Det er samtidig et motsetningsforhold mellom objekters og karakterers bevegelse framover: “The contrast between theme and the motions which this theme undergoes is an intrinsic motivation for the hurry and the bustle” (Zilliagus, 1976, s. 39). Et konsekvent sammenbrudd preger enhver framgang i stykket. Transportmidlene bryter sammen, Maddy og Dan må stoppe opp hver gang de skal veksle replikker, og stykket ender med nyheten om et barns død og bevegelsen stopper brått opp i en storm.

Bevegelsen som Zilliagus presenterer skaper et nesten-sirkulært handlingsmønster, og ”bodies in motion” -begrepet er også tydelig i sekvensen av hendelser. Maddys bevegelse mot togstasjonen, tilstedeværelsen der og veien tilbake fra togstasjonen former handlingsmønsteret. I tillegg etablerer ulike elementer steder på veien, for eksempel hører

Maddy sangen "Death and the Maiden" på begynnelsen av veien mot togstasjonen, og den samme melodien kan skjernes på veien tilbake. Elementer som dette kaller Zilliacus for "aural signposts" (Zilliacus, 1976, s. 38), og fungerer som et hørbart kjennetegn i handlingen, en slags stedsmarkør. Når Maddy passerer en slik stedsmarkør i handlingen, som for eksempel det første huset hun kommer til på vei til togstasjonen, hører hun musikkstykket "Death and the Maiden". På vei hjem igjen med Dan passerer de igjen huset hvor musikkstykket spilles av, og derav blir det en stedsmarkør. Zilliacus finner tre stykker: "Death and the Maiden", et spesielt tre, "the laburnum", som Maddy kommenterer på når hun passerer det og trappene på togstasjonen som hun går opp og ned, henholdsvis til og fra stasjonen. Hos John Spurling og John Fletcher blir det i analysen nevnt at "Death and the Maiden" fungerer som en link mellom starten og slutten av stykket (1978, s. 82). Musikkkomposisjonen viser dermed til et sirkulært handlingsmønster ved at stedet der Maddy starter, blir det samme stedet som Maddy og Dan senere stopper og blir slukt av stormen.

2.2.2. Stillhet og pause som virkemiddel

Beckett bruker stillhet og pause i både *All That Fall* og *Embers*. Funksjonen deres varierer i stykkene og konteksten, men den bakenforliggende intensjonen er den samme. Becketts bruk av stillhet og pause framstår som et mål for enhver tekst (Zilliacus, 1976, s.158). William Barrett, som har analysert *The Unnamable*, skriver følgende: "language exists in order to make silence possible, just as in turn language is possible only through its vast environing silence" (Som gjengitt av Zilliacus, 1976, s. 159). Stillhet skaper mulighet for dialog, men kun gjennom språket kan stillhet oppstå, de skaper rom for hverandre. Stillhet og lyd, i for eksempel dialog, er avhengig av hverandre for å eksistere, men de kan ikke oppstå samtidig. Med andre ord ser Zilliacus på Becketts bruk av stillhet som en nødvendighet, og like fullt en umulighet. Han gjør også den observasjonen at det kun er i radio at en total stillhet kan oppstå, mens det på scenen alltid vil være visuelle aspekter og tilfeldige elementer som vil avbryte (1976, s. 159). I analysen vil strukturell bruk av stillhet, forholdet mellom lyd og stillhet og den totale stillheten mulig på radio bli trukket inn i analysen av *All That Fall*.

Denne definisjonen som Zilliacus presenterer settes opp mot dramatikerne Anton Tsjekhov, Harold Pinter og Franz Xaver Kroetz bruk av pause. Det motsetningsforholdet som disse tre dramatikerne blir satt i opp mot Beckett, mener jeg framstår feil. Det er flere likheter mellom

Tsjekhovs bruk av pause og Becketts. Zilliacus presenterer Tsjekhovs pausebruk ved å parafrasere litteraturkritiker Adolf Stender-Petersens analyse av Chekovs ”pauseteknikk”. Denne ”pauseteknikken” reflekterer en manglende evne til å kommunisere. Dette blir synliggjort i Tsjekhovs drama gjennom å strukturere soliloquy og monolog for å speile ensomheten som uttrykkes i dem, den intensiverer spenningen mellom publikum og scenen og illustrerer mangelen på kontakt mellom karakterer på scenen (Zilliacus, 1976, s. 157). Zilliacus avfeier at Stender-Petersens analyse av Tsjekhovs pausebruk kan overføres til Beckett. Men om man sammenligner Becketts bruk av stillhet og pauser i dialogen mellom karakterer, blant andre Maddy og Dan, skaper pauser og stillhet en avstand og illustrerer akkurat det som Stender-Petersen finner hos Tsjekhov – nemlig en distanse og en manglende kontakt mellom karakterene. I tillegg vil jeg påstå at soliloquyene og monologene i *All That Fall* delvis blir strukturert, nærmere innrammet, av pause og stillhet.

Videre trekkes Harold Pinters pausebruk fram og defineres som en motvilje til kommunikasjon. I talen ”Between the Lines” fra 1962 definerer Pinter verbal kommunikasjon som inntrengende og utleverende: ”I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rear guard attempts to keep ourselves to ourselves” (gjengitt av Zilliacus, 1976, s. 158). Pinter lar stillheten tale for seg, og sidesetter verbal kommunikasjon. Beckett velger til tider i *All That Fall* å la stillheten stå som respons i dialoger for å poengtere nettopp en motvilje til kommunikasjon. Det er med andre ord likheter mellom Pinter og Beckett når det kommer til pausebruk.

Mens Tsjekhovs pausebruk blir sett på som en manglende evne til kommunikasjon og Pinters som en motvilje til kommunikasjon, framstår dramatiker Franz Xaver Kroetz pausebruk som en verbal lammelse. Kroetz definerer sin egen bruk av pause som om karakterene hans er preget av personlige problemer og et språk som ikke strekker til for å kommunisere (gjengitt av Zilliacus, 1976, s. 158). I motsetning til Kroetz som ikke slipper karakterene sine til, lar Beckett i det minste de fleste karakterene tale. Samtidig skaper Beckett en stum karakter, Dick i *Rough for Radio II* (1960) og nekter karakterer å prate i stykker som *Embers* hvor faren til Henry blir holdt utenfor handlingen til tross for at han tidligere har fått kommet til ordet. Zilliacus forsøker å skille Beckett fra Tsjekhov, Pinter og Kroetz, for å selv definere Becketts bruk av pause. I forsøket på å la Beckett stå alene med sin såkalte unike pausebruk, ignorerer han likhetene og sammenhengene som finnes der.

2.2.3. Språkliggjort selvbevissthet

Språket i Becketts radiodrama er tyngt av både absurdismens og hans egen poetikk.

Absurdismen problematiserte språkets rolle i samfunnet og demonstrerte en mistillit til dets evne til å kommunisere. Martin Esslin skriver i *The Theatre of the Absurd* (2001) om absurdismens anti-litterære tendenser: "The element of 'pure', abstract theatre in the Theatre of the Absurd is an aspect of its anti-literary attitude, its turning away from language as an instrument for the expression of the deepest levels of meaning" (2001, s. 328). Den "anti-literary attitude" har bakgrunn i absurdismens behov for å endre språkets rolle i teateret. Absurdistene ville redusere språkets rolle og slik uttrykke med selve teateret det de mente ord ikke kunne uttrykke (Esslin, 2001, s. 384). Denne filosofien bak typisk absurde verk kan kobles til radiodramaets språkbruk.

Radiodramaet baserer seg i stor grad på verbal kommunikasjon og lyduttrykk, og absurdistenes filosofi om "deevaluation of language" (Esslin, 2001, s. 329) står derfor i kontrast til en av radiodramaets formidlingsformer, nemlig det verbale aspektet. Selv om formen, altså det språklige aspektet ved radiodramaet, står i opposisjon til den litterære strømmingen, speiler innholdet i både *All That Fall* og *Embers* denne mistilliten til språket. Mistilliten kommer til uttrykk gjennom språkets utilstrekkelighet og rollen det spiller på radio. Gjennom radiomediet skal språket gi liv til karakterer og handling, og skape tilstedeværelse og eksistens. Beckett gir rom for en slik "språklig eksistens", men samtidig skriver han inn en mistillit til språkets evne til å kommunisere hos karakterene. Hos Maddy er det i form av en selvbevissthet om sin egen eksistens, og dermed språkets utilstrekkelighet når det kommer til å levendegjøre henne, at språkets evne til å formidle mening blir problematisert. I *Embers* blir det tydelig når Henrys konstante monolog fører til en semantisk metning og ordene hans blir meningsløse.

Becketts egen poetikk kommer til uttrykk i de nedskrevne dialogene med kunstkritiker Geroge Duthuit i *Three Dialogues*. I dialogen, som Beckett originalt skrev i 1949 og som senere ble publisert i antologien *Proust: Three Dialogues* (1999), utbryter Beckett: "There is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express" (1999, s. 103). En slik poetikk forklarer flere av Becketts karakterer og øker forståelsen av tilstandene som kommer til uttrykk i radiodramaene. Paradokset ved uttrykket om "nothing to express", satt i

sammenheng med en plikt om å skulle uttrykke seg – ”obligation to express” – speiler også absurdismens anti-litteraritet og mistillit til språket.

Linda Ben-Zvi argumenterer for en dikotomi hun finner igjen i både dialogen, tematikken og lydeffektene i Becketts stykke. En dikotomi som setter et ”noe” opp mot et ”ingenting”. Dette mener hun kommer til uttrykk både gjennom språket. Dilemmaet omhandler det å ville uttrykke seg og tanken om at språket ikke støtter opp under noe:

Trapped in language, but desiring a certainty that words cannot supply, the characters share a common dilemma – ‘I have no voice and must speak, that is all I know’ – and a common realization – ‘There is nothing but what is said. Beyond what is said there is nothing’.
(gjengitt etter Ben-Zvi, 1998, s. 245)

Ben-Zvi siterer her filosof Ludwig Wittgenstein (1889-1951) sitt verk *The Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), og påpeker hvordan Becketts karakterer prater nærmest til det ustoppelige, men likevel med et innhold uten særlig substans. ”Desiring a certainty that words cannot supply” minner om absurdistenes mistillit til språket og setter predikamentet i sammenheng med Becketts poetikk om ”nothing to express (...) the obligation to express” (Beckett, 1999, s. 103). Hos Maddy er det med andre ord et fysisk og mentalt ubehag ved tilstanden de eksisterer i, Ben-Zvi viser også til flere av karakterenes trang til å uttrykke seg til tross for at de sjelden har noe spesifikt å uttrykke. De ønsker å meddele noe, men opplever at språket ikke rekker til. Denne trangen er synlig både i *All That Fall* og *Embers*, hvor protagonistene prater gjennom nærmest hele stykket og konstant minner lytteren og seg selv på sin egen eksistens. Tilstanden som Ben-Zvi beskriver kan knyttes opp mot den språklige eksistensen som vil bli analysert og påpekt i mine respektive analyser av radiodramaene.

Videre peker analysen til Ben-Zvi på hvordan radiodrama er spesielt tilpasset til å kommunisere dikotomien om et ”noe” og et ”ingenting”. Hun påpeker hvordan lydeffekter i *All That Fall* begynner som svake omriss, intensiverer og brått avbrytes av stillhet, denne tendensen underbygger et mønster i Becketts verker: ”from void to life to void, from silence to speech to silence. (...) a movement from nothing to nothing” (1998, s. 245). Her ser man også grunnlaget for Zilliacus sine argumenter for ikke-hendelser, og hendelser som ikke fører noe sted, verken bokstavelig eller i overført betydning. Denne dikotomien og mønsteret omkring et ”noe” og et ”ingenting” er Ben-Zvi sitt utgangspunkt for analysen av *All That Fall*, og en tilhørende ”sterilitetstematikk” og ”forfallstematikk” oppstår i en diskurs hvor

ingen aspekter assosieres med framgang. Dette kommer fram i analysen av *All That Fall* senere i oppgaven.

2.2.4. Tematikk

Sterilitetstematikken er tydeligst i karakterenes ulike former for sterilitet, dyr som blir drept og i språkets manglende evne til å gi liv. Flere karakterer og dyr i *All That Fall* er fysisk sterile eller har slektninger som er det. Barnløshet, spontanabort og overgangsalderen er også elementer som går igjen. I tillegg framgår sterilitetstematikken i mer abstrakte former gjennom dialogen og Maddys følelsesliv. Hun uttrykker blant annet et ønske om nærhet og intimitet med Dan, men han nekter og avviser henne gjennom hele stykket. Forholdet mellom Dan og Maddy går i oppløsning, og dermed blir et potensiale for fertilitet og befruktning avvist.

Forfallstematikken kan defineres med gjennomgående motiver, karakterer og i dialogen. Man finner et fysisk forfall hos karakterene, i betydningen at de selv er syke, flere har døende slektninger og de assosieres med eiendeler som på ulike måter faller sammen. Dialogen mellom karakterene preges også av forfall. Dette forfallet kommer fram i karakterenes manglende evne til kommunikasjon, spesielt tydelig blir denne nedbrytingen av kommunikasjon ved at noen karakterer ikke blir anerkjent som tilstedeværende, eller i noen tilfeller hvor replikkvekslingen stagnerer og opphører uten å faktisk ha kommunisert et meningsbærende innhold. Videre blir det teknologiske forfallet tydelig ved at transportmidlene sakte, men sikkert faller sammen og svikter. Som en paraplytematikk samles forfalltematikken, det teknologiske forfallet og sterilitetstematikken under en felles undergangstematikk. Denne favner om hele stykket og viser til *All That Fall* som et stykke som går mot sin slutt. I en verden hvor sterilitet er utbredt, dyr og natur dør, og teknologien svikter er ikke dommedag langt unna.

3. Analyse av *All That Fall* – en historie om forfall

3.1. Metodebruk og introduksjon til analysen

En del av problemstillingen er, som nevnt tidligere, å analysere form og innhold i *All That Fall*. I dette kapitlet bruker jeg ulike underproblemstillinger som utgangspunkt for ulike analyser. Innholdsanalysen tar for seg en generell undergangstematikk. Denne underbygges av en sterilitetstematikk som synliggjøres i karakterene, motiver som assosieres med sterilitet og Maddys språklige eksistens. Her vil absurdismens anti-språklighet bli knyttet til Becketts poetikk og videre til radiomediets språklige virkelighet. Videre vil jeg undersøke forfallstematikken som er gjennomgående i natur- og dyrelivet i stykket, karakterenes alderdom og selve tittelen. Et teknologisk forfall synliggjøres i sviktende transportmidler, og vise til en overordnet undergangstematikk. Innholdsanalysen vil avsluttes med en drøfting av dikotomier mellom forholdsvis død/liv, sterilitet/fertilitet og til slutt en dikotomi hvor hastverk hos karakterene settes opp mot en stillstand i handlingen.

Formanalysen fokuserer på forholdet mellom dramateksten og radiomediet. Et utgangspunkt for analysen og utforskningen av radiodramaets form, er å forsøke å skille mellom tekstens formale egenskaper og radiomediets formrelaterte karakteristikk. Gjennom analysen vil radioteorien bli anvendt for å skille mellom lyduttrykkene, deriblant delvis ved en innføring i Peirces språk teori når det gjelder ord, lyd, musikk og stillhet. Den gjentakende sideteksten rammer inn stykket og speiler forfallstematikken. Stillstanden blir tydelig i handlingen gjennom dikotomiene om hastverk/stillstand og ”bodies in motion”-begrepet som vil prege karakterene og handlingens framgang i stykket. I tillegg framstår deler av sideteksten rytmisk i radiodramaet, mens det ikke er markert noen form for rytme i dramateksten. Dette forholdet blir utforsket og viser videre til Becketts immanente musikalitet. Bruk av pause og stillhet i *All That Fall* fungerer på to ulike måter, samtidig som begge to underbygger Beckett skrivestil som preges av å ha stillhet som mål for skrivingen, som nevnt i metodekapitlet. Soliloquyens funksjon er å uttrykke Maddys selvbevissthet og en type lyttertilale som nesten bryter den fjerde veggen ut mot lytteren. I formanalysen vil fokuset særlig være på det rytmiske aspektet ved sideteksten og pausen og stillheten.

3.2. Innholdsanalyse

3.2.1. Sterilitetstematikk

I *All That Fall* er det en gjennomgående sterilitetstematikk. Sterkest preget av denne er protagonisten Maddy, som selv introduserer tematikken i begynnelsen. Eksempelvis sørger hun over sin avdøde datter Minnie som hun mistet i en spontanabort, og klager over ”rheumatism and childlessness” (Beckett, 1984, s. 5). Etter hvert i stykket kommer det fram at spontanaborten gjorde Maddy steril. Zilliacus påpeker også at Minnie hadde vært i overgangsalderen, om hun hadde levd, og dermed selv hadde nærmet seg en alder hvor det blir vanskelig å få barn (1976, s. 41). Maddy fortsetter med å etterlyse kjærlighet og intimitet i livet sitt:

Love, that is all I asked, a little love, daily, twice daily, fifty years of twice daily love like a Paris horse-butcher’s regular, what normal woman wants affection? A peck on the jaw at morning, near the ear, and another at evening, peck, peck, till you grow whiskers on you. (Beckett, 1984, s. 5)

Mangelen på kjærlighet og nærhet assosieres med sterilitet, mangelen på å kunne unnfange og å skape liv.

Sterilitetstematikken preger også Dan Rooney. Han innrømmer selv et ønske om å drepe et barn: “Did you ever wish to kill a child? [*Pause.*] Nip some young doom in the bud” (Beckett, 1984, s. 25), og blir dermed den absolutte motvekten til fertilitet i form av at han vil ta et barn av dage. Det er altså ikke selve ønske om å drepe, men det å ville drepe et barn som er motvekten til sterilitet. Dette sier Dan etter å ha blitt plaget av to små barn, tvillingparet til Lynch-familien som bor i nabolaget til ekteparet, på veien hjem. Når man ser replikken satt i kontekst virker den relativt ufarlig, men satt i sammenheng med det døde barnet på togsporene virker Dans replikk ufølsom og utilsiktet. Zilliacus går inn for å knytte Dan til hendelsen på toget, men finner bevisene utilstrekkelige og klarer ikke knytte Dan direkte til barnemordet. Derimot ser han en sammenheng mellom Dans karakteristiske utsagn, og en sekvens i Becketts roman *Watt* fra 1953 hvor en familie med samme navn, Lynch, framstår motbydelig. ”Any killing to him [Dan Rooney], is an act of euthanasia, second only to sterility in mitigating the incurable suffering and living” (Zilliacus, 1976, s. 36). Dan Rooney blir dermed knyttet til sterilitetstematikken gjennom sin potensielle rolle i togforsinkelsen og hans ønske om å drepe et barn. Tilknytningen og Dans potensielle rolle blir ytterligere forsterket av at Dan holder grunnen til togforsinkelsen hemmelig. Han nekter å fortelle

Maddy hvorfor, til tross for at han mest sannsynlig vet det. Den unødvendige hemmeligholdelsen skaper en følelse av at Dan var innblandet i forsinkelsen, uten at dette blir oppklart i løpet av stykket.

Flere av de andre karakterene assosieres også med sterilitet. Mr. Tyler forteller blant annet om datterens tilstand: “They removed everything, you know, the whole...er...bag of tricks. Now I am grandchildless” (Beckett, 1984, s. 6). Ikke bare er datteren hans steril, men med henne stopper hans familie. Hans arv vil ikke bli videreført, og datteren blir den siste generasjonen i slekten. Videre møter Maddy på Mr. Slocum. Han bærer på et navn som assosieres til ”slow cum”, og dermed impotens (Weiss, 2013, s. 71). Maddy blir med i bilen til Mr. Slocum for å kjøre sammen med ham til togstasjonen. På veien til stasjonen kjører de over en høne: “Maddy: [*in anguish*] Mind the hen! [*Scream of brakes. Squawk of hen.*] Oh, mother, you have squashed her, drive on, drive on! (...) All the laying and the hatching. [*Pause.*] Just one great squawk and then...peace” (Beckett, 1984, s. 11). Ved Maddys utbrudd om hønens liv, som blir assosiert med konstant produksjon av egg og kyllinger, virker døden nærmest som en lettelse. I tillegg til Mr. Tylers datters sterilitet og Mr. Slocum som dreper en høne, finner man Jerry som er foreldreløs, Tommy som er alene og Mr. Slocums mor som er døende. Sterilitet i form av fysisk sterilitet og senket fertilitet bidrar alle til den gjennomgående sterilitetstematikken.

I tillegg til at sterilitetstematikken finner uttrykk i omstendighetene til og rundt karakterene, finner man også tematikken igjen i dialogen. Refleksjonen om sterilitet i dialogen kommer fram i stykket når Maddy spør Dan om muldedyrets evne til reproduksjon. ”You know, hinnies, or jinnies, aren’t they barren, or sterile, or whatever it is? (...)” (Beckett, 1984, s. 31). Dan nekter å svare, og spørsmålet forblir stående alene. Igjen er det Maddy som introduserer et ønske om samtaler om fertilitet, som kan knyttes til hennes ønske om nærhet. Det er stadig Maddy som bringer fertilitetstematikken på banen, mens Dan ignorerer eller overser henne. Zilliacus kommenterer Maddys behov for kjærlighet og Dans manglende evne til å innfri ønske hennes: “Pecks on the jaw, let alone affection, are not, however, her husband’s forte, and Maddy is left to seek satisfaction in verbal ambiguity and the odd callisthenic exercise” (1976, s. 46). Maddy får verken ønsket om verbal eller fysisk nærhet innfridd av Dan, og stykket ender etter en liten stund i en storm av vind og regn.

Videre går tematikken igjen i en historie som Maddy forteller Dan. Maddy gjenforteller en historie fra en forelesning holdt av en psykolog, som hadde en pasient som ikke led av noen åpenbar lidelse annet enn at "[t]he only thing wrong with her as far as he could see was that she was dying" (Beckett, 1984, s. 30), og han behandlet henne uten større suksess. Etter at pasienten dør, oppsummerer psykologen den mentale lidelsen hennes på følgende måte: "The trouble with her was she had never really been born!" (Beckett, 1984, s. 30). Gjenfortellingen ender med at Maddy begynner å gråte, og samtalen fortsetter uten videre snakk om verken psykologen eller pasienten. Gjenfortellingen baserer seg på en forelesning holdt av Carl Jung i 1935, som Beckett selv overvar (Ben-Zvi, 1986, s. 188). Historien om piken som aldri virkelig ble født knyttes til sterilitetstematikken gjennom å spille på en halvveis unnfangelse.

3.2.1.1. Språklig eksistens

Maddy selv eksisterer i en lignende tilstand. Radiomediet gir, som forklart tidligere i metodekapittelet, rom for en språklig eksistens, og det er kun i språket at Maddy eksisterer. Når *All That Fall* er over slutter hun i praksis å eksistere. På denne måten ligner hennes eksistens på fortellingen om pasienten som aldri virkelig var født. Linda Ben-Zvi skildrer tilstanden Maddy og piken opplever som: "(...) a haunting human sensation (...) of nonbeing" (1986, s. 188). Det er denne følelsen av ikke-eksistens som Ben-Zvi beskriver, og henviser til pikens ikke-eksistens. Denne bevisstheten over sin egen ikke-eksistens krever en innsikt i sin egen eksisten, et metaperspektiv, hvor Maddy kan forstå sin egen tilstand. Maddy har denne innsikten, dette metaperspektivet, og er dermed klar over sin skjøre eksistens i språket på radio. Maddy og resten av karakterene kommer aldri til å eksistere utenom på radio og i dramateksten, de vil dermed aldri eksistere utenfor språket. Denne tilstanden "of nonbeing", gjelder dermed alle karakterene i radiodramaet.

Maddys uhygge ved historien om piken som aldri riktig var født, kan altså kobles til selvbevisstheten overfor både for seg selv og radiomediet. Det kan virke som om hun er halvveis klar over sin egen tilstand mellom en eksistens knyttet til språket og sin egen uunngåelige død ved stykkets slutt. Uhyggen, eller "the haunting human sensation of nonbeing", oppstår når hun kjenner seg selv igjen i historien fra Jungs forelesning. Etter gjenfortellingen utbryter hun: "There is nothing to be done for those people!" (Beckett, 1984, s. 30), mens Dan fortsetter å prate som om hun ikke har sagt noe substansielt. Man kan tolke

dette som om Maddy er alene med selvbevisstheten om egen tidsbestemte og avgrensede eksistens.

Selvbevisstheten er tydeligst i språket, og tydeliggjøres i samhandling med andre karakterer. Det er i Maddys soliloquyer, og særlig den hun holder på togstasjonen at man merker hennes selvbevissthet. Her blir hun stående uten å si noe mens andre karakterer prater, og et øyeblikk får lytteren følelsen av at hun ikke lenger er med i scenen. Etter en stund utbryter hun: "Do not imagine, because I am silent, that I am not present, and alive, to all that is going on" (Beckett, 1984, s. 18). I samme scene prater samtlige karakterer sammen, Miss Fitt og Mr. Barrel, mens enhver kommentar Maddy kommer med blir ignorert. I et øyeblikk kan det virke som om hun faktisk ikke eksisterer for de andre i radiodramaets fiktive univers heller. Hele hennes eksistens blir et øyeblikk satt spørsmålsteget ved, kun på grunn av stillheten hun blir møtt med. Professor Karen F. Stein ved University of Rochester i New York skriver i artikkelen "Metaphysical Silence in Absurd Drama" (1970), om stillhetens metafysiske posisjon i absurd litteratur. Hun viser og siterer dramatikerens Maurice Maeterlinck: "silence lays existence bare" (gjengitt etter Stein, 1970, s. 423). I stillheten som følger etter endt stykke vil Maddy opphøre å eksistere. Den eksistensielle angsten hun uttrykker er dermed til en viss grad rasjonell. Hennes angst for stillhet underbygges av forholdet mellom stemmer og stillhet, samt denne endelige stillheten som tar til når radioen slås av eller radioteateret tar slutt.

Lewis trekker fram en delvis selvbevissthet hos Maddy og hennes språkliggjøring av denne følelsen. Lewis argumenterer for at bak Becketts karakterer ligger det et behov for å uttrykke seg, til tross for manglende substansielt innhold. Innholdet i dialoger og monologer, som hos Maddy, er preget av overfladiske iakttagelser og når hun forsøker å ha en samtale med for eksempel Dan rakner det og ender i stillhet. Behovet blir ikke oppfylt. Lewis mener behovet for å uttrykke seg bærer i et ønske om forståelse om egen eksistens. Han påpeker en indre spenning hos Becketts karakterer, som han mener eksisterer hos Maddy: "the tension between self-flight and self-expression" (1981, s. 66). Eksempelvis er dette behovet tydelig i soliloquyer som dette: "Do not imagine, because I am silent, that I am not present, and alive, to all that is going on" (Beckett, 1984, s.18). Maddys bevissthet over egen tilstedeværelse blir her tydelig, og slike kommentarer er et uttrykk for hennes selvbevissthet.

Selvbevisstheten hos Maddy kan tolkes som en bevissthet overfor radiomediet, gjennom det får hun liv. Dette metaperspektivet er hun alene om i *All That Fall*. Lewis påpeker denne selvbevisstheten i *Radio Drama*: ”They [karakterene] are aware that it is primarily language that keeps them alive, and this awareness extends to a kind of half-awareness of the medium in which they are being presented” (1981, s. 67). Den språklige bevisstheten gjør Maddy observant på radiomediet, og selve radioen blir, lik en livmor for et foster, stedet for Maddys unnfangelse. Det er i radioens mekaniske livmor hun eksisterer, gjennom språket i radiodramaet. I likhet med piken som ”never really was born”, vil heller ikke Maddy ”fødes” av radioen siden hun kommer til å opphøre og eksistere når radiodramaet tar slutt, eller radioen skrur av. Det teknologiske forfallet som skjer i stykket preger også radioen som medium. I likhet med transportmidlene som svikter sine eiere, vil også radiomediet svikte Maddy.

I tillegg til en sterilitetstematikk finnes også et forfall, særlig hos karakterene og dyrene, samt i naturen og de teknologiske elementene. Denne formen for fysiske mangler manifesterer seg i et kroppslig forfall i form av sykdom og død hos karakterene, samt i naturen hvor plante- og dyrelivet henholdsvis råtner og skranter. De karakterene som assosieres med sterilitet, kan også knyttes til et kroppslig forfall. Maddy sliter med revmatisme og er overvektig, Dan er blind og ingen av karakterenes slektninger framstår som friske. Det er med andre ord en døds- og sykdomstematikk, som i tillegg til sterilitetstematikken, preger stykket. De to guttene i stykket, Tommy og Jerry, er foreldreløse og alene. Mr. Barrels far er død og Mr. Slocums mor er syk. Det skorter ikke på helsemessig forfall hos karakterene.

Dan knyttes til sterilitetstematikken og sykdomstematikken i *All That Fall*, men i tillegg kan han sies å knyttes til en dypere karakterforståelse og Becketts ”ouvre”. Zilliacus setter Dan i sammenheng med mange andre og tidligere mannlige karakterer som Beckett har i verkene sine, og trekker fram en spesiell psykologisk tendens: “Dan’s remark reflects the traditional yearning among Beckettian *créves manqués* for an extinction of self, to come about through gradual physical reduction” (1976, s. 60). Zilliacus skriver her om en søken mot en destruksjon av selvet, og som nevnt tidligere har Dan uttalt et ønske om eller en lyst til å drepe et barn. Gjennom det ønsket presenteres et sykkelig indre, med andre ord et indre forfall, så vel som ytre forfall i hans alderdom og blindhet. Dermed kan hans impulser sies å presentere en mørkere og selvdestruktiv side ved Dan. Han er heller ikke fremmed for å miste flere funksjonaliteter: “The loss of my sight was a great fillip. If I could go deaf and dumb I

think I might pant on to be a hundred” (Beckett, 1984, s. 25), det er her den selvdestruktive siden av ham kommer til syne. Denne siden ved ham blir synlig gjennom en kroppslig dysfunksjonalitet; Beckett har gjort han blind.

3.2.1.2. Mediet reflekterer seg selv

Blindheten hos Dan er interessant, også for radiopublikummet. Karakteren er satt i samme posisjon som lytteren, og er til en viss grad avhengig av et deskriptivt språk, implisitt kommunikasjon av omgivelsene og en muntlig virkelighetstilnærming som lytteren. Dans handicap fører til en utbredt beskrivelse av omstendighetene og språket, fordi Maddy på kompensere for hans blindhet:

MR. ROONEY: I have forgotten what way I am facing.

MRS. ROONEY: You have turned aside and are bowed down over the ditch.

MR. ROONEY: There is a dead dog down there.

MRS. ROONEY: No no, just the rotting leaves.

MR. ROONEY: In June? Rotting leaves in June?

MRS. ROONEY: Yes, dear, from last year, and from the year before last, and from the year before that again. [*Silence. Rainy wind. They move on. Dragging steps, etc.*]

(Beckett, 1984, s.31)

Lytteren blir i likhet med Dan, geleidet gjennom stykket og mørket som ellers preger radiodramaets virkelighet. Denne likeheten mellom Dan og lytteren skaper et metanivå som peker på radiodramaets evne til å kommentere på sitt eget medium. Et radiodrama blir ofte omtalt som et mørke som stemmer kommer ut av, og på samme måte opplever mange blinde verden som et stort mørke med stemmer og lyder. Det er interessant at Beckett har fått Dan til å oppleve radiodramaet lik lytteren opplever det. Uten å gå for mye inn på senere verker har Beckett også skapt en stum karakter, Dick, for radiodramaet *Rough for Radio*(1960), noe som vitner om en lekenhet hos Beckett når det kommer til å utfordre lytteren og mediet.

Dette aspektet ved *All That Fall* viser hvor nært forholdet mellom tekstens formale egenskaper og radiomediets formrelaterede karakteristikk er. Samtidig som Dan viser til forfallstematikken, viser hans posisjon som blind til formens uløselige tilknytning til radiomediet. Han blir plassert i samme posisjon som en lytter. Zilliacus beskriver dette fenomenet når han fokuserer på forholdet mellom form og mediet. Han viser at ”story content and form in close interaction” (Zilliacus, 1976, s. 60), skildres i *All That Fall*. Denne problematikken viser hvor vanskelig det kan være å definere en helhetlig form for

radiodramaet når den består av både tekstens og radiomediets form. Radiomediet er sterkt knyttet til dramateksten, sammen skaper de selve produksjonen og det samlede uttrykket av radiodramaet.

3.2.2. Forfallstematikk

En forfallstematikk blir tydelig i stykket gjennom flere motiver. Mens menneskene allerede lider når stykket starter, får lytteren inntrykk av at dyrene har vært friske en stund, men at helsen nå også svikter hos dem. Muldyret til Christy vil ikke lenger gå videre, og bryter med det sammen i likhet de andre transportmidlene. I eksempelet ovenfor tror Dan at han lukter en død hund i grøfta –Maddy forklarer derimot at det er eimen av råttent løv Dan tar for å være en død hund. Forfallet utvikles gjennom stykket, spesielt gjelder dette naturen som kan sies å oppleve en regresjon. Denne regresjonen er mer enn bare en naturlig liv-død-syklus, men en brå forandring som skjer i løpet av den tiden det tar for Maddy å gå til togstasjonen og tilbake med Dan. I flere tilfeller skjer denne overgangen mot nedgang og forfall etter togets forsinkelse. Dagen som var solfylt skyer over etter hendelsen på togstasjonen og treet ”laburnum” blir ikke omtalt som forfallent før Dan og Maddy er på vei hjem. Naturens brå forfall vitner om et totalt og altomfattende forfall. Samfunnets kollaps er nært forestående når naturen forfaller og omgivelsene kan sies å gå i oppløsning, som tittelen *All That Fall* antyder vil alt forfalle.

3.2.2.1. Tittelanalyse

Assosiasjonen til stykkets tittel, blir humoristisk i sin ironiske framstilling. Sitatet er tatt fra salmeverset Psalm 145:14 (Ben-Zvi, 1986, s. 186), som lover mennesker som har syndet tilgivelse. Det virker som om det er lite sannsynlig at en tilgivende gud skal hjelpe og heve det fallende mennesket i *All That Fall*. Verden som Beckett har skapt virker heller gudløs. Selv Maddy og Dan ler av tanken på at Gud skal løfte opp det som faller.

MR. ROONEY: Has he [presten] announced his text yet?

MRS. ROONEY: ”The Lord upholdeth All That Fall and raiseth up all those that be bowed down.” [*Silence. They join in wild laughter. They move on. Wind and rain. Dragging feet, etc.*]. (Beckett, 1984, s. 32)

Det er ingen Gud i *All That Fall*, heller ikke i andre av Becketts stykker. Lik forfallstematikken går livet og handlingen én vei, og det er mot graven.

Kontrasten er stor mellom den lavmælte stemningen i stykket og latteren. Et slikt plutselig utbrudd av latter skjer kun en gang i stykket, bortsett fra eksempelet ovenfor. Det skjer når Maddy møter på Mr. Slocum, og hun bryter ut i en like plutselig, rå latter. Det er sjeldent noen av karakterene uttrykker glede eller livslust av noe slag. Latteren framstår derfor ironisk. Mangelen på glede og positivitet, samt den utpregede klagingen over livet bidrar til forfallstematikken og underbyggingen av at karakterene går en undergang i møte.

3.2.2.2. "Death and the Maiden"

Et annet frampek på forfallet er å finne i det eneste musikalske elementet i stykket, hvor musikken kan sies å underbygge tematikken. "Death and the Maiden" av Franz Schubert komponert i 1824, er et klassisk stykke musikk spilt i d-moll. Sangen spilles henholdsvis i begynnelsen og slutten av stykket. Sangen representerer et geografisk sted som karakterene passerer, først Maddy på vei til togstasjonen og så ekteparet Rooney på vei hjem samme vei. Denne musikkavspillingen fungerer, som nevnt tidligere som en "aural signpost" (Zilliacus, 1976, s. 38), men også som et frampek på både handlingen og tematikken. I følge podcasten *Schubert: Death and the Maiden Quartett*, kringkastet på BBC Radio 3 31. mars 2012, ble "Death and the Maiden" komponert mens Schubert var syk og døende. Derfor tolkes komposisjonen som en form for testament. I *All That Fall* får det en annen betydning: "the music and the poem it represents are brought to bear on all the untimely deaths which prevade the play" (Zilliacus, 1976, s. 38). Med dette som bakgrunn kan musikken tolkes som et slags frampek mot dødsfallene og sykdommen som preger *All That Fall*.

3.2.3. Teknologisk forfall

Den tredje uttrykket for forfall i *All That Fall* er et teknologisk forfall, som særlig blir tydelig ved transportmidlenes sammenbrudd. "Each conveyance that approaches Maddy is more complex but equally flawed" (Ben-Zvi, 1998, s. 186), og peker på Christys muldyr som nekter å trave videre etter å ha vært ivrig på å være i bevegelse, Mr. Tylers sykkel hvis sykkelhjul nylig ble pumpet opp og som nå har punktert, og Mr. Slocums bil som nekter å starte. I tillegg

til toget som er forsinket og begår den største synden, nemlig å drepe et barn. Weiss trekker denne tematikken videre og siterer Louise Cleveland: ”[S]uch mechanical failure is thematically poignant as well, since each vehicle is closely identified with the body of its owner and the failures partake of comic entropy” (Weiss, 2012, s. 68-9). Enhver eier av teknologiske transportmidler er assosiert med død eller sterilitet. Eksempelet Weiss blant annet bruker er Slocum som kjører på en høne og deretter får motorstopp.

Gjennom stykket framkommer en generell undergangstematikk, som kan minne om en etterligning av liv. Kombinasjonen av manglende reproduksjon vitner om en verden i forfall. Sterilitet og forfall dominerer stykket. Maddy og Dan sleper seg hjemover, men i likhet med framkomstmidlene svikter også deres kropp. Mr. og Mrs. Rooney blir stående i stillhet, mens en storm av vind og regn omfavner dem. *All That Fall*, er i likhet med Becketts andre stykker, *Endgame*, *Krapp's Last Tape* og *Waiting for Godot* preget av en følelse av dommedag og undergang. Ingen framtidsutsikter gir rom for håp, og det totale forfallet ved stykket gir heller ikke rom for liv. Resultatet er en meningsløs tilstand hvor ingen aspekter ved stykket på noen måte framstår levedyktig. Hele stykket kan dermed sies å framstå paradisk i den betydning at stykket blir en tragi-komisk etterligning av liv. Likevel fortsetter Dan og Maddy å gå fram til stormen blir for sterk og omfavner dem.

3.2.4. Finnes det rom for dikotomier i *All That Fall*?

Det kunne vært en dikotomi i *All That Fall*, mellom død/liv og sterilitet/sertilitet, men livet som leves i Becketts radiodrama halter og holder seg så vidt gående. Det er ingen yttersider ved handlingen, alt holder seg i et grenseland mellom framdrift og død. Livet kan så vidt sies å gå videre med en sykkelig protagonist som opplever perioder av eksistensielle kriser samt en ektemann uten syn og slitne ben. Becketts karakterer går videre fordi alternativet er å forgå. Det eneste tegnet til liv og fertilitet er at de fortsetter å leve, men også gjennom mindre motiver som for eksempel Maddys ønske om nærhet. Det finnes nærmest en ubevisst vilje til liv, samtidig som det uttrykkes en negasjon av livsglede: “Maddy: How can I go on, I cannot. Oh let me just flop down flat on the road like a big fat jelly out of a bowl and never move again!” (Beckett, 1984, s. 5). På den andre siden finner man replikker fra Dan: ”Do you know what it is, I think I shall retire (...) Sit at home on the remnants of my bottom counting the hours – till the next meal. [*Pause.*] The very thought puts life in me! Forward before it dies!”

(Beckett, 1984, s. 24). Det som finnes i stykket av livsglede og vilje til liv, er i dialogen, samt den samlede fremadskridende i stykket bevegelsen i form av tidsaspektet og strukturen.

Ben-Zvi utforsker en motsetning mellom det horisontale og det vertikale, hvor hun peker på flere motiver som knyttes til disse linjene. Hun trekker fram horisontale linjer som toget og Maddy og Dan som går foroverlent. De vertikale linjene er nedbrytingen i naturen –altså fallet i naturen, og den manglende troen på Gud som skal løfte menneskene opp. Videre trekker Ben-Zvi inn klokkeslettet og landsbyen Boghill:

Due to arrive at twelve thirty, a time when the hands of the clock would be in a straight line, it arrives, instead, at twelve forty-five, when the vertical is cut by the horizontal at a right angle. The clock becomes an icon for the world of Boghill: the plodding walk of the inhabitants at right angles to the desired "flying up" or salvation. (Ben-Zvi, 1998, s. 247)

Her blir de vertikale og horisontale linjene trukket fram, og viser hvordan viserne i uret demonstrerer skjebnen til innbyggerne. *All That Fall* er preget av religiøse allusjoner og Ben-Zvi går inn i denne tematikken, i likhet med Zilliacus. En dikotomi som tar for seg det vertikale og horisontale framstår relativt visuelt for et radiodrama.

I motsetning til Ben-Zvi kommenterer Zilliacus en umulighet for en dikotomi hos Beckett. Han skriver at virkemidler som motiver underminerer sin egen verdi ved å være ufullstendige:

All That Fall oscillates between death and life but, as always is the case in Beckett, the inherent sublimity of these opposites is constantly and scrupulously denied by the debased terms and images in which they are referred to. For life and death, growth and decay, Beckett's tropes are tumescence and impotence. (1976, s. 47)

Motivene som skal representere de ulike sidene i en dikotomi går i oppløsning, få av motivene og aspektene i stykket kan sies å beholde sin egen eller noen som helst betydning utover seg selv. Denne negasjonen av muligheten for dikotomier virker absolutt, i Becketts verker er det definitivt rom for motsetning.

Det er deriblant en dikotomi mellom hastverk og stillstand. Motsetningen framstår som et stilistisk grep som peker på bevegelsen i stykket (Zilliacus, 1976, s. 37) og påvirker lytterens forståelse. Utenforstående objekter kommer stadig i veien for hastverket karakterene demonstrerer: Teknologien bryter sammen, og omgivelsene, som regn og vind eller barnet som blir drept på togsjennene, samt oppbruddene som Dan og Maddy opplever, hindrer bevegelse framover. Parallelt synes forfallet å ta igjen karakterene, som et utenforstående

element preger selve tiden alle aspektene ved stykket. Tiden er overværende og tærer på ethvert element. Med tiden kommer alderdom, biler ruster og planter dør. Samtidig som karakterene må rekke ulike avtaler, framstår tiden som det som skal ta igjen alle karakterene og omslutte dem med forfall. Lytterens opplevelse av denne dikotomien mellom hastverk og stillstand fører til en drakamp i visualiseringen. Et ønske om å forstå handlingen som en fremadgående bevegelse, blir hindret av bråstopp og nedbrytning.

3.3. Formanalyse

Denne formanalysen bygger på en utforskning, en leting etter en form i radiodramaet. Hvilke elementer ved et radiodrama kan man definere som tekstens formale egenskaper, som ikke kan sorteres under radiomediets formrelaterte karakteristikk? Lydeffekter og tekniske aspekter bør bli definert som radioteknikk og dermed knyttet til radiomediet som sådan. Når tematikk, karakterer og handling blir knyttet til innhold, hva er igjen for et utgangspunkt for en formanalyse? Det er lite som er skrevet om formanalyse i radiodramaet gjennom tidene, min analyse har derfor tatt utgangspunkt ulike mindre aspekter ved diverse andre analyser. Min utforskning av samspillet mellom dramateksten og radioproduksjonen blir basert på inntrykket av at dramateksten og radiomediet er knyttet uløselig sammen i radiodramaet. Samtidig er det interessant å forsøke å dissektere de to ulike premissene for form i dramatekst versus radiomediet. Jeg vil ta utgangspunkt i Zilliacus sin doktoravhandling, i Crisells teorier om ord, lyd og stillhet, som gjennomgått i kapittlet om radioteori samt Mary Brydens analyser av musikk, stillhet og pauser. Formen konsituerer innhold, i forlengelse av det blir radiodramaet definert av samspillet mellom lyduttrykk og dramatekst. Det er dette samspillet som blir fokus i formanalysen, i en utforskning av sider ved både det tekniske radioaspektet og dramasjangeren for å forsøke å definere en form.

3.3.1. Sideteksten rammer inn stykket

Sideteksten introduserer og ender stykket, og fungerer dermed som en ramme. *All That Fall* begynner med følgende sidetekst:

*Rural sounds. Sheep, bird, cow, cock, severally, then together.
Silence.*

*Mrs. Rooney advances along country road towards railway station.
Sound of her dragging feet.
Music faint from house by the way. "Death and the Maiden."
The steps slow down, stop.*
(Beckett, 1984, s. 3)

Først introduseres en geografisk plassering på landet med lydeffekter som representerer gårdsdyr av ulike slag, deretter er det stillhet før den klassiske komposisjonen "Death and the Maiden" høres fra et hus like i nærheten. Maddys skritt høres, for så å stoppe helt opp. Lyduttrykket er til en viss grad oppstykket, og dyrelydene blir tydelig skilt vekk fra Maddy og musikken som spilles, ved "[*Silence.*]". I likhet med sideteksten i begynnelsen er også slutten preget av stillhet, kontekstualiserende lyder og en brå stopp. På slutten blir Dan og Maddy stående i en storm av vind og regn: "[*Silence. Jerry runs off. His steps die away. Tempest of wind and rain. It abates. They move on. Dragging steps, etc. They halt. Tempest of wind and rain.*]" (Beckett, 1984, s. 34). Man kan lese sidetekste som et element som tilhører dramasjangeren. På den måten fungerer sideteksten som et formmessig element. Den presenterer starten og slutten på stykket og skaper en helhet ved at stykket får en begynnelse og en avslutning – i stedet for at stykket ender brått eller går i oppløsning. Sideteksten rammer inn stykket, samtidig som den i resten av stykket plasserer handlingen og veileder lytteren gjennom stykket.

Repeterende sidetekst fungerer både tematisk og formmessig i *All That Fall*. Det er spesielt tydelig i etterkant av sekvensen på togstasjonen når følgende sidetekst gjentar seg: "[*Dragging feet, panting, thudding stick.*]" (Beckett, 1984, s. 22). Med noen variasjoner av "They move on" og "they halt" forblir dette utdraget av sideteksten en form for gjenkjennende lydeffekter tilknyttet Dan og Maddy, ofte knyttet opp mot endring i samtaleemne, stemning eller hendelser. Formmessig fungerer disse sekvensene derfor som et slags oppbrudd eller oppdeling av handlingen og den ellers kontinuerlige dialogen. Man kan tolke denne sideteksten på ulike måter: som en påminnelse om at Maddy og Dan går alene, som et slags musikalsk bakteppe – dette kommer jeg tilbake til senere i kapittlet, eller et moment som viser til hele stykkets bevegelse.

Det er en stillstand i stykket, til tross for at alle karakterer og elementer hele tiden er i bevegelse. Bevegelsen i stykket oppsummeres i begrepet om "bodies in motion", men det er en konstant negasjon av bevegelsene (Zilliagus, 1976, s.37). De teknologiske sviktene, Maddy

som bryter sammen med jevne mellomrom og Dan som nekter å snakke mens han går, fører til et stykket preget mer av stillestående handling enn bevegelse. Lytteren får inntrykk av at handlingen som utspiller seg er betones av vane og kjedsommelighet, men at det også eksisterer en følelse av tidspres. Stillstanden hersker over handlingen, men karakterene har en overhengende tidsfrist. De fleste skal rekke å komme seg til togstasjonen innen toget ankommer, og gjennom stykket hilser nærmest alle karakterene med frasen "Nice day for the races" (Beckett, 1984, s. 3), som om alle skal rekke et løp på veddeløpsbanen i landsbyen. Lytteren får inntrykk av dette potensielle veddeløpet og togets ankomst skaper stress rundt karakterene. For eksempel maser Mr. Tyler om at han ikke kommer til å rekke toget verken med eller uten Maddy bakpå sykkelen: "[*bitterly*] Late! I on my bicycle as I bowled along was already late. Now therefore we are doubly late, trebly, quadrupedly late. Would I had shot by you, without a word" (Beckett, 1984, s. 7). Karakterene har alle hastverk på ulike måter, mens stillstanden og de kontinuerlige oppbruddene hindrer bevegelsen framover.

3.3.2. Immanent musikalitet

Tradisjonelt blir musikalitet og rytme i litteratur knyttet til formen, som i lyrikk, og derfor vil også dette i radiodramaet fungere som et formmessig grep. I *All That Fall* bidrar sidetekst og dialog, pauser og stillhet til en immanent musikalitet gjennom å skape rytme og takt i deler av stykket. Spesielt sideteksten "[*Dragging feet, panting, thudding stick*]" virker som et musikalsk bakteppe for Maddy og Dans tilstedeværelse i stykket. Dette kan knyttes til struktureringen av handlingen gjennom stykket, og derfor vil jeg videre analysere og vise hvor hvordan denne musikaliteten oppstår, og hva det fører til.

Det oppstår en rytmisk takt i samspeillet mellom slepende skritt og Maddys soliloquy. Dette skjer først i scenen etter hun har møtt Christy og før hun møter Mr. Tyler på sykkel, hvor hun prater til seg selv. Dette fører til en immanent musikalitet, som er tydeligst ved en gjennomhøring av sekvensen. Selv om det er vanskelig å forklare et lyduttrykk, skal jeg her gjøre et forsøk: "Mrs. Rooney: (...) [*She moves on. Sound of her dragging feet.*] What have I done to deserve all this, what, what? [*Dragging feet.*] So long ago...No! No! [*Dragging feet.*]" (Beckett, 1984, s. 5). I sideteksten skal "[*Dragging feet.*]" demonstrere at Maddy går framover mot togstasjonen, lydeffekten er som nevnt tidligere menneskelagd og i gjennomhøringen av stykket høres skrittene ut som noe ugjenkjennbart om man lytter til

lyden separat. I samspill med konteksten forstår man hva lyden skal representere, nemlig hennes skritt. Måten de er framført på høres rytmisk ut, de virker som en underliggende takt for Maddys påfølgende soliloquy. Skrittene fortsetter å være til stede i lydbildet mens hun prater, og det er her det musikalske aspektet oppstår. Ordene hennes *legges til* skrittene takt og samspillet høres ut som musikk –som om ordene er teksten og skrittene musikken. Som en konsekvens av den gjentakende rytmen, blir ”[*Dragging feet.*]” assosiert med en musikalitet i resten av stykket.

Det er nettopp slike mønstre i radiodramaet som ikke er synlige i dramateksten. Det rytmiske aspektet ved produksjonen faller bort i teksten, og er mest sannsynlig bare delvis til stede i andre produksjoner. Det står ikke spesifikt at denne sideteksten skal framstå rytmisk i lydbilde, og lyduttrykket kan derfor variere fra produksjon til produksjon. I BBC-produksjonen skaper derimot denne sideteksten en form for musikalitet. BBC-produksjonen la Maddys skritt til en ”four-in-the-bar-rhythm” (Branigan, 2008, s. 97), dette innebærer at musikaliteten var et valg som ble gjort bevisst av produsenten Donald McWhinnie. Dette er ikke overraskende i seg selv, en radioproduksjon er bevisst ethvert element, men igjen er denne musikaliteten noe kun en lytter opplever. Det er et poeng at denne lydeffekten framhever det unaturlige ved Maddy. Skrittene hennes er ikke opptak av skritt, men skapt med teknologi, instrumenter og stemmer. Maddys skritt utvikler seg i takt med at hennes skritt tar følge med Dan sine skritt utover i stykket.

Lyden av Dans blindestokk og en felles stønning blir ilagt Maddys slepende skritt, på denne måten øker antallet rytmiske elementer i sideteksten og lydbildet. Hans takt bidrar dermed også til å skape musikaliteten. ”[*Dragging feet, panting, thudding stick.*]” (Beckett, 1984, s. 21), dette er elementene som skaper det rytmiske bakteppet for Maddy og Dan i stykket. Gjennom stykket får Maddy streng beskjed av Dan om at han ikke liker å bevege seg mens han snakker: ”Once and for all, do not ask me to speak and move at the same time. I shall not say this in this life again” (Beckett, 1984, s. 22). Dermed må de stoppe opp hver gang en av dem innleder en samtale. Oppbruddene skaper slik kunstneriske pauser når de skjer like etter hverandre. I denne sekvensen er Dan og Maddy nesten kommet hjem, og nærmer seg huset hvor ”Death and the Maiden” spilles, som Maddy passerte alene i begynnelsen av stykket: ”[*Silence. They move on. Wind and rain. Dragging feet, etc. They halt.*] Mrs. Rooney: Do you want some dung? [*Silence. They move on. Wind and rain. Dragging feet, etc. They halt.*] Why do you stop? Do you want to say something?” (Beckett, 1984, s. 31). I seg selv fungerer

denne etablerte lydeffekten som et lite stykke musikk. Det rytmiske samspillet mellom Maddys slepende skritt, Dans blindestokk som høres mot brosteinen og deres felles stønn, forblir deres bakgrunnsmusikk gjennom hele stykket.

Denne argumentasjonen for en musikalitet underbygges av intervjuer gjort av skuespillere i etterkant av å ha jobbet med Beckett. I Mary Brydens artikkel "Sound and Silence: Becketts Music", siterer hun skuespiller Billie Whitelaw (1932-2014). Whitelaw jobbet med Beckett under premieren på *Play* i 1964 på the National Theatre i London, oppsetningen av *Not I* i 1973 på the Royal Court Theatre, også i London, og BBCs filmadapsjon av *Happy Days* i 1979, samt flere andre stykker:

Billie Whitelaw observes that: "Working on *Play* was not unlike conducting music or having a music lesson." Gradations in the timing of pauses could be infinitesimal, so that Whitelaw came to understand the exact significance of such requests as: "Will you make those three dots, two dots". For actors such as Whitelaw and Warrilow, the voice became not so much an interpreter of a Beckett text, as a musical instrument, so that they were, in a sense, being played or sung by Beckett.
(Bryden, 1997, s. 285)

Her sammenlignes oppsetninger med musikkkomposisjoner og skuespillerne med instrumenter. For en lytter blir dette tydeligst i rytmen som gjennomsyrrer stykket, ikke nødvendigvis en sammenhengende eller taktfast rytme, men likevel en rytme. Sammen med oppbruddene og stillheten gir samspillet mellom sidetekst, immanent musikalitet og skuespillernes prestasjoner rytme til stykket.

3.3.3. Pause og stillhet

Pauser og stillhet bidrar også til den immanente musikaliteten hos Beckett. I *All That Fall* virker pauser og stillhet som kunstneriske pauser, lik en komposisjon brukes stillhet som et virkemiddel. I sitatet ovenfor kommer betydningen Beckett tilla pauser og stillheter fram, og pausene og stillhet skaper med andre ord et tempo i tillegg til lydeffekter som "dragging feet". For eksempel framstår pausene i denne sekvensen med Mr. Tyler og Maddy som oppbrudd i monologen til Mr. Tyler samtidig som pausene virker litt for lange for naturlige pauser i en samtale. Pausene gjør at Mr. Tylers monolog framstår rytmisk:

[*Dragging feet.*]
MRS. ROONEY: Whom are you meeting, Mr. Tyler?

MR. TYLER: Hardy. [*Pause.*] We used to climb together. [*Pause.*] I saved his life once. [*Pause.*] I have not forgotten it. [*Dragging feet. They stop.*] (Beckett, 1984, s. 7)

Bryden siterer dirigent og forfatter Robert Craft (1923-2015) i artikkelen sin: “Beckett is interested in the possibility of notation the *tempo* of performance in a play, and of timing the pauses in *Godot* (...)” (1997, s. 284). Pausene bidrar til en saktere rytme i utdraget over.

For lytteren framstår pause og stillhet til en viss grad like. Det er hovedsakelig lengden og hyppigheten som skiller pause og stillhet fra hverandre. ”Silent moments tend to sound much the same: physically they are distinguished by frequency and duration only” (Zilliacus, 1976, s. 155). Pausene er til en viss grad mer naturlige, som når de deler opp replikker, mens stillhet tar opp mer plass i lydbilde og blir på denne måten kun separert fra pausen gjennom lengden. Pausene blir derimot hyppigere anvendt i radiodramaene denne oppgaven tar for seg. Observasjoner og analyser av pausen og stillhetens funksjon og virkningsmåte legger lytteren best merke til etter flere gjennomlyttinger av produksjonene.

”[*Pause.*]” og ”[*Silence.*]” bidrar ikke kun til en immanent musikalitet i *All That Fall*, men fungerer også på hver sin måte som formmessige strukturingsmomenter, som nevnt tidligere i delkapittelet 2.2.2. Pauser framstår som ytringer i seg selv, og stillhet representerer flere oppbrudd i dialogen og handlingen. Zilliacus skriver i *Beckett and Broadcasting* at: ”In the one-dimensional medium of radio, this means that the physical difference between pauses and silences is a quantitative one” (1976, s. 162), og tilskriver ikke forskjellene mellom pausene og stillhet noen større betydning. Her er jeg uenig, og mener at til tross for radiomediets endimensjonale natur kan de to elementene fungere på forskjellig vis og bidra på hver sin måte som formmessige momenter.

”[*Pause.*]” kan tolkes som en faktisk pause i replikkvekslingen, men er også en ytring i seg selv. De er skrevet inn i dialogen når karakterene holder en dialog gående og pausene poengterer relativt realistiske oppbrudd av ordflyt som kunne ha oppstått i en samtale mellom to mennesker i virkeligheten. Maddy demonstrerer dette på egenhånd på stasjonen når de andre innbyggerne ignorerer henne:

MR. TYLER: Come, Miss Fitt, let us move a little up the platform.
MRS. ROONEY: Yes, let's I do that. [*Pause.*] No? [*Pause.*] You have changed your mind?
[*Pause.*] I quite agree, we are better here, in the shadow of the waiting-room.
MR. BARREL: Excuse me a moment.

(Beckett 1984:19)

En pause er derimot ikke bare et oppbrudd av replikkflyten. Den er ikke bare en funksjon som bidrar til et ironisk patos eller en pause ment for å underbygge en komisk replikkveksling, men også en stum ytring. I utdraget ovenfor fungerer pausene som venting, Maddy venter på at Mr. Tyler eller Mr. Barry skal henvende seg til henne og svare henne. Lytteren er, av åpenbare grunner, mer interessert i å høre hva som kommer etter pausen, ikke hva pausen i seg selv representerer eller uttrykker. Det oppstår samtidig en slags vibrasjon fordi publikum venter på hva som kommer i etterkant eller hva som skal avbryte den. Oppbruddet er en pause *fra* noe, nærmere bestemt en forventning til pausen, om at den snart skal ende.

Pausene er alltid potente, med det menes at de inneholder en slags vibrasjon som kommer av forventningen av at de skal ta slutt. Altså framstår de med potensiale til en hørbar ytring. Zilliacus siterer en ikke-navngitt tysk radiodramatiker som skrev at ”a pause is always pregnant” (gjengitt av Zilliacus, 1976, s. 160). Dramatikeren påstår at en pause er et uttrykk i seg selv, ikke en mangel på noe annet. Beckett er kjent for å bruke mye pauser og stillhet i verkene sine, og blant andre Zilliacus og filosofen William Barret har skrevet en del om dette aspektet ved Becketts samlede verker. Barret skriver at Beckett skrev etter stillhet: “language exists in order to make silence possible, just as in turn language is possible only through its vast environing silence” (gjengitt av Zilliacus, 1976, s. 159). Med denne påstanden som bakgrunn, framstår Becketts bruk av stillhet og pauser presis og bevisst, kanskje også intensjonelt.

Stillheten på radio representerer et annet rytmisk aspekt enn pausen. Den er et mål for Becketts skrivning og framstår som en usikkerhet for lytteren. Som nevnt oppstår en total stillhet når sideteksten krever ”[*Silence*]”, og denne er i motsetning til pausen ikke potent. Publikum kan sies å vente på at stillheten skal ta slutt, men stillheten som skrives inn er ikke en pause fra noe som igjen skal begynne ved stillhetens slutt. I teorien kan stykket ende ved enhver stillhet, mens pausen er per definisjon midlertidig. Zilliacus mener stillhet hos Beckett fungerer tematisk, men også som en motivasjon for hans skrivning: ”With him, silence is not merely thematic to a rare degree: it is the stated purpose and unattainable goal of his writing” (1976, s.158-59). Beckett skriver seg mot stillhet, forsøker å bruke et språk som kan nærme seg stillhet og som demonstrerer en opplevelse av at språket ikke strekker til, men som tidligere nevnt er det umulig å oppnå språk og stillhet på samme tid. Dette er ikke fullt så

tydelig i *All That Fall*, men strukturerer dramateksten, samtidig som stillheten blir en del av det tematiske uttrykket.

Stillheten deler opp hovedteksten, spesielt i etterkant av sekvensen på togstasjonen blir handlingen og dialogen brutt opp av stillhet. I denne scenen fungerer stillheten som en påminnelse av tilstanden Maddy er i og som et rom i teksten hvor lytteren forstår Maddys følelser:

MRS. ROONEY: (...) Then at evening the clouds will part, the setting sun will shine an instant, then sink, behind the hills. [*She realizes Mr. Barrel has gone.*] Mr. Barrel! Mr. Barrel! [*Silence.*] I estrange them all. They come towards me, uninvited, bygones bygones, full of kindness, anxious to help... [*the voice breaks.*] (Beckett, 1984, s. 14)

Her blir stillheten brukt som en form for sceneskifte, stillheten poengterer at Maddy står alene der hun tidligere sto sammen med Mr. Barrel. Det er helt stille rundt henne, og hennes overraskelse i det øyeblikket hun innser at hun er alene blir en del av stillheten. Stillheten gir rom for lytteren til å se for seg følelsesmessige reaksjoner som ikke kommer fram gjennom ord, og som på scenen hadde vært tydelig i karakterens kroppsspråk. Den visuelle dimensjonen som lytteren skaper selv i slike sekvenser blir her gjeldende og en viktig del av tolkningsgrunnlaget, som nevnt i delkapittel 2.2.1..

Oppbruddene stillheten fører til er også skrevet inn, om ikke for å bytte samtaleemne eller tilstand, men for å føre handlingen videre. I den påfølgende scene blir stillheten en del av den tidligere nevnte sideteksten med ”dragging feet”, som etter hvert blir en etablert lydeffekt tilhørende Maddy og Dan:

MRS. ROONEY: But you must know! You were on it! Was it at the terminus? Did you leave on time? Or was it the line? [*Pause.*] Did something happen on the line? [*Pause.*] Dan! [*Brokenly.*] Why won't you tell me!
[*Silence. They move off. Dragging feet, etc. They halt. Pause.*]
MR. ROONEY: Poor Maddy! (Beckett, 1984, s. 25)

Her fungerer stillheten til å endre samtaleemne, i tillegg til at den tilhørende sideteksten skildrer den generelle og repeterende tilstanden som Maddy og Dan er i. I dette utdraget er det to typer stillhet: den som er poengtert i sideteksten, men også stillhet i mangelen på respons fra Dan. Hans stillhet under Maddys monolog er derimot ikke notert i sideteksten. For lytterens del framstår stillheten som total, i den betydning at ingen andre lyder kommer til uttrykk i den delen av lydbildet hvor stillhet står markert. I pausene derimot ville bakgrunnsstøy fortsatt vært hørbart.

3.3.4. Soliloquyens funksjon

Et annet formmessig preg ved *All That Fall* er måten replikkene veksler mellom å være dialoger, monologer og soliloquyer. I delkapittelet om ord og radiomediet viste jeg til Zilliacus sin definisjon av soliloquyen. Han skriver også at: “This distinction [mellom soliloquyen og monologen] tends to break down in radio, because here the only speaker’s presence is certain” (Zilliacus, 1976, s. 56), men for lytteren kommer de tydelig fram. De fungerer som uttrykte tanker, hvor lytteren får tilgang til deler av den indre dialogen som foregår i hodet til Dan og Maddy, som er de to eneste som gjennom stykket har soliloquyer. Zilliacus siterer Donald McWhinnie, som skriver om kommunikasjon og perspektiv i *The Art of Radio* fra 1959:

But she doesn’t *say* it, rather she *thinks* it; the effect we want is of unspoken thought, magically overheard,(...)Magnified by the microphone, it draws us into the mind of the character, it is almost as though it had been spoken in our own head. (gjengitt og kursivert av Zilliacus, 1976, s. 58)

Sitatet McWhinnie viser til er Maddys første replikk: ”Poor woman. All alone in that ruinous old house” (Beckett, 1984, s. 3). McWhinnie viser til soliloquyens virkning på lyduttrykket, lytteren opplever en form for overhøring av karakterens tanker. Dette kan minne om modernismens fortellermåte ”stream of consciousness”, hvor tankene og monologen blandes og såvidt kan skilles fra hverandre. Det er denne virkningen Maddys senere soliloquyer også får, hennes indre refleksjoner og tanker blir uttrykt overfor lytteren.

Jeg vil argumentere for at det er mest hensiktsmessig å koble soliloquyen til formen, da den er knyttet til dramasjangeren gjennom kanonisert litteratur. Typisk er soliloquyen et formmessig grep i dramatikken, som for eksempel i *Hamlet* (ca. 1599-1601) av William Shakespeare, hvor Hamlet holder den karakteristiske soliloquy’en: ”To be, or not to be: that is the question” (Shakespeare, 2011, s. 158). Soliloquy inneholder refleksjoner over tilstanden de er i og fungerer i blant som gjenfortellinger. Eksempelvis i *All That Fall* når Dan gjenforteller hendelsene på toget. Om man tolker de fleste soliloquyene som karakterens overhørte tanker, forblir de et formmessig grep som formidler innhold og fungerer som stilmessig variasjon og innsikt i karakterens bevissthet til tross for at de ikke til enhver tid kan skjernes fra monolog. De kan også tolkes som lyttertiltaler. En lyttertiltale er en soliloquy som blir kommunisert ut til en usikker mottaker, og i radiodrama er det mest logisk å tolke denne mottakeren som lytteren.

Soliloquyene oppstår plutselig, og spesielt Maddys soliloquyer kan høres ut som tiltale til lytteren. Et eksempel er når hun står på togstasjonen og venter på toget med Mr. Tyler, Miss Fitt og Mr. Barrel, hvor hun holder følgende soliloquy:

MR. TYLER: [*to Miss Fitt*] When you say the last train –

MRS. ROONEY: Do not flatter yourself for one moment, because I hold aloof, that my suffering have ceased. No. The entire scene, the hills, the plain, the racecourse with its miles and miles of white rails and three red stands, the pretty wayside station, even you yourselves, yes, I mean it, and over all the clouding blue, I see it all, I stand here and see it all with my eyes... [*the voice breaks.*]...through eyes...oh if you had my eyes...you would understand...the things they have seen...and not looked away...this is nothing...nothing...what did I do with that handkerchief? [*Pause.*]

MR. TYLER: [*to Miss Fitt*] When you say the last train – (...)

(Beckett, 1984, s. 18)

Sitatet inneholder Mr. Tylers replikker for å vise hvor alene Maddys monolog står. Den første delen av monologen er mest sannsynlig henvendt til de andre karakterene, men når hun begynner med beskrivelsen av omgivelsene tar monologen form som en soliloquy. Som nevnt tidligere, defineres monologen av å ha en tilhører, mens en soliloquy blir utført av en karakter som tror seg alene, er alene eller overser de andre karakterene på scenen. Maddy uttaler replikken som om hun er alene. Denne beskrivelsen av omgivelsene hadde gitt mer mening i konteksten om Dan, som er blind, også hadde vært der. Da hadde hun, for hans skyld, kanskje forklart hvordan verden så ut til ham. Siden han ikke er til stede, og de andre karakterene kan se hvordan det ser ut rundt dem, gir det mening at hun tiltaler og forklarer for lytteren.

Tiltaleformen ”you”, i sitatet ovenfor: ”Oh if you had my eyes”, forsterker inntrykket av at Maddy tiltaler lytteren. Maddys språklige bevissthet, metanivået, blir en slags plattform for å anrope lytteren eller hvem Maddy tror lytter. Hun er halvveis bevisst radiomediet og dens lytterskare. En lyttertiltale bryter som regel den fjerde veggen i et sceneteater, og en direkte lyttertiltale kunne vært tilfelle i et radiodrama, men i dette tilfellet vil jeg påstå at det faktisk ikke skjer. I stedet prater Maddy ut mot lytteren, men ikke til dem med noen forventning om svar. Hennes bevissthet strekker seg utover radiomediet og radiomediets fiktive verden.

4. *Embers*

4.1. Radioteori

4.1.1. Ord og lydeffekter

I likhet *All That Fall* gjelder også Crisells hierarki med ord, lyder, musikk og stillhet for *Embers*. Ordenes symbolske og referensielle verdi blir enda mer gjeldende i *Embers* enn i *All That Fall*, fordi stykket framstår abstrakt og uten et åpenbart visuelt uttrykk. Lytteren i *All That Fall* får derimot et tydelig visuelt inntrykk gjennom blant annet bruken av ”aural signposts”, et til tider deskriptivt språk og geografiske forflytninger som skaper umiddelbare assosiasjoner, dermed skaper et mer visuelt stykke. I *Embers*, derimot, er handlingen stillestående. Det er ingen slike signposts, lite deskriptivt språk og lytterens forståelse av stykket er hovedsakelig basert på Henrys monolog og dialogen hans med Ada.

Det er derimot ikke et klart og sammenhengende språk i *Embers* noe som fører til en stor betydningstetthet og fragmentering. Det ironiske er at Henrys monolog er preget av usammenhengende setninger, mange pauser som deler opp monologen ytterligere og plutselige analepser. I et stykke hvor lytteren er avhengig av en forståelig og koherent monolog, er innholdet i stedet fragmentert og lite substansielt.

HENRY: (...) catch his death, can't understand, strange treatment, old friend, says he'll go, doesn't move, not a sound, fire dying, white beam from the window, ghastly scene, wishes to God he hadn't come, no good, fire out, bitter cold, great trouble, white world, not a sound, no good. [Pause.] No good. [Pause.] Can't do it. [Pause.] Listen to it! [Pause.] Father! [Pause.]. (Beckett, 1984, s. 90-1)

Dette utdraget refererer til fire motiver i *Embers*. ”[O]ld friend” og de omringende ordene referer til historien om Bolton og Holloway. ”[W]hite world, not a sound” er et motiv som Henry har hengt seg opp i, og som stadig repeteres uten særlig kontekst eller forklaring. Videre viser han til havbruset med frasen ”Listen to it!” og til slutt etableres farens konsekvente tilstedeværelse med ”Father!”. Siden handlingen kan tolkes som å være plassert inni hodet til Henry, er den usensurerte, indre monologen ikke bundet av noen struktur eller forventning om form. Språket i *Embers* er derfor sprikende, usammenhengende og preget av plutselig innfall og minner. Betydningstettheten fører til at lytterens forståelse er sterkt knyttet til monologens og dialogens språklige innhold, og forståelsen avhengig av konsentrasjon hos lytteren for å få med seg det sprikende handlingsmønsteret.

Samspeilet med lydeffektene er særskilt viktig for å forstå *Embers*. Lydeffektene er for det meste knyttet til handlingens umiddelbare nærhet, men med noen unntak. Med handlingens umiddelbare nærhet menes lydeffekter som knyttes til Henrys bevegelse og han som person, siden han er protagonist og fokaliseringssentrum: "[*Slither of shingles as he sits.*]" (Beckett, 1984, s. 87), "[*Boots on shingle*]" (Beckett, 1984, s. 95) og "[*Sigh.*]" (Beckett, 1984, s. 97). I disse sekvensene er det mindre behov for kontekstualiserende ord. Lydeffektene er direkte knyttet til Henry og er med på å skape romfølelsen rundt ham og knytter hans bevegelser til en virkelighet lytteren kan forstå. Motsetningen er Ada som ikke har slike lydeffekter knyttet til seg, og dermed virker som en vagere karakter uten tilknytning til virkeligheten.

4.1.2. Bakgrunns- og forgrunnseffekter

Hos Beckett er det lite som skiller bakgrunn- og forgrunnseffekter. Det blir brukt relativt lite bakgrunnseffekter, og når de blir brukt påpekes disse av karakterene. På den måten kan de sies å bli forgrunnseffekter i likhet med lydeffektene i *All That Fall*. I *Embers* er dette tydelig for havbruset, som Henry starter stykket med å henvende lytterens oppmerksomhet mot:

That sound you hear is the sea. [*Pause. Louder.*] I say that sound you hear is the sea, we are sitting on the strand. [*Pause.*] I mention it because the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn't see what it was you wouldn't know what it was. [*Pause.*] (Beckett, 1984, s. 87)

Oppmerksomheten til lytteren er gjennom stykket fokusert også på havbruset, som man skulle trodde hadde som funksjon å være en bakgrunnseffekt siden Henry selv påpeker at han er på en strand. Dette er derimot ikke tilfellet, havbruset øker i styrke hver gang Henry stopper å prate og sideteksten ber om "[*Pause.*]". Zilliacus påpeker at havbruset kan sies å bli en karakter i seg selv (Zilliacus 1976:89), og her finner man en åpenbar fordel ved lydeffekter på radio, og spesielt i radiodrama. En lydeffekt kan bli en karakter. Det er ikke bare Zilliacus som har påpekt dette elementet. Som nevnt tidligere i oppgaven skapte Beckett karakteren Music i *Words and Music* (1962). Her blir lydeffektene identifikasjonsmarkører, og en karakter blir skapt utifra det.

Romfølelsen i *Embers* skapes av lydeffektene og plassering av objekter i forhold til hverandre. Norman Corwin refererer til ulike måter å skape romfølelsen på, eksempelvis "speech, sound and allusion" (Zilliacus, 1976, s. 62). Lytteren forstår stykket og "observerer"

handlingen fra stammen Henry sitter på, gjennom hans beskrivelser –allusjonene som skapes gjennom lydbildet; og lydeffektene. Når Henry befinner seg der er stemmen hans høy og tydelig. Utover i handlingen går han mot vannkanten og stemmen hans blir fjernere og lavere. Denne lydeffekten demonstrerer lytterens plassering i lydlandskapet. I radioteori kalles denne effekten et ”sound center”, som er plasseringen av mikrofonen. Denne plasseringen definerer et hierarki mellom karakterene. Protagonisten er typisk plassert like ved mikrofonen og er dermed øverst i hierarkiet, i ”the sound center” (Hand& Traynor, 2011, s. 64). I *Embers* er ”the sound center” plassert ved stammen Henry sitter på. Når Henry dermed flytter seg vekk fra stammen blir stemmen hans fjernere, mens lytteren forblir ved stammen: ”[*He goes towards the sea. Boots on shingle, say ten steps.*]” (Beckett, 1984, s. 95). Romfølelsen skapes slik av Henrys bevegelse bort fra stammen

4.1.3. Lytterens posisjon

Et teknisk aspekt ved radiodramaet er blindhet, og dette spiller en viktig rolle i *Embers*. Dette ble drøftet i begynnelsen av oppgaven, og Larronde sitt begrep om ”sur-auditifs” ble etablert som et sentralt synspunkt på lytterens inntrykk av et radiodrama. Siden stykket kan sies å foregå i hodet til Henry kan man dermed tolke det som at lytteren overhører tankene hans og hans indre monolog. Larronde skriver at ved å skape inntrykk for lytteren blir hun ikke lenger en enkel lytter, men en transcendent lytter som ser på en annen måte gjennom lyduttrykket som inneholder følelser, drømmer og dialog (gjengitt etter Zilliacus, 1976, s. 62). Dette overskridende synet, som lytteren får, blir spesielt gjeldende i *Embers* fordi stykket er relativt abstrakt, og lytterens fantasi og forestillingsevne blir viktig for å forståelse og innlevelse.

Siden hele stykket finner sted i Henrys hode samtidig som det er flere ulike, irrasjonelle forflytninger, blir lytteren avhengig av å forstå stykket på sin egen måte. Stemmene som kommer ut av radioen har få allusjoner og enda færre deskriptive egenskaper. Dermed blir lytterens individuelle opplevelse av stykket sentralt for forståelsen av det. Radioens evne til å skape subjektive opplevelser blir dermed spesielt tydelig i *Embers*. Det endimensjonelle lydbildet gir rom for tidsanalepser uten visuelle grenser, fordi lyden kan skape interne analepser basert på lydeffekter alene. Analepsene kan ikke bli skapt av visuelle elementer, som på sceneteater. Lytteren må forestille seg sekvensene når de utspiller seg i hennes fantasi.

Som nevnt tidligere i delkapittelet 2.1.3., kan lytteren bli sett på som en del av produksjonen. Hand og Traynor skriver i *The Radio Drama Handbook* at lytteren både kan tolkes som en aktiv og passiv aktør. Når lytteren tolkes som passiv blir hun kun en resipient av lyduttrykket, Hand og Traynor ser derimot på lytteren som en aktiv aktør: “ (...) radio drama is totally *dependent* on the listener; we are active collaborators” (2011, s. 34). Et radiodrama blir til gjennom lytteren. Dette blir sentralt i *Embers*, hvor Henry holder en monolog for å minne seg selv på at han eksisterer utenfor tilværelsen dominert av havbruset. Lytteren kan sies å bli Henrys vitne. Gjennom denne rollen blir lytteren plassert i handlingen, inni hodet hans.

4.2. Metode –og analyseverktøy

4.2.1. Generell forståelse av stykket

Embers blir som regel forstått som et stykke som foregår i protanogistens hode. Denne forståelsen gjelder resepsjonen og analyser gjort av blant andre Zilliacus, Ben-Zvi, og Spurling og Fletcher. Utgangspunktet for denne forståelsen av stykket er Henrys manipulering av lydeffekter og delvis kontroll over omgivelsene og karakterene i stykket. Havbruset fremstår for Zilliacus, Ben-Zvi, og Spurling og Fletcher som en insisterende lyd bare Henry hører, og hans monolog tolkes som et forsøk på å overdøve denne lyden. I denne analysen vil det samme utgangspunktet bli brukt. Det er et poeng å etablere en generell forståelse for å få innsikt i at selve utgangspunktet er en tolkning i seg selv. Radiodramaet *Embers* kan forstås på ulike måter. I denne oppgaven blir dermed en gitt tolkning av stykket utgangspunktet og, for de som har lest eller hørt *Embers* før, er denne forklaringen et forsøk på å klargjøre utgangspunktet for analysen.

Zilliacus tar for seg konsekvensene av at hele stykket foregår i protagonistens forestillingsverden. I *Embers* lever Henry i en tilstand mellom den virkelige verden og sin egen drømmeverden, og lytteren opplever den kun gjennom Henrys øyne. Det er bare Henry som lytteren kan stole på at faktisk lever (Zilliacus, 1976, s. 82). Hans avdøde kone Ada, som er den eneste Henry snakker direkte med, er også en del av forestillingsverdenen. Hele stykket preges av Henrys fantasi og forestillingsevne: “The universe which the radio audience is confronted with is totally a subjective one: it is one man’s world” (Zilliacus, 1976, s. 82). I

stykket sitter Henry på en strand, og handlingen foregår i hodet hans og kan sies å bli overhørt av lytteren. Dette er dermed utgangspunktet for analysen.

4.2.2. Grensemann

Protagonisten i *Embers* omtales som en typisk Beckett-karakter. Zilliacus definerer den tilbakevendende typen hos Beckett som en ”grensemann”: ”He is yet another ’borderman’, a species frequent in early Beckett, attracted to brinks, edges, margins, as though hoping for the qualitative change to alter their immutable lives” (Zilliacus, 1976, s. 77). Zilliacus forstår med andre ord Henry som en mann som lever i et grenseland mellom virkelighet og drøm. En tilværelse som også lytteren blir dratt med inn i, hvor Henry hører dønningene fra havet i bakhodet sitt og fyller hverdagen sin med uviktig prat. Denne definisjonen kan knyttes til en tidligere definert Beckett-karakter. I kapittelet om metode i forbindelse med analysen av *All That Fall* ble Ben-Zvis karakterisering av et typisk predikament hos flere Beckett-karakterer presentert: ”I have no voice and must speak, that is all I know” (1998, s. 245). Sammen blir grensemannen til Zilliacus og Ben-Zvis et utgangspunkt for å tolke Becketts tilbakevendende karakter.

4.2.3. Språklig virkelighet

Den språklige virkeligheten i radiodramaet er utforsket i flere analyser. Det ligger i radioens natur at kun det som gir lyd fra seg eksisterer. Ian Rodger forklarer det enkelt her: “(...) if a character is not heard for some time, the listening audience will presume that he or she has gone away” (Rodger, 1982, s. 18). Man kan derfor prate om en språklig eksistens, hvordan noe som ikke har en stemme eller en tilhørende lydeffekt ikke kan sies å eksistere. Dette begrepet ble også etablert i *All That Falls* metodekapittel og radiokapittel. De fleste ender med samme konklusjon om at i *Embers* er Henry den eneste som faktisk eksisterer som en konkret karakter. Andre karakterer, som hans kone Ada, deres datter Addie og faren til Henry, kun eksisterer i minnene hans. Ada, som eneste karakterer – andre enn Henry – som prater, har ingen lydeffekter knyttet opp til seg, og kan derfor sies å ikke eksistere mer enn i Henrys forestillingsverden. Lydeffektene er ytre faktorer, de eksisterer utenfor Henrys forestillingsverden.

Lewis trekker en tematisk slutning om en gjennomgående hjelpsløshet og desperasjon gjennom å se på protagonistenes benevnelse av objekter og deres benektelse av tingenes vitalitet. I Henry sitt tilfelle er det havbruset og lydene av drypp og hover. Dette er lydeffekter som de navngir i forkant av at lydeffektene tilkjenner seg. Han knytter konsekvensen av denne tendensen opp mot en gjennomgående tematikk om ensomhet og hjelpsløshet: "The effect of this relationship between listener, protagonist and external world is to convey a sense of the helplessness of those protagonist in the face of a world they at first appeared to control" (Lewis, 1981, s. 68). Henry framstår først som den som kontrollerer lydeffektene og karakterene rundt seg, men mister etter hvert enhver kontroll over dem. Selv Henry som kun omgir seg med sine egne forestillinger klarer ikke etter hvert å kontrollere sitt eget sinn. Det er forholdet mellom karakterene og objektene som skaper tematikken, Henrys hjelpsløshet i stykket han selv styrer blir tydelig når han mister kontrollen. Denne hjelpsløsheten og mangelen på kontroll kobler Spurling og Fletcher til et "Henrys motto". De trekker fram en replikk av Henry: "Every syllable is a second gained" (Beckett, 1984, s. 98), og definerer det som hans bakgrunn og motivasjon for å prate. Med hvert ord Henry uttaler, holder han havbruset på avstand. For hvert ord, eksisterer han med forstanden i behold et sekund lenger. Havbruset framstår som et symbol på nedbrytingen av tilstanden hans, når han og Ada har en dialog er havbruset nesten ikke til stede i lydbildet.

4.2.4. Pausens funksjon

Bruk av stillhet og pauser i *Embers* blir analysert og knyttet til absurdistenes bruk av metafysisk stillhet av Karen F. Stein, i artikkelen "Metaphysical Silence in Absurd Drama". Hun skriver om hvordan stillhet i drama peker på karakterens ensomhet og adskillelse fra virkeligheten. Stillhet blir uttrykt metaforisk gjennom et fragmentert og usammenhengende språk og en dialog uten videre substansielt innhold: "The authors are concerned with portraying the alienation of individuals, the breakdown of communication and the disintegration of language itself" (Stein, 1970, s. 424). Stein trekker Beckett inn i denne sammenhengen og viser til flere av hans dramaer, også *Embers*. Her fokuserer hun på Henry som en typisk Beckett-karakter fanget i et scenario han ikke kommer ut av: "Henry, whose role in *Embers* is a scarcely interrupted monologue, remains locked in his fantasy world, talking about the silence which he says will come (...)" (Stein, 1970, s. 428). På denne måten

knytter Stein Henrys tilstand og språk til en lengsel etter stillhet, og i utvidet betydning til absurdismens språk- og samfunnskritikk.

Et av de mer siterte Beckett-sitatene handler om at det ikke er noe å uttrykke, samtidig som det er en plikt å uttrykke seg. Sitatet er, som nevnt i delkapittel 2.2.3., hentet fra en dialog Beckett hadde med kunstkritiker George Duthuit. I samme delkapittel knyttes sitatet til absurdismens språkproblematikk, men det er også en beskrivelse av kunst som har gått fra å avbilde virkeligheten til å nå uttrykke ingenting, gjennom plikten å uttrykke seg. Karen F. Stein knytter en slik tilstand til typiske Beckett-karakterer, som Henry også argumenterer for idet han forsøker å nærme seg en tilstand av stillhet.

Steins tolkning av absurdismens pratende protagonister tar utgangspunkt i Becketts kunstkritikk. I *Three Dialogues* trekker Beckett inn en tematikk som de fleste av hans protagonister strever og lever med: “there is nothing to express (...) together with the obligation to express” (Beckett, 1999, s.103). Stein foretrekker å tolke ”obligation to express” som ”compulsion to express”. Ordskiftet begrunner hun med at de typiske karakterene som passer denne karakteristikken heller mot å gi inntrykk av at de *må* uttrykke seg som en form for et irrasjonelt, indre behov. Bruken av ordet ”obligation” viser til en plikt og forpliktelse overfor noen andre utenfor seg selv (Stein, 1970, s. 428). Med denne tolkningen passer Becketts poetikk godt som en motivasjon for protagonister som Henry. For å unngå en betydelig diskusjon og digresjon forblir Steins tolkning av *Three Dialogues* den versjonen om kommer til å bli brukt i denne analysen.

4.2.5. Repetisjon

Embers er et stykke som er sterkt preget av repetisjon. Dette gjelder både i språket og handlingsmønsteret. Både Jacques Derrida (1930-2004) og Gilles Deleuze (1925-1995) trekker fram konsekvensen ved repetisjon i henholdsvis *Writing and Difference* (1993) og *Difference and Repetition* (2004). Særlig konsenterer de som seg om repetisjonens natur, dens virkning og iboende egenskaper. Steven Connors *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text* (1988) fokuserer på Becketts bruk av repetisjon. Connor bruker repetisjonsteoriene til Derrida og Deleuze på flere av Becketts verker – men ikke *Embers*. Det er derimot mulig, og

grunnlaget for en slik analyse vil i dette kapittelet bli presentert og senere analysert i analysekapittelet.

Derridas forståelse av repetisjon tar utgangspunkt i den første, mytiske boken. Repetisjon er hos Derrida en sirkulær bevegelse hvor slutten på boken når begynnelsen, for så å repetere seg selv. "Once the circle turns, once the volume rolls itself up, once the book is repeated, its identification with itself gathers an imperceptible difference which permits us efficaciously, rigorously, that is, discreetly, to exit from closure" (Derrida, 1993, s. 295). Identifikasjonen med seg selv skjer idet slutten når begynnelsen i en slik sirkulær, elliptisk bevegelse. Møtet mellom slutten og begynnelsen skaper en nesten umerkelig "difference", forskjell, som gjør det mulig å unngå en helhetlig sirkel. Denne forskjellen gjør at en repetisjon ikke skaper en identisk kopi av originalen. En identisk kopi er uopnåelig, men er lik den originale. Derrida fortsetter: "This exit from the identical into the same remains very slight, weighs nothing itself, thinks and weighs the book *as such*" (1993, s. 295). En forskjell er iboende enhver repetisjon, og skiller kun fra den originale ved begrepene "the identical" og "the same" hos Derrida.

Deleuze forsøker i *Difference and Repetition* å etablere "difference", forskjell, og repetisjon som begreper i seg selv. Han trekker inn den vestlige definisjonen som ilegger "difference" en underlegen rolle i forhold til identitet og repetisjon som en kopi av originalen. Deleuze mener derimot at "difference" er mer enn en konsekvens av repetisjonen av en original, og repetisjon har ulike komponenter som definerer det som et eget konsept:

Difference is represented *in* the identical concept, and thereby reduced to a merely conceptual difference. Repetition, by contrast, is represented *outside* the concept, as though it were a difference without concept, *but always with the presupposition of an identical concept*. Thus, repetition occurs when things are distinguished *in numero*, in space and time, while their concept remains the same. In the same movement, therefore, the identity of the concept in representation includes difference and is extended to repetition. (2004, s. 339)

"Difference" er knyttet til originalkonseptet ved å være lignende eller lik, mens repetisjon er knyttet til originalen gjennom å være ekstern, ved å eksistere utenfor originalkonseptet med mindre tilknytning til originalen. Deleuze definerer også to former for repetisjon, "the Same" og "the Other": "The first repetition is repetition of the Same, explained by the identity of the concept or representation; the second includes difference, and includes itself in the alterity of the Idea(...)" (Deleuze, 2004, s. 27). Videre skriver Deleuze at "the Same er en avkledd og lignende repetisjon som forsøker å imitere originalen, mens "the Other" er en repetisjon som

blir betegnet og definert av å være ”clothed” eller maskert og inkluderer ”difference” samtidig som ”includes itself in the alterity of the Idea”, som innebærer å definerer seg ut ifra å være annerledes fra originalideen.

Steven Connor skriver i *Repetition, Theory and Text* om repetisjon som litterært virkemiddel, og tar for seg ulike konsekvenser av bruk av repetisjon, i ulike kontekster. Han trekker derimot ikke konkret inn *Embers*. Connor legger blant annet fram egne tolkninger av Derrida og Deleuze definisjoner av repetisjon. Han argumenterer selv for repetisjonens evne til å binde sammen en tekst, ved å tolke selve repetisjonen som et strukturerende senter i teksten: ”Repetition is above all intensification and magnification of a centre, so that, in the end it is a metaphorical device which collapses art and life into unity” (Connor, 1988, s. 12). Connor argumenterer for at repetisjonen repeterer virkeligheten, originalen, og gjennom selve repetisjonen smelter virkelighet og fiksjon sammen.

5. Analyse av *Embers* - en forestillingsverden i oppløsning

5.1. Metodebruk og introduksjon til analysen

I analysen av *Embers* er problemstillingen å analysere form og innhold.

Underproblemstillinger og ulike spørsmål vil i denne analysen, i likhet med analysen av *All That Fall*, være utgangspunkt for ulike analyser som underbygger den overordnede problemstillingen. Et gjennomgående fokus vil være å utforske hvordan radiomediet synliggjøres og reflekteres i radiodramaet, dette gjelder i både form og innhold.

Videre vil innholdsanalysen spesielt undersøke den språklige eksistensen, og hvilke funksjoner karakterene i Henrys forestillingsverden har. I formanalysen vil repetisjon ha hovedfokus.

Innholdsanalysen vil først fokusere på Henrys behov for å bekrefte sin egen identitet og hans forestillingsverden. Deretter ta for seg alle karakterene i stykket og deres funksjon. Her vil ”borderman”-begrepet til Zilliacus bli anvendt for å definere Henrys karakter. Havbruset vil bli definert og lydeffekten satt i sammenheng med Henry. I tillegg vil et fordoblingsmotiv forklare forholdet mellom Henry og faren, og Henry og Addie. Adas eksistens vil bli forsøkt analysert ved hjelp av hennes tilstedeværelse i dialogen og lydbildet. Historien om Bolton og Holloway vil vise til Henrys gjentakende tendenser og vanene hans ved å repetere historien for å minne seg selv på livet sitt. Til slutt vil innholdsanalysen sette Henry i sammenheng med den skapende instansen og metaperspektivet, for så i tittelanalysen sette Henrys falmende kontroll og forestillingsverden i sammenheng med tittelen *Embers*.

Formanalysen tar først for seg lytterens posisjon. Denne posisjonen blir koblet opp mot Larronde sitt ”sur-auditif”-begrep hvor lytteren blir en slags ”over-hører”, som definert i kapittel 2.2.1. og 4.2.3.. Lytteren kan til dels bli plassert i samme posisjon som Henry, i et grenseland mellom virkelighet og drøm, på grunn av plasseringen av lydkilden i forhold til lytteren. Videre poengeteres bruken av repetisjon. Virkemiddelet fungerer både ved å forsterke inntrykket av Henry som en karakter som lever et vanepreget liv, og repetisjonen av fraser, som ”white world, not a sound”, påpeker Henrys ønske om stillhet og viser til Bolton og Holloway-motivet i stykket. Videre knyttes Derrida og Deleuze sine definisjoner av repetisjon inn, sammen med en semantisk metning. Språket har blitt repetert i den grad at en

semantisk metning finner sted, som knyttes videre til absurdistenes anti-språklige tendenser og en metaforisk stillhet definert av Karen F. Stein.

5.2. Innholdsanalyse

5.2.1. Språklig virkelighet

Om man tar utgangspunkt i at hele handlingen i *Embers* foregår i Henrys hode, blir det naturlig å spørre om hva det er som eksisterer der. Er det kun Henry? Hva manifesteres Ada og Addie som? Hva er funksjonen bak historien om Bolton og Holloway? Hva slags rolle har faren hans? Både Spurling og Fletcher, Zilliacus og Jesson tolker stykket som et internt drama i den betydning at det foregår i Henrys hode, og tar dermed utgangspunkt i at alt som foregår i *Embers* er Henrys minner og manifestasjoner. Med samme utgangspunkt som de ovennevnte litteraturkritikerne skal jeg se på den språklige virkeligheten i *Embers*.

5.2.1.1. Henry

Den språklige virkeligheten som etableres i *Embers*, blir skapt på Henrys premisser. Med dette mener jeg at han gjennom å navngi objekter og karakterer introduserer og tar kontroll over deres eksistens. Han begynner stykket med å ta kontroll over sin egen tilstedeværelse, og ber seg selv om å gå, stoppe og sitte: "Henry: On. [*Sea. Voice louder.*] On! [*He moves on. Boots on shingle. As he goes.*] Stop! [*He halts. Sea a little louder.*]" (Beckett, 1984, s. 87). Han fortsetter med å rope "down!" på samme måte som "on" og "stop", for så å sette seg ned. Behovet han har for å kroppsliggjøre seg selv og ta kontroll over sin egen kropp viser til et behov for å bekrefte, overfor seg selv, at han eksisterer. Det første premisset er lagt, han selv er til stede.

Det er den altopplukende ensomheten som er bakgrunnen for behovet for å bekrefte at han eksisterer. "His yearning for the presence of others is a sign that his self-contained world is disintegrating" (Zilliacus, 1976, s. 77). Fram til nå har det holdt med eget selskap og historiene han forteller seg selv. Utover i stykket går kontrollen hans i oppløsning, og selv om dette ikke virker som noe nytt for Henry begynner han å kreve andres bekreftelse på egen eksistens. I tillegg virker det som om Henry holder på å miste forstanden, dette skjer i samme

tempo som at kontrollen over lyder og personer i stykket går i oppløsning. Han står helt alene gjennom stykket, og monologen hans preges av livet han har levd og historier hvor det er like stor sjanse for at er ekte som at de er oppspinn. Det er derimot ingen andre eksisterende og handlende karakterer som kommer fram for å bekrefte hans identitet, enn ham selv. Han manifesterer karakterer fra underbevisstheten og fortiden sin med den intensjonen å få disse til å bevise for ham selv at han har eksistert.

Bekreftelsen over sin egen eksistens er ikke nok. Behovet for bekreftelse strekker seg utover ham selv, han trenger etter hvert mer for bekrefte sin egen eksistens. Zilliacus ser på behovet som noe som har vokst fram over tid:

He used to need no one: his stories sufficed for company. (...) Then the need came on him for the presence of someone, anyone; finally he began to need someone able to vouch for what is left of his identity. Unable to find such people in the world of external phenomena, he summons revenants to join him in his own world. (Zilliacus, 1976, s. 81)

Zilliacus peker her på minnene av karakterer i livet hans som han maner fram, samt historien som Henry forteller seg selv, spesielt historien om Bolton og Holloway. Karakterene bekrefter at han har levd, hvem han var eller er. Han maner fram minner av faren sin, konen Ada og deres datter Addie i et forsøk å huske, forstå og bekrefte livet han har levd og at han, som person, eksisterer, eller i det minste har eksistert. Om han har noen framtid er vanskelig å lese og lytte ut ifra den informasjonen som blir gitt i løpet av stykket. Ifølge Connor har enhver repetisjon av en original hendelse eller et minne en viss grad av fiksjon ved seg, fordi det av definisjon ikke er originalen. Henry skaper en forestillingsverden hvor de utallige repetisjonene av fortiden smelter sammen med omrisset av de originale elementene fra fortiden. Helheten som formes definerer Henrys forestillingsverden.

Problemet med gjentagelsen av historiene og minnene er at for hver gang de repeteres blir originalen svakere. Ifølge Derrida er enhver repetisjon, som nevnt, sekundær og til en viss grad uvesentlig. Dermed virker repetisjonen mot sin hensikt når Henry forsøker å repetere deler av livet sitt for å bekrefte at han har eksistert. For hver repetisjon av historien om Bolton og Holloway falmer originalhistorien, i likhet med Ada og minnene om Addie og faren. Det eneste repetisjonen og den ellers kontinuerlige monologen lykkes med, er å skape en illusjon av identitetsbekreftelse for Henry, samt holde havbruset på avstand.

5.2.1.2. Havbruset

Havbruset Henry og lytteren hører i bakgrunnen av stykket, dominerer lydbildet når Henry ikke snakker og det forblir ukontrollerbart gjennom hele stykket. Så lenge han holder samtalen med Ada og historien om Bolton og Holloway i gang, forblir havbruset i bakgrunnen av lydbildet. Han omtaler det selv i begynnelsen av stykket, samtidig som han gir handlingen en geografisk situering: ”[*Pause.*] That sound you hear is the sea. [*Pause. Louder.*] I say that sound you hear is the sea, we are sitting on the strand” (Beckett, 1984, s. 87). For Henry framstår lyden fremmed, han fortsetter: “I mention it because the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn’t see what it was you wouldn’t know what it was” (Beckett, 1984, s. 87). Mens for Ada framstår havbruset som ”a lovely peaceful gentle soothing sound” (Beckett, 1984, s. 96). Siden havbruset framstår såpass ulikt for Henry og Ada kan man anta at Henry er preget av negative assosiasjoner til havet.

Hans frykt eller ubehag ved havbruset kan knyttes til farens drukning. Det er mulig å tolke det som at havbruset assosieres med hva faren hørte da han døde. James Jesson spekulerer i om havbruset som hjemsøker Henry, stammer fra og kan knyttes til farens drukning (Jesson, 2009, s. 53). Derfor minner havbruset ham om døden og tilstanden av ikke-eksistens. Uansett hvorfor havbruset hjemsøker Henry er det lyden av havet som gjør han mentalt ustabil og fører til at han ikke klarer å skille mellom virkelighet og fantasi. Henrys forestillingsverden går gradvis i oppløsning, og havbruset symboliserer den uunngåelige nedbrytning. Den intense og kontinuerlige lyden har lagt seg i hodet hans og selv ikke når han drar vekk fra sjøen blir den borte:

Today it’s calm, but I often hear it above in the house and walking the roads and start talking, oh just loud enough to drown it, nobody notices. [*Pause.*] But I’d be talking no matter where I was, I once went to Switzerland to get away from the cursed thing and never stopped all the time I was there. (Beckett, 1984, s. 88)

Her kommer det fram at Henry prater for å overdøve lyden. Så lenge han fører en monolog med seg selv, dialog med Ada eller forteller historier, som han aldri fullfører fordi han kontinuerlig må holde de gående, holder havbruset seg unna.

5.2.1.3. Faren

Faren er den første karakteren han forsøker å nå fram til. Henry forteller om faren, som badet hver kveld og nektet å flytte vekk fra kysten. Tvetydigheten ved farens død får lytteren innsikt

i ved begynnelsen av stykket: ”We never found your body, you know, that held up probate an unconscionable time, they said there was nothing to prove you hadn’t run away from us all and alive (...)” (Beckett, 1984, s. 88). Farsproblematikken kan tolkes som tilstedeværende i hele stykket: faren blir ofte nevnt av Ada, Henry roper stadig på ham gjennom stykket og minnes hendelser med faren. Henrys far druknet mest sannsynlig, og framstår som død i resten av stykken selv om ambivalensen rundt det at de ikke fant liket preger Henry. Faren blir stående som en uklar figur i bakgrunnen av Henrys sinn, og kommer opp både i samtaler med Ada og i andre karakterer utover i stykket.

Faren framstår likevel som en karakter i *Embers*, selv om han verken har replikker eller er med i noen scener. Grunnen til dette inntrykket er Henry og Ada som språkliggjør ham. De prater om faren, minnes situasjoner og Ada skildrer spesielt en scene hvor Henrys far gjorde et uutslettelig inntrykk på henne. Denne formen for språkliggjøring fører til at faren får en språklig eksistens. Han eksisterer i språket deres, som en kontinuerlig tilstedeværende skikkelse. Som nevnt tidligere skrev Beckett radiodramaet *Rough for Radio II* (1961) hvor en av karakterene, Dick, er stum. I *Rough for Radio* er Dick en aktiv karakter, handlingene hans blir kommentert og dermed levendegjort for lytteren. I *Embers* utfører ikke Henrys far noen handlinger, men hans tidligere handlinger blir derimot nærmest omtalt som om de ble utført i nåtid fordi de blir gjengitt og faren tiltalt gjennom stykket:

Father! [*Pause.*] Tired of talking to you. [*Pause.*] That was always the way, walk all over the mountains with you talking and talking and then suddenly mum and home in misery and not a word to a soul for weeks, sulky little bastards, better off dead. (Beckett, 1984, s. 91)

Tilstedeværelsen hans blir såpass tydelig og prekær at han virker som en faktisk, handlende karakter.

Forholdet mellom faren og Henry framstår problematisk. Samtidig som Henry tar avstand fra faren, speiles han i likhetene som kommer fram gjennom historiene og innblikkene lytteren får gjennom stykket. Det er spesielt tre episoder som viser til denne speilingen. Henry anklager faren for å ha kalt ham ”a washout” og for å ha ønsket at han, Henry, aldri ble født: ”Father! [*Pause.*] You wouldn’t know me now, you’d be sorry you ever had me, but you were that already, a washout, that’s the last I heard from you, a washout” (Beckett, 1984, s. 91). Denne konflikten mellom far og barn, overfører Henry til sitt eget barn Addie. Like etter det ovennevnte sitatet sier Henry: ”What turned her [Ada] against me do you think, the child I suppose, horrid little creature, wish to God we’d never had her” (Beckett, 1984, s. 91). Henry

virker ikke som om han er klar over likheten som kommer fram. I begge gjenfortellingene er det en tilhørende, gjengitt dialog. Først er det en mellom henholdsvis faren og Henry hvor faren blir irritert fordi Henry ikke gjør som han får beskjed om, og senere en dialog mellom Henry og datteren Addie, som heller ikke gjør som faren sier.

Denne repetisjonen speiler også repetisjonen i karakterrelasjonene. Henry reflekteres i farens oppførsel, og dermed representerer de begge den samme farsrollen. Henry reflekteres også i Addie, da de begge har den samme rollen som barn:

HENRY: "[*Pause. Imitating father's voice.*]" "Are you coming for a dip?" "No." "Come on, come on." "No." Glare, stomp to door, turn, glare. "A washout, that's all you are, a washout!" [*Violent slam of door. Pause.*] Again! [*Slam. Pause.*] (Beckett, 1984, s. 91)

Og senere, i dialogen mellom Henry og Addie:

HENRY: "Run along now, Addie, and look at the lambs." [*Imitating Addie's voice.*] "No papa." "Go on with you when you're told and look at the lambs!" [*Addie's loud wail. Pause.*] (Beckett, 1984, s. 91)

Henrys monolog gjengir hendelser fra både hans egen barndom og Addies. Utdraget viser til Henrys ensomhet og behov for å leve i fortiden. Det bør påpekes at det kun er i noen tilfeller at Henry imiterer andres stemmer. Særlig når det bare er fragmenter av minner imiterer han stemmene deres, men når hele minner blir gjengitt får karakterene i sekvensene snakke selv.

Zilliacus argumenterer for at Henry søker mot faren sin. De to karakterne er ulike per definisjon. Henry framstår som en typisk borderman, mens: "Henry's father, for instance, is not a Beckett character, but rather a figure against whom Beckett character measures himself, and finds himself wanting" (Zilliacus, 1976, s. 82). "[F]inds himself wanting" skriver Zilliacus og henviser til Henrys behov for å nå fram til faren sin, slik han når fram til Ada. Det nærmeste Henry kommer faren, er sin egen oppførsel som speiler farens da han fremdeles var i live.

Farens tidligere positur er lik Henrys nåværende positur. I dialogen mellom Ada og Henry kommer det fram at Ada observerte faren til Henry sitte på en stein. Hans positur minnet henne om Henry: "He was sitting on a rock looking out to sea. Never forgot his posture. And yet it was a common one. You used to have it sometimes. Perhaps just the stillness, as if he had been turned to stone" (Beckett, 1984, s. 98). Henry sitter gjennom store deler av stykket på en stein og ser utover havet. Familiær likhet er ikke poenget, det fascinerende er at Ada

kommenterer at faren satt på en stein og lignet en steinskulptur, mens Henry selv sitter på en stein ved havet og kaster småstein ut i vannet. Posituren kan tolkes som en forstening av både farsrollen og reaksjonsmønsteret, som Henry forsøker å bryte ut av. Zilliacus poengterer likheten, men trekker ikke sammenligningen lenger enn å vise til "this posture becomes emblematic; it signifies absoluteness" (Zilliacus, 1976, s. 80). Med "absoluteness" virker det som om Zilliacus viser til det uvilkårlige mønsteret og standhaftige ved Henry og faren. Begge karakterer blir nærmest forstenet, og framstår satt i et bestemt mønster. Adas sammenligning mellom en steinskulptur og Henry, gjør denne sammenligningen enda mer tydelig. I tillegg kan uvilkårligheten vise til faren og Henrys posisjon i et lydlandskap preget av stillstand.

I likhet med Dan Rooney i *All That Fall* hvor han reflekterer lytterens posisjon, har Beckett plassert faren til Henry i en lignende stilling. I begynnelsen av stykket skildrer Henry faren som "An old man, blind and foolish" (Beckett, 1984, s. 87). Faren introduseres dermed som blind, i likhet med Dan Rooney i *All That Fall* som oppfatter handlingene fra mørket og lytteren som også påvirkes av mediet blindhet. I *Embers* blir lytteren plassert i samme posisjon som faren, da verken lytteren eller Henrys far er aktivt til stede i stykket. I tillegg til å belyse lytterens rolle med den konkrete blindheten, finnes det også et mer abstrakt sammenligningsgrunnlag. Hand og Traynor skriver om lytterens funksjon i et radiodrama: De fokuserer på hvordan alle elementene ved et radiodrama fokuserer på lytteren, og hvordan hun dermed blir midtpunktet for selve radioproduksjonen. På samme måte blir faren til Henry midtpunktet for Henry og teksten.

Gjentatte ganger henvender Henry seg til faren, som er fraværende og utilgjengelig, samtidig som han framstår som en overhengende og klar karakter i stykket. Lytteren forstår hele handlingen som en henvendelse og et forsøk på en tilnærmelse mot faren: "Father! [*Pause.*] Tired of talking to you" (Beckett, 1984, s. 91), utbryter Henry like før Ada manifesterer seg. Lyden av havet og hans kommentar til Ada om at han forsøkte å være med faren sin: "I was trying to be with my father" (Beckett, 1984, s. 97) kan forstås som et forsøk på å nærme seg faren. Det blir med dette utgangspunktet mulig å forstå hele *Embers* som et omfattende forsøk på å være med faren, eller å få faren til å være nær ham selv: "I mean I was trying to get him to be with me" (Beckett, 1984, s. 97). Denne inkonsistensen mellom hans forsøk på å nærme seg faren, samtidig som han forsøker å få faren til å nærme seg ham, bidrar til det fragmenterte forholdet de har.

5.2.1.4. Ada

Henry's kone Ada er den eneste karakteren Henry holder en dialog med. Hun er også, sett bort fra Henry, den karakteren med tydeligst tilstedeværelse. I dialogen med Henry får Ada selv komme til orde. Henry imiterer ikke hennes stemme under noen omstendigheter i stykket. Tilstedeværelse blir dermed knyttet til det å prate for seg selv ut ifra en subjektsposisjon, Ada har egne replikker, mens faren blir imitert og pratet om. Han forblir derfor fraværende og utilgjengelig. Om dialogen faktisk finner sted, eller om den foregår i hodet til Henry er derimot usikkert. Grunnen til at Ada kun *nesten* er til stede i stykket er hennes manglende tilstedeværelse i lydbildet. Det er ingen lydeffekter knyttet til Ada: "[*No sound as she sits.*]" (Beckett, 1984, s. 92). Hun kan sies å eksistere gjennom Henrys minner ved at hun kun blir en del av lydbildet gjennom egne replikker og minner Henry har om henne. Hennes eksistens er dermed knyttet til ham, men ikke helt avhengig av ham. Hun kommer fram når han roper på henne, men går når hun vil. Ada er avhengig av Henry gjennom å eksistere i Henrys hode, men hans har ikke full kontroll over Adas framtreten. Hennes tilstedeværelse er vag og flyktig.

Hendelsene og tilbakeblikkene Henry bringer fram om Addie skjer midt i dialogen mellom ham og Ada. Ada legger derimot ikke merke til de gjengitte tilbakeblikkene, dette underbygger en tolkning om at tilbakeblikkene med Addie kun foregår i Henrys bevissthet, mens Ada eksisterer som en karakter utenfor hodet hans – men like fullt som en projisering av minnene han har av henne. Minnene om Addie som går på pianotime og rideskole slutter begge i et hylende gråt og kjefting, for så å ende brått.

[*Smart blow of cylindrical ruler on piano case. Unsteadily, ascending and descending, Addie plays scale of A Flat Major, hands first together, then reversed. Pause.*]

MUSIC MASTER: [*Italian accent*] Santa Cecilia!

[*Pause.*]

ADDIE: Will I play my piece now please?

[*Pause. Music Master beats two bars of waltz time with ruler on piano case. Addie plays opening bars of Chopin's 5th Waltz in A Flat Major, Music Master beating time lightly with ruler as she plays. In first chord of bass, bar 5, she plays E instead of F. Resounding blow of ruler on piano case. Addie stops playing.*]

MUSIC MASTER: [*violently*] Fa!

ADDIE: [*tearfully*] What?

MUSIC MASTER: [*violently*] Eff! Eff!

ADDIE: [*tearfully*] Where?

MUSIC MASTER: [*violently*] Qua! [*He thumps note.*] Fa!

[*Pause. Addie begins again, Music Master beating time lightly with ruler. When she comes to bar 5 she makes same mistake. Tremendous blow of ruler on piano case. Addie stops playing, begins to wail.*]

MUSIC MASTER: [*frenziedly*] Eff! Eff! [*He hammers note*] Eff! [*He hammers note*] Eff!

[*Hammered note, "eff!" and Addie's wail amplified to paroxysm, then suddenly cut off. Pause.*]

(...) [*Hooves walking.*]

RIDING MASTER: Now Miss! Elbows in Miss! Hands down Miss! [*Hooves trotting.*] Now Miss! Back straight Miss! Knees in Miss! [*Hooves cantering.*] Now Miss! Tummy in Miss! Chin up Miss! [*Hooves galloping.*] Now Miss! Eyes front Miss! [*Addie begins to wail.*] Now Miss! Now Miss!

[*Gallop hooves, "now Miss!" and Addie's wail amplified to paroxysm, then suddenly cut off. Pause.*]

(Beckett, 1984, s. 93-4)

Begge scenene belyser Adas oppdragelse av Addie, hun ville gjerne gi sin datter den dannelsen hun ikke fikk som barn. Det er interessant hvordan Henry minnes sin datter i samme sekvens som han prater med Ada. Disse tilbakeblikkene belyser kun Henrys vonde minner om datteren sin og speiler også hva slags mor Ada var for henne. Zilliacus fokuserer på Adas manglende anerkjennelse av scenene med Addie. Hun oppfører seg som om hun ikke hører dem. For Ada har oppfattet sekvensen, hvor lytteren hører tilbakeblikkene med Addie, som stillhet fra Henrys side, og i etterkant av sekvensene spør hun Henry: "What are you thinking of?" (Beckett, 1984, s. 94). Denne kommentaren kan forstås som at Ada ikke hørte tilbakeblikkene med Addie. Det lytteren hører Henry gjengi av minner er i hodet hans, og derfor hører ikke Ada hele monologen og tilbakeblikkene. Hun eksisterer dermed ikke i samme rom eller dimensjon som lytteren eller Henry. For Henry er scenene med Ada er en like stor illusjon som minnene om Addie.

Addie-motivet framstår som et helhetlig scenario på grunn av lydeffektene. De tre scenene med Addie blir knyttet sammen gjennom den samme formmessige oppbygningen og innrammingen som skapes av lydeffektene. På denne måten skiller disse scenarioene seg fra andre motiver og tilbakeblikk i stykket. I form av å være utsnitt av minner former lydeffektene dem med en innramming, hvor starten er en assosiasjon fra Henry sin side som knytter det han opplever nå til et minne av Addie. Det utspiller seg deretter en dialog mellom Addie og den andre i scenarioet, og så ender minnet i Addies skrik: "[*Addie begins to wail (...) Addie's wail amplified to paroxysm, then suddenly cut off. Pause.*]" (Beckett, 1984, s. 94). Addie-motivet knyttes til Ada og tilbakeblikkene Henry har om henne. Den samme formen blir brukt omkring disse minnene. Det som skiller disse fra hverandre er Henry. I Addie-motivet framstår Henry som en utenforstående karakterer som observerer situasjonen. Henrys tilstedeværelse i scenarioene med Addie kan tolkes på to måter, enten som en faktisk observerende karakter i scenarioet han tok del i, eller som et scenario Henry forestiller seg at fant sted (Zilliacus, 1976, s. 78). Når det kommer til tilbakeblikkene med Ada spiller han en

direkte og agerende rolle i scenarioene, noe som kan sies å underbygge hans rolle som tilstedeværende i tilbakeblikket.

5.2.1.5. Historien om Bolton og Holloway

Henry flykter inn i historien om Bolton og Holloway. Historien blir presentert av Henry i begynnelsen av stykket etter at faren hans ikke vil manifestere seg. "I usen't need anyone, just to myself, stories, there was a great one about an old fellow called Bolton, I never finished it, I never finished any of them" (Beckett, 1984, s. 88). Historien handler om Bolton som henvender seg til sin doktor og venn Holloway, mens de står i en stue med en peis og tykke gardiner som dekker vinduene: "Please! PLEASE!" (Beckett, 1984, s. 90), ber Bolton. Gjennom stykket får lytteren ikke vite hvorfor eller hva Bolton vil ha fra Holloway. Han ber om å få noe, og selv ikke Holloway skjønner hva det er, Henry gjenforteller Holloways reaksjon: "'My dear Bolton... ' [Pause.] 'If it's an injection you want, Bolton, let down your trousers and I'll give you one, I have a panhysterectomy at nine', meaning of course the anaesthetic" (Beckett, 1984, s. 99). Bolton sier ingenting og leker heller med en gardin som gjør at han kan kontrollere månelysset, som slippes inn ved å trekke dem fra og så dekke til vinduet igjen for å mørklegge rommet.

Det er bruken av lydeffekter som skiller de to største motivene, Bolton og Holloway-motivet og Addie-motivet, fra Henrys virkelighet og fra hverandre. Historien om Bolton og Holloway blir fortalt og formidlet gjennom Henrys monolog. Det er ingen lydeffekter knyttet til denne historien, og historien forblir dermed kun en historie. Lydeffektene skaper på den måten en annen form for historie, hvor de rammer inn og etablerer sekvenser og historier utenfor Henrys monolog. Motiver og karakterer som etableres som noe mer enn en historie eller abstrakte konsepter har tilhørende lydeffekter. Det er gjennom denne slutningen at Zilliacus tar utgangspunkt i at Henry er det eneste aspektet ved *Embers* som kan sies å eksistere (1976, s. 82). Bolton og Holloway-motivet er dermed avhengig av Henrys usammenhengende formidling av dette. Siden Bolton og Holloway-motivet forblir vagt og utilnærmelig, og ikke minst ufullstendig, blir lytterens forståelse av motivet tilsvarende vag og utilnærmelig. Henry gir ingen svar på hva Bolton vil, hva relasjonen deres er mellom er eller om de er personer som han har kjent til tidligere i livet.

5.2.1.6. "Not a sound"

Zilliacus sin kommentar om "his self-contained world is disintegrating" viser til at Henrys verden går i oppløsning. I begynnelsen av stykket manipulerer Henry lyden av hestehover og vanndråper. Han påkaller lydene ved å rope "hooves" eller "drip" og den respektive lydeffekten blir en del av lydlandskapet. Etter hvert mister Henry kontrollen over lydene, og selv om han forsøker å rope på både lyden av galopperende hover og vanndråper, får han ingen respons. Dette skjer like etter at Ada slutter å svare han, og ser ut til å ha forlatt scenen. Denne oppløsningen viser til Henrys indre forfall. Den subjektive verden som han lever i går sakte, men sikkert i oppløsning. Hans indre er fullt av stemmer – Ada, faren og Addie – og historier. Sakte, men sikkert brister Henrys forestillingsverden. *Embers* ender i Henrys replikk: "All day all night nothing. [Pause.] Not a sound" (Beckett, 1984, s. 101). Å avslutte et radiodrama med en slik frase kan tolkes som en indirekte kommentar til slutten på et radiodrama innebærer total stillhet.

Her er det en motsigelse, det er ikke stillhet, "Not a sound", i *Embers*. Henry prater konstant eller manifesterer Ada som også deltar i å holde ordene i gang gjennom hele stykket. Hele stykket motsier denne replikken "not a sound". Få ganger opplever lytteren stillhet; Henry fyller hver potensielle stillhet med prat, og når teksten ber om "[Pause.]" høres havbruset svakt i bakgrunnen. Havbruset gir heller ikke fra seg en lyd når stykket ender. Karen F. Stein trekker fram denne motsigelsen og peker på hvordan absurdistene bruker dialoger og monologer dominert av konstant, irrelevant innhold for å skape en metaforisk stillhet. I det påfølgende sitatet siterer Stein litteraturkritiker Ihab Habib Hassan, og hans bok *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett* (1967): "It is in the dialogue – disjunctive, circular, contradictory, irrelevant – that the new attitude of metaphorical silence is best manifested. For 'language is indeed best suited to undermine language... Language expresses the fullness of silence best'" (gjengitt etter Stein, 1970, s. 428). Den metaforiske stillheten kommer fram i dialogen og monologen i *Embers*, og språket underminerer seg selv og sitt eget budskap ved å fylle innholdet med ubetydeligheter og gjentakelser. Gjennom å fylle et drama med meningsløse replikker peker man på det motsatte av språket, nemlig fraværet av stillhet. Henrys posisjon er derimot en umulig posisjon. Om han ikke prater øker lyden av havbruset. Samtidig som han vil bli omfavnet av stillhet. Derfor må han holde monologen gående fordi kun da dempes lyden av havet.

5.2.2. Metaperspektiv

Ved å få karakteren til å bevisst styre sin egen kropp, iscenesetter Henry seg selv i Becketts posisjon som den skrivende, den skapende. Forfatteren som tradisjonelt fremstår usynlig hos Beckett, tar form i Henry. Gjennom å beordre lydeffekter, og ikke minst sin egen kropp, kan Henry forstås som den skapende bak radiodramaet. I likhet med Beckett og produsenten, som kontrollerer produksjonen, kontrollerer Henry mye av *Embers'* univers. Henry språkliggjør omgivelsene sine og slik tar han makten over objekter som lydeffektene viser til, som for eksempel hover og drypp. Henry kan også sies å ta kontroll over dialogen. Når han imiterer faren og Addie, imiterer han dialog. Når han roper på lydeffektene imiterer han sidetekst. Denne imitasjonen og iscenesettelsen fører til at lytteren blir bevisst radiomediets strukturelle sider. Henry tar kontroll over radiodramaet og gjør dermed lytteren klar over de formelle sidene ved en dramatekst, lydeffekter og sidetekst – som Ben-Zvi omtaler som ”hidden shapers of text” (Ben-Zvi, 1998, s. 244).

Radiomediet og den kreative siden ved produksjonen blir dermed speilet i Henry. En slik speiling skaper et metanivå i teksten, den bidrar til å legge et ekstra lag over handlingen og viser til metafiksjonen. Metanivået kommenterer radiomediet, fordi det plasserer Henry i rollen som den skapende i radiodramaet – og i et radiodrama er den skapende både forfatteren og produsenten. Metafiksjonen tematiserer dermed radiomediet ved å kommentere på og vise til de ulike elementene ved et radiodrama, som dialog, sidetekst og de bakenforliggende kreative instansene.

5.2.3. Tittelanalyse

Motivene og radiodramaets fiktive virkelighet er med på å peke på stykkets tittel *Embers*. Den falmende virkeligheten som Henry skaper gjennom repetisjon, hans eget forkommne sinn og et stillestående stykke hinner til et stykke i oppløsning. *Embers*, kan oversettes til en ulmende glo, glør eller glødende kull. I stykket blir tittelen nevnt en gang: ”[N]ight, and the embers cold” (Beckett 1984, s. 100). Her vises det også til et ildsted som er kaldt og dødt om natten, i mørket. *Embers'* protagonist går selv i oppløsning, hans evne til å kontrollere sine omgivelser og seg selv halter og hans liv nærmer seg slutten. Henrys falmende virkelighet gir navn til stykket.

5.3. Formanalyse

5.3.1. Lytterens posisjon

I *Embers* er handlingen stedsmessig stillestående, men likevel preges stykket av tidsmessige forflytninger. Det er kun to steder i stykket som blir etablert med beskrivelser og skildringer: stranden Henry sitter på og rommet hvor historien om Bolton og Holloway finner sted. Resten av forflytningene, som tilbakeblikkene med Ada og Addie, eksisterer kun gjennom lydeffektene og de blir ikke kontekstualisert eller satt til et sted. Scenen med Addie skjer i en satt kontekst med henne og musikk –eller ridelæreren. Tilbakeblikket med Ada blir kun definert gjennom sideteksten ”[*twenty years earlier*]” (Beckett, 1984, s. 95), som en lytter i utgangspunktet ikke har tilgang til. Disse skildres kun med lydeffekter og dialog, og kontekstualiseringen skjer derfor uten direkte beskrivende elementer. Om lytteren får inntrykk av det motsatte så er det visualisering på lytterens side.

Forflytningene som finner sted forsterker inntrykket av at handlingen skjer i Henrys hode og påpeker tilknytningen mellom lytteren og radiomediet. Radiomediets evne til å skildre en handling som skjer i en karakters indre er avhengig av at lytteren forstår stykket utifra en blindhet. Fordi kun gjennom visualisering, som er en konsekvens av blindheten, kan en slik handling gi mening for lytteren. Et visuelt uttrykk kunne ha nedsatt effekten av det endimensjonelle uttrykket i *Embers*. Larrondes begrep om lytterens evne til å få en annen form for syn, ”sur-auditifs”, blir aktuell i *Embers*. Handlingen i *Embers* passer ikke til en scene eller en form for teater hvor resipienten ser scenen som utspiller seg. Henrys indre monolog og forestillingsverden kan vanskelig overføres til en synlig dimensjon, bundet av grensen for hva som kan skapes i virkeligheten. Et kompromiss er dermed mulig gjennom synet som Larronde mener at en lytter får gjennom et radiodrama. Ifølge Larronde ser lytteren på en annen måte – et syn som blir til gjennom assosiasjoner, dialog og lydeffekter. Lytteren ”ser” handlingen, og blir med det vitne til Henrys tilværelse. Hun observerer Henry som en karakter og bekrefter med det hans eksistens.

Denne lytterposisjonen kan knyttes til Henry som ”borderman”, og spørsmålet blir da om lytteren kan nærme seg Henrys posisjon i grenselandet mellom virkelighet og fiksjon? Lytteren har blitt flyttet til innsiden av hodet til Henry, men hun er ikke en del av handlingen og blir ikke anerkjent av Henry gjennom lyttertilltalelser. I likhet med Henry som beveger seg i grenselandet mellom virkelighet og sin egen forestillingsverden, kreves det av lytteren at

hun klarer å plassere seg i en lignende posisjon. Lytteren holder seg nær kanten av stykket, og plasseres akkurat i skillet mellom det å være deltagende og det å være fraværende – som et ubekreftet vitne blir lytteren stående på utsiden av handlingen, men med full innsikt i den. Lytteren transcenderer. Hun glir over i Henrys bevissthet, og blir en del av den. I likhet med Henrys forvirring rundt hva som er virkelighet og hva som er fiksjon, blir lytteren også en del av denne drømmelignende tilstanden. Lewis beskriver en vampyr-skikkelse i dramaet *The Dark Tower* (1946) av Louis MacNeice, og hvordan en slik uvirkelig og diffus skikkelse kan eksistere på radio:

Only on radio can this kind of non-being be given a body without some kind of filmic illusion falsifying its nature; only on radio can the conflict between the everyday world and the dream world be expressed so effectively as to form the theme of an entire play (...). (1981, s. 57)

I like stor grad framstår handlingen i *Embers* som en tilstand mellom hverdag og drøm, og denne tilstanden former hele stykket. Radiomediet gjør mulig en opplevelse av en slik tilstand og med det flyttes lytterposisjon inn i handlingen.

5.3.2. Repetisjon i *Embers*

Repetisjon blir brukt som et litterært virkemiddel i flere ganger i *Embers*. Spesielt fungerer repetisjon som en form for identitetsbekreftelse for Henry, hvor han framprovoserer karakterer, historier og minner fra fortiden. Slike repetisjoner fungerer derimot mot sin hensikt. Henry forsøker å gjenoppleve minnene og får hjelp av personene i livet hans til å bekrefte at han har eksistert. Gjennom gjentakelsene av hendelser og minner håper Henry på å forsterke sin egen identitet. Connor skriver i *Repetition, Theory and Text* at det ikke finnes identiske repetisjoner og at repetisjoner fjerner seg fra originalen:

For there can never be any such thing as pure or exact repetition. In order to be recognizable as such, a repetition must, in however small degree, be different from its original. This 'difference' is invisible except in the fact of its pure differentiability. Functioning in this way, repetition becomes a kind of weak point in the principle of identity. (Connor, 1988, s. 7)

Hver repetisjon er til en viss grad ulik originalen, og for hver gjentakelse fjerner man seg fra originalen. For hver repetisjon fjerner dermed Henry seg fra det originale minnet eller hendelsen som i utgangspunktet skal fungerer som bekreftende. Alle de repetitive elementene ved Henrys karakter har en gang vært en original. Han gjentar disse elementene til det

kjedsommlige for å bekrefte sin egen originalitet, og i utvidet betydning sin egen eksistens. For hver repetisjon derimot blir originalen i økende grad utydelig.

Derrida og Deleuze er enige om at for enhver repetisjon endres noe fra originalen. Derrida skriver at "Repeated, the same line is no longer exactly the same, the ring no longer has exactly the same center, *the origin has played*" (1993, s. 296). Hos Henry implementeres det dermed en umerkelig endring som blir forstørret for hver repetisjon. Hver gjentakelse kan også virke som det som Deleuze kaller en "clothed repetition", hvor repetisjonen framstår maskert og ikke forsøker å etterligne en eksakt kopi av originalen (Deleuze, 2004, s. 27). Dette underbygges ved Henrys glemsel rundt detaljer ved historiene og endring av rekkefølgen på hendelser. Denne maskeringen er spesielt tydelig når det kommer til gjenfortellingen av historien om Bolton og Holloway:

Before the fire with all the shutters...no, hangings, hangings, all the hangings drawn and the light, no light, only the light of the fire, sitting there in the...no, standing, standing there on the hearthrug (...) Following conversation then n the step, no, in the room, back in the room.
(Beckett, 1984, s. 88-9)

Henrys evne til å gjenfortelle historien korrekt minsker for hver gjenfortelling. Glemselen og distansen fra de faktiske hendelsene øker maskeringen av repetisjonen. Dermed fjerner Henry seg enda mer fra det originale utgangspunktet.

Språket i *Embers* er sterkt preget av repetisjon. Gjennom å gjenta seg selv blir språket hans gradvis tømt for mening. Henry fyller i praksis sin forestillingsverden med innhold, men samtidig blir språket i økende grad mer meningsløst: "Time and time again, Beckett's work, with its asymptotic approaches to zero, enacts this complex play between reduction and addiction in which to repeat oneself, and therefore to say progressively less, seems, uncannily, always to involve saying more" (Connor, 1988, s. 11). Tendensen til å fylle forestillingsverden sin med meningsløst innhold fører til at tomheten og ensomheten, som ellers fyller Henrys tilværelse blir utvidet, og omfatter også språket, i tillegg til omgivelsene hans. Ikke bare er tilværelsen hans fylt med en vanepreget monolog, og en repeterende, endeløs historie, men hans forsøk på å fylle tomrommet resulterer i et tomt språk hvor repetisjon dominerer og kontinuerlig forsterker inntrykket av tomhet og ensomhet.

5.3.2.1. Repetisjon av lydeffekter

Tilbakeblikkene blir presentert i samme mønster gjennom hele stykket, noe som viser til det vanepregede livet Henry har og hvordan han repeterer historiene overfor seg selv. Dette kommer spesielt tydelig fram i radiomediets bruk av lydeffekter og det formmessige mønsteret som omringer tilbakeblikkene. De ulike forflytningene i tidsdimensjonen har alle samme form for lydsekvens. En assosiasjon starter tilbakeblikket, ofte i form av en replikk eller lydeffekt som for Henry minner ham om et minne fra fortiden. Først introduseres sekvensen med en pause for å skille replikkene fra den aktuelle scenen. Assosiasjonen repeteres deretter i begynnelsen av sekvensen og tilbakeblikket:

ADA: Well, why don't you? [*Pause.*] Don't stand there thinking about it. [*Pause.*] Don't stand there staring (...)
[*Pause.*]
HENRY: Don't! Don't...
[*Sea suddenly rough.*]
ADA: [*twenty years earlier, imploring*] Don't! Don't!
HENRY: [*ditto, urgent*] Darling!
ADA: [*ditto, more feebly*] Don't!
HENRY: [*ditto, exultantly*] Darling!
[*Rough sea. Ada cries out. Cry and sea amplifies, cut off. End of evocation. Pause. Sea calm.*]
(Beckett, 1984, s. 95)

Den repeterende formen i slike sekvenser viser til et vanepreget handlingsmønster. Zilliacus kommenterer på *Embers* flyktighet som situasjonskildring: "There are no unique events in *Embers*: nothing is enacted which has not been enacted before the play begins, or will be enacted after it has ended" (Zilliacus, 1976, s. 80). Zilliacus antyder at Henrys liv er fanget i en repeterende sirkel, hvor ingenting endrer seg og Henry forblir fastlåst i samme mønster. Den repetitive formen i disse sekvensene viser til at de i sin helhet har blitt repetert av Henry før, og mest sannsynlig kommer til å repeteres senere. Henrys behov for å flykte fra havbruset har resultert i at han forteller de samme historiene og minnes de samme minnene igjen og igjen. Det kan dermed virke som om han alltid kommer til å være fastlåst i samme situasjon, eller forsteinet slik Ada skildret faren.

Forflytningene skjer ikke bare i form av tilbakeblikk, men i den sistnevnte scenen ovenfor er det en forflytning også av makt mellom karakterene som kan knyttes til kontrollen over lydeffektene. I tilbakeblikket er det Ada som sier "don't, don't", og Henry som agerer. Dette kan virke som en form for maktbytte. I dialogen mellom Henry og Ada på nåtidsplanet framstår Ada som den agerende karakteren, mens Henry blir ført i ulike retninger av henne, både når det kommer til samtalen de fører og handlingene hans. Ada har makt over Henry,

men i tilbakeblikket endres maktstrukturen. Henry er den som, både metaforisk og bokstavelig, har makten. Makten etableres gjennom den såkalte "love scene" (Zilliacus, 1976, s. 84), men framstår heller som et overgrep om man skal ta dialogen i scenen bokstavelig. Henry tar makten tilbake, med et krafttak. I likhet med lydeffektene "hooves!" og "drip!" som han mister kontroll over, gjelder det samme med Ada. Hun tar over makten igjen etter dette tilbakeblikket, og fortsetter å prate nedsettende til ham og ber han gå til legen for å få bukt med pratingen:

ADA: The time comes when one cannot speak to you any more. [Pause.] The time will come when no one will speak to you at all, not even complete strangers. [Pause.] You will be quite alone with your voice, there will be no other voice on the world but yours. [Pause.]. (Beckett, 1984, s. 97-8)

Til slutt forsvinner hun og hennes profeti, om at Henry kommer til å ende opp alene med sin egen stemme som eneste selskap, har gått i oppfyllelse.

5.3.2.2. "White world, not a sound"

Frasen "White world, not a sound" blir enda et symbol på Henrys forhold til lydeffektene. Før og etter han har dialogen med Ada dominerer historien om Bolton Henrys monolog. Henry henger seg opp i Bolton og gardinene, han repeterer frasen: "white world, not a sound" (Beckett, 1984, s. 90). Frasen beskriver situasjonen når Bolton trekker fra gardene og det hvite månelysset strømmer inn i rommet:

Bolton starts playing with the curtain, no, hanging, difficult to describe, draws it back no, kind of gathers it towards him and the moon comes flooding in, then lets it fall back, heavy velvet affair, and pitch black in the room, then towards him again, white, black, white, black. (Beckett, 1984, s. 99-100)

Kontrasten framstår stor mellom mørket og lyset. Meningen bak historien kan knyttes til virkelighetsflukten Henry foretar gjennom pratingen og hans eget behov for kontroll over sin egen situasjon. Det hvite lyset og kontrasten med det umiddelbare mørket skaper en skarp kontrast som er enkel å forestille seg for lytteren. Motivet assosieres med å slå på og av noe, lik måten Henry kan sies å slå seg selv på i begynnelsen av stykket, og hvordan han slår på og av lyder, minner og historier i hoveddelen av stykket.

Videre kan Henrys iherdige bruk av frasen "white world, not a sound" tolkes til en usikkerhet og upålitelighet til mediet selv. Selve ytringen "not a sound" er en negasjon av det han selv

sier. Ordene i monologen skaper en lyd i seg selv. Kombinasjonen med "white world" gir assosiasjoner til "white noise", hvit støy, som blant annet er lyden som skapes ved manglende signal på eldre teknologiske apparater, som en radiokanal med FM-bånd. Upåliteligheten ved mediets evne til å kommunisere monologen hans kan derfor tolkes gjennom hans kontinuerlige gjentakelse av "not a sound" og "white world". Ruby Cohn skriver i "Ghosting through Beckett" (1993), at det er en tendens hos Beckett at "A monologue progressively questions its genre" (1993, s. 1). Ved å trekke Cohns påstand lengre kan Henry derfor sies å sette spørsmålsteget, ikke ved sjangeren, men ved radiomediet i *Embers*.

5.3.3. Pause og stillhet

Det er mye bruk av "[Pause.]" i *Embers*, men ikke "[Silence.]" som i *All That Fall*. Hyppigheten blir spesielt tydelig når det er lagt inn en pause mellom hver setning. Monologen blir oppstykket og havbruset presiseres som en gjennomgående del av lydbildet. For hver pause, spesielt når det er flere i samme sekvens, blir havbruset høyere og mer dominerende. Som nevnt tidligere er det i pausene at havbruset kommer fram i lydbildet: "[Sea (...) audible (...) whenever pause indicated.]" (Beckett, 1984, s. 87). I dramateksten blir dermed pausen nærmest en metafor for havbruset, for hver pause som er markert i teksten høres havbruset for lytteren. I den påfølgende scenen øker dermed havbruset i lydstyrke og intensitet:

It took us a long time to have her. [Pause.] Years we kept hammering away at it. [Pause.] But we did it in the end. [Pause.] Listen to it! [Pause.] It's not so bad when you get out on it. [Pause.] (Beckett, 1984, s. 97)

Samtidig som havbruset blir tydeligere blir også Henry mer bevisst lyden, og poengterer støyen det lager, som i eksempelet ovenfor. Pausen skaper ikke mer luft mellom replikkene eller åpner opp for refleksjon, som i *All That Fall*, men minner lytteren på havbrusets evinnelige tilstedeværelse og bakgrunnen for Henrys kontinuerlige monolog.

Den kontinuerlige monologen kan tolkes som en stillhet i seg selv. Karen F. Stein argumenterer for en metaforisk stillhet som kommer til uttrykk gjennom den kontinuerlige monologen bestående av store deler lite substansielt innhold. Hun peker på "nothing to express (...) obligation to express"-situationen av Beckett og fortsetter: "This is the predicament of most Beckett heroes. Yearning for silence, the characters are compelled to talk; seeking obliteration, they are condemned to reiteration" (Stein, 1970, s. 428). Henrys ønske om

stillhet kommer fram gjennom hans repetisjon av frasen ”not a sound”, for hver repetisjon nærmer han seg et punkt hvor ordene han gjentar har mistet all betydning. Dette blir derfor en form for ”nothing to express”, Henry har etter hvert ingenting å uttrykke. For hver repetisjon fjerner han seg fra den originale betydningen og selve originalen falmer. Denne semantiske metningen gjør språket hans meningsløst, og dermed framstår det som en metaforisk stillhet. Henry omgir seg til slutt med et ingenting, som kommer til uttrykk med tomme ord – språket hans har blitt meningsløst. En slik form for stillhet, uttrykt gjennom tomme ord kan derfor ses i sammenheng med Steins teori om en metaforisk stillhet.

Gjennom det repeterende motivet ”white world, not a sound” får lytteren assosiasjoner til en tilstand dominert av ingenting, ingen farger, ingen lyd. Ønsket om å nærme seg en slik tilstand kommer til uttrykk gjennom slike motiver.

This evening...[Pause.] Nothing this evening. [Pause.] Tomorrow...tomorrow...plumber at nine, then nothing. [Pause. *Puzzled.*] Plumber at nine? [Pause.] Ah, yes, the waste. [Pause.] Words. [Pause.] Saturday...nothing. Sunday...Sunday...nothing all day. [Pause.] All day and all night. [Pause.] Not a sound. (Beckett, 1984, s. 100-101)

Sluttreplikken viser tydelig til at et tomrom kommer til å dominere Henrys nærmeste framtid. Selv ordene hans falmer og kan knyttes til replikken ”Ah, yes, the waste. [Pause.] Words”. Det er en mulig tolkning å se de to replikkene i sammenheng, at ord bare er avfall og skal på søppeldynga, lik han selv falmer og skal kastes vekk. ”Nothing to express” sammen med ”compulsion to express” kan dermed knyttes til Henrys tilstand og kontinuerlige monolog.

6. Konklusjon

6.1. Utgangspunkt for oppgaven

Problemstillingen i denne oppgaven har vært å utforske hvordan radiomediet reflekteres i innholdet og formen i disse to radiodramaene. Fokuset har vært på samspillet mellom radiomediet og dramateksten, og særskilte sider ved dette samspillet som jeg mener har utmerket seg. Spesielt den språklige eksistensen, hvor radiomediets lydbilde og dramatekstens innhold spilles opp mot hverandre, samt selvbevisstheten hos flere av karakterene som blir til i dette rommet. I tillegg har lytterposisjonen og ulike virkemidler, som for eksempel stillhet, pauser, repetisjon og lignende, i dramatekstene vært utgangspunktet for den overordnede analysen. Metoden som er brukt er en radioteoretisk tilnærming og nærlesning av dramateksten. Her har en gjennomgang av radiomediets aspekter vært nødvendig for å etablere en samlet forståelse av radiomediets egenskaper og deres funksjoner i et radiodrama. Dette har blitt gjort både for undertegnedes del og for å skape en felles forståelse for radiomediet og radiodramaet for leseren av oppgaven. Slik at grunnlaget for forståelsen er den samme. Denne tverrfaglige tilnærmelsen har ført til et bredt spekter av kilder og tolkninger, og analysene er preget av både radioteoretiske kommentarer samt litteraturvitenskapelige innspill.

6.2. Likhetsstrekk i analysene

Når det kommer til karakterene i stykkene finner man en tydelig protagonist som i begge tilfeller opplever en håpløs tilstand. Denne angsten framgår av språket de fører og måten de uttrykker seg på, spesielt i protagonistenes soliloquyer, verbaliserte tankestrømmer og metaperspektivene som kommer til uttrykk. Selvbevisstheten rundt deres egen eksistens preger tilværelsen. Spesielt er Maddy oppmerksom overfor sin egen språklige eksistens. Den språklige bevisstheten kommer særlig fram i Maddys soliloquyer. Hun uttrykker en desperasjon over å ikke bli hørt av de andre personene i radiomediets fiktive univers og forsøker å nå ut utenfor radiomediet. Disse soliloquyene underbygger dermed et metaperspektiv. Denne bevisstheten forsterkes av og knyttes til historien om en pike, som ifølge sin psykologen aldri virkelig ble født. Det etableres dermed en forbindelse mellom motivet om piken og Maddys flyktige eksistens.

Det er, i motsetning til i *All That Fall*, ingen selvinnsikt å spore hos karakterene i *Embers*. Verken Henry eller Ada uttrykker en eksistensiell angst, men Henrys tilstand virker både ensom og hjelpeløs. Der Maddy søker utover sitt eget fiktive univers, gjennom metaperspektivet og i forsøk på lyttertaler, og forsøker å oppnå en eksistens utenom språket på radio, framstår Henry i *Embers* motsatt. Han rømmer inn i minnene sine, forsøker å drukne den kontinuerlige lyden av havbruset i sin egen monolog. Det er også her lytteren observerer Henry. I analysen av *Embers* argumenterer jeg for at karakterene kun er til stede gjennom hver sin funksjon for Henry. Henry framkaller Ada og minnene om Addie, og viser til lydeffektens manglende kontekstualiserende effekt spesielt når det kommer til Ada. Henrys far, som Henry ikke når fram til, får en språklig eksistens gjennom å bli tiltalt og blir på denne måten en del av handlingen. I tillegg får Ada funksjon som Henrys motpart og hun blir det siste krampaktige forsøket på å nå og bekrefte sin egen eksistens. Addie-motivene er virkelighetsflukter for Henry. Han har plassert seg selv, som han plasserer lytteren, i en posisjon hvor han observerer tilbakeblikkene med Addie.

En formmessig likhet er forgrunnseffektene i lydbildet. Det er sjelden lydeffektene forblir i bakgrunnen som bakgrunnseffekter. Dette gjelder for begge stykkene, hvor både Henry og Maddy påkaller lyder som dermed tydeliggjøres for lytteren. Ben-Zvi kaller det for "hidden shapers of text" (1998, s. 244). Disse elementene i både *Embers* og *All That Fall* bevisstgjør lytteren på radiomediets egenskaper. Maddys soliloquyer hvor hun kommenterer på lydeffektene gjør lytteren klar over at de er en strukturerende del av både dramateksten og produksjonen. I *Embers* markerer Henrys repetisjoner og påkalling av lydeffekter det samme aspektet når han forsøker å styre handlingen.

6.3. Innholdsanalysene

Videre er utgangspunktet for innholdsanalysene forskjellige, i *All That Fall* blir en tematisk analyse og dermed et bredere syn på radiodramaet aktuelt. Hele handlingen og nærmest alle elementene ved radiodramaet blir knyttet til en felles tematikk. En generell undergangstematikk preger stykket, og denne framkommer gjennom en sterilitets- og forfallstematikk, samt i det teknologiske forfallet. De ulike tematikkene kommer fram i fysisk sterilitet eller forbindelser til sterilitet hos karakterene, mens forfallet blir tydelig i sykdom og

alderdom. Det teknologiske forfallet er tydelig hos framkomstmidlene, som alle bryter sammen. Samtidig som det er en overhengende undergangstematikk, er det også muligheter for dikotomier mellom død/liv, fertilitet/sterilitet og framgang/nedbrytning.

Innholdsanalysen av *Embers* har et annet utgangspunkt enn *All That Fall*, og fokuserer spesielt på karakterene og forholdet mellom dem. Det er ikke i like stor grad en koherent handling, som i *All That Fall*, og heller ikke en overhengende tematikk. I *Embers* er handlingen oppstykket og fragmentert fordi den finner sted i Henrys hode – og i takt med at omgivelsene hans går i oppløsning gjør også hans indre det. Dette blir også utgangspunktet for analysen, hvor de viktigste motivene og karakterene blir analysert. Spesielt fokuserer jeg på det problematiske forholdet mellom faren og Henry, og deretter på fordoblingsfiguren som kommer fram i speilingen av rollene mellom henholdsvis Henry og faren, og Henry og Addie. Fordoblingen kommer fram i posituren Henry og faren har, og reaksjonsmønstre som de viser i farsrollen. Henry viderefører sitt arvede reaksjonsmønster til sin datter. Dette viser jeg gjennom å peke på mønstre i språkbruken hos Henrys far, ham selv og Addie. Denne speilingen er Henry ubevisst og dette legger grunnlaget for analysen av et repeterende mønster.

Radiomediet reflekteres i begge stykkene, i innholdet kommer dette spesielt tydelig fram i den språklige bevisstheten hos Maddy og i Henrys indirekte kritikk av radiomediet som meningsbærende. Både metanivået i *All That Fall* og Henrys repeterende frase ”Not a sound” kommenterer på og kritiserer radiomediets evne til å formidle mening. Lytterposisjonen derimot, er det aspektet i radiodramaene som tydeliggjør innholdets refleksjon av radiomediet. Både Henrys far og Dan Rooney blir omtalt som blinde, på denne måten blir karakterene satt i samme posisjon som lytteren. Dette skaper et metanivå i teksten, som impliserer en refleksjon over radiomediets evne til å formidle innholdet, samtidig som innholdet kan sies å kommenterer på radiomediet. I tillegg til at lytteren blir satt i en lignende posisjon som to av karakterene, og på den måten blir bevisst radiomediets blindhet.

Tittelanalysene tar begge for seg en speiling av innholdet. I *All That Fall* peker tittelen på forfalls- og undergangstematikken i stykket. Tittelen blir en påminnelse for lytteren om at den uunåelige kollapsen i stykket og karakterenes indre og ytre forfall. I *Embers* er det falmende aspektet i fokus. Henrys fiktive univers går i oppløsning, og selv ikke hans kontinuerlige pust på glørne ved hjelp av sine kontinuerlige repetisjoner, gir liv til forestillingsverden hans.

6.4. Formanalysene

6.4.1. Stillhet og pause

Formanalysene har i større grad fokusert på de samme aspektene. Radiomediet blir på ulike måter problematisert og utforsket i formen. Kontinuerlig blir det fokusert på hvordan lytteren observerer de ulike sidene ved radiodramaene, siden BBC-produksjonen er hovedkilden til radiodramaene har dette vært et viktig poeng gjennom oppgaven. Bruken av stillhet og pause blir brukt på ulike måter. I *All That Fall* blir stillhet og pauser anvendt som en ytring i seg selv, der pausene framstår som underbyggende når det kommer til å skape stemninger i stykket. Samsillet mellom pause og sidetekst har ført til rytmisk bruk og en immanent musikalitet av Dan og Maddys tilhørende lydeffekt. Denne effekten er derimot kun tydelig i dramaproduksjonen. Stillhet har hovedsakelig blitt brukt for å underbygge sceneskifte, i tillegg kan stykket ende ved hver pause fordi den framstår total i forhold til pausen som ikke omfavner hele lyduttrykket.

I *Embers* skapes stillheten gjennom den oppstykkede, fragmenterte og innholdsløse monologen. Den metaforiske stillheten knyttes opp mot absurdismen ved at Karen F. Stein trekker en sammenheng mellom absurdismens språk og strømningens anti-litterære og anti-språklige tendenser. Hun fokuserer på måten et fragmentert språk, som ikke bærer nevneverdig betydning, framstår som en metaforisk stillhet. Absurdistenes kritikk av språkets evne til å formidle mening kommer dermed også fram i Becketts radiodrama. Det er i denne sammenhengen at Henry uttrykker et ønske om total stillhet. I begynnelsen av stykket beskriver sideteksten at havbruset skal være tydelig når ”pause” er indikert. Pausene skaper dermed ikke bare et oppstykket og fragmentert uttrykk, men gir også rom til lyden av havet som Henry har et ambivalent forhold til.

6.4.2. Lydeffekter

Lydeffektene i *All That Fall* preges av en immanent musikalitet. Kombinasjonen av sideteksten og radioproduksjonen skaper en rytmisk lydeffekt som er tilknyttet Maddy og Dan. Maddys skritt og etter hvert i kombinasjon med Dans blindestokk og egne slepende skritt gir en rytme til lydbildet. Det er derimot ikke kun gjennom sideteksten at en musikalitet blir åpenbar, men også i Becketts direkte bruk av musikk. ”Death and the Maiden” av Franz

Schubert viser direkte til tematikken. Musikken kan dermed sies å underbygge tematikken. Dette er ett av flere elementer som i tillegg direkte peker på tittelen *All That Fall*.

I *Embers* repeteres lydeffektene i ulike mønstre og skaper med det innramminger av ulike scener, eksempelvis tilbakeblikk til Addies liv. Havbruset er en av lydeffektene som kun forekommer når sideteksten markerer ”pause”. Havbruset intensiveres når pausen repeteres og blir til tider en kontinuerlig del av lydbildet. Lydeffektene i *Embers* blir spesielt viktige, fordi det er gjennom disse at karakterer blir etablert som eksisterende, eller i dette tilfellet ikke-eksisterende, utenfor Henrys hode.

Repetisjonene i *Embers* forekommer også i språket, og for hver repetisjon fjerner Henry seg fra den originale ideen. Den semantiske metningen preger handlingen, og Henrys fiktive virkelighet. I hans forsøk på å bekrefte sin egen eksistens med repetisjoner og minner som for ham virker forsterkende på sin egen identitet fører repetisjonen til at originalen han gjentar falmer og han fjerner seg dermed fra dem. Han metter språket og slik blir språket hans meningsløst. Den metaforiske stillheten som skapes her er med på å plassere *Embers* i absurdismen.

6.5. Retrospektiv refleksjon

Den tverrfaglige tilnærmelsen har bidratt til bredde i analysen, men den har også skapt mer sekundærlitteratur å favne om. Dette har ført til vanskeligheter med å skulle fokusere på mindre temaer. En ren litteraturvitenskapelig tilnærming hadde ikke i like stor grad omfattet radiomediets formende rolle i et radiodrama. En slik tilnærming hadde dermed måttet basere seg på dramateksten alene, fordi en analyse av radiodrama og BBC-produksjonen krever forståelse for og innsikt i radiomediets egenskaper og deres funksjoner. Noe av det mer spennende med det tverrfaglige perspektivet i denne oppgaven er nettopp den radioteoretiske bakgrunnen analysen tar utgangspunkt i og baserer seg på. Nærlesningen knytter analysen til det litteraturvitenskapelige feltet, noe undertegnede selv har lidenskap for. Innfallsvinkelen har åpnet for et bredt felt som deretter har vist seg at det å sette seg inn i dette feltet har resultert i en bratt læringskurve

I tillegg har de to ulike utgangspunktet til analysene av *All That Fall* og *Embers* ført til ulike analyser samtidig som de uttrykker deler av det samme budskapet. De to ulike innfallsvinklene og todelingen av analysen, som jeg mener kreves av de to ulike radiodramaene, er såpass forskjellige at det nærmest er behov for ulik sekundærlitteratur. En del av tematikken som blir analysert, som språklig eksistens, lytterposisjon og sidetekst, samt rytmisk bruk av stillhet og pauser, sammenfaller og binder på den måten de to analysene mer sammen. Samtidig som ulikhetene definerer de to radiodramaene, binder Becketts ord dem sammen. Becketts sitat fra *Three Dialogues* blir tydelig i begge stykkene og særlig hos protagonistene. De uttrykker Becketts overordnede poetikk gjennom tanken om å måtte uttrykke noe, samtidig som de strever med å nå fram og ut, språket svikter dem i prosessen. Becketts radiostemmer trekker på ordene hans "[N]othing to express" og "[O]bligation to express", og reflekterer om den desperate, kjedsommelige og håpløse tilstanden hvor protagonistene er bundet til sitt eget univers og dens vaner, men nærmest panisk forsøker å nå ut. Det er dette uttrykket som er det tydeligste i *All That Fall* og *Embers*, og som blir stående som budskapet bak Becketts radiostemmer.

Litteraturliste

Skriftlige kilder:

- Beckett, S. (1984). *Collected shorter plays*. New York: Grove Press
- Beckett, S. (1999). *Proust and Three Dialogues*. London: John Calder Publishers
- Ben-Zvi, L. (1986). *Samuel Beckett*. Boston: Twayne Publishers
- Ben-Zvi, L. (1998). Samuel Beckett's Media Plays. I F. J. Marker, & C. Innes (red.),
Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett (s. 241-258).
Toronto: University of Toronto Press
- Billington, M. (21.12.2014). Billie Whitelaw: Beckett's perfect actress. *The Guardian*. Hentet
18.02.16 fra <http://www.theguardian.com/stage/2014/dec/21/billie-whitelaw-samuel-beckett-perfect-actress>
- Bradbury, D. (1984). *Modern French Drama*. Cambridge: Cambridge University Press
- Bryden, M. (1997). "Sound and Silence: Beckett's Music". *Samuel Beckett Today /
Aujourd'hui*, Vol. 6, s. 279–288. Hentet 14.02.16 fra
<http://www.jstor.org/stable/25781227>
- Campbell, J. (1998). "Staging *Embers*: An act of killing?". *Samuel Beckett Today
/Aujourd'hui*, Vol. 7, *BECKETT VERSUS BECKETT*, s. 91- 104. Hentet 08.03.16 fra
<http://www.jstor.org/stable/25781249>
- Cohn, R. (1993). "GHOSTING THROUGH Beckett". *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*,
Vol. 2, *BECKETT IN THE 1990s*, s.1-12. Hentet 08.03.16 fra
<http://www.jstor.org/stable/25781145>
- Connor, S. (1988). *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford: Basil Blackwell
- Crisell, A. (1994). *Understanding Radio*. (2.utg.), London: Routledge
- Crook, T. (1999). *Radio Drama: Theory and Practice*. New York, London: Routledge
- Crystal, D. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. (6.utg.), Malden, MA:
Blackwell Publishing
- Deleuze, G. (2004). *Difference and Repetition*. London: Continuum
- Derrida, J. (1993). *Writing and Difference*. London: Routledge
- Elligers, A. & Jacobsen, T.(red.) (2016). *Fransk ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget. Hentet
12.04.16 fra
<https://www.ordnett.no/search?drillPub=9&search=sur&lang=fr&searchmodes=1>
- Elligers, A. & Jacobsen, T. (red.) (2016). *Fransk ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget

- Hentet 12.04.16 fra <https://www.ordnett.no/search?search=auditif&lang=fr>
- Esslin, M. (1991). *The Theatre of the Absurd*. (2.utg.), London: Penguin Books
- Esslin, M. (2001). *The Theatre of the Absurd*. (3.utg.), London: Vintage Books, A division of Random House Inc
- Fletcher, J., & Spurling, J. (1978). *Beckett: A study of his plays*, (2. utg). New York: Hill and Wang
- Frost, E.C. (1991). "Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays". *Theatre Journal*, Vol. 43 (3). s. 361-376. Hentet 01.03.15, fra <http://www.jstor.org/stable/3207590>
- Hand, R. J. & Traynor, M. (2011). *The Radio Drama Handbook: Audio Drama in Context and Practice*. New York: Bloomsbury Publishing USA
- Jesson, J. (2009). "White World. Not a Sound": Beckett's Radioactive Text in *Embers*". *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 51(1), s. 47-65.
- Knowlson, J. (1996). *Damned to Fame; the Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury Publishing
- Landfald, A. & Paulssen K. M. (red.) (2006). *Norsk ordbok*. Oslo: Cappelen forlag AS
- Lewis, P. (red.). (1981). *Radio Drama*. New York: Longman Group Limited
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Rodger, I. (1982). *Radio Drama*. London: Macmillan.
- Shakespeare, W. (2011). *Hamlet, prince of Denmark*. Cambridge: Cambridge University Press. (Opprinnelig utgitt i 1603).
- Stein, K. F. (1970). "Metaphysical Silence in Absurd Drama", *Modern Drama*, Vol.13(4). s. 423-431
- Weiss, K. (2013). *The Plays of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury
- Zilliacus, C. (1976). "Beckett and Broadcasting: A study of the works of Samuel Beckett for and in radio and television". *Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Humanoira*, Vol. 51(2). Åbo: Åbo Akademi

Andre kilder:

BBC Radio (red.) (31.03.2012). "Building a Library: Schubert: String Quartet (Death and the Maiden)". CD Review, *The Spirit of Schubert*. 3, Hentet 10.februar 2016 fra:

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p01vrw15>

McWhinnie, D. (res.) ved Third Programme, BBC. (20.02.2012). *All That Fall*. Hentet

15.februar 2015 fra: <https://www.youtube.com/watch?v=BY22jmHAS5E>

McWhinnie, D. (res.). ved Third Programme. BBC, London. (23.02.2012). *Embers*.

Hentet 15.februar 2015 fra: https://www.youtube.com/watch?v=_wp0MDYuaQU