

GÖTEBORGS UNIVERSITET

Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion

Masteruppsats, LV2321, 30 hp

# BECKETTS PAPEGOJOR

Språk, tal och berättande

Beckett's Parrots: Language, Speech, and Narration

HT 2012

Författare: Carl Magnus Juliusson

Handledare: Gunilla Hermansson

## Abstract

Juliusson, Carl Magnus. *Beckett's Parrots: Language, Speech, and Narration*. University of Gothenburg: Department of Literature, History of Ideas, and Religion, 2012.

The parrot is a common symbol, or even cliché, in Western literature, going all the way back from ancient Greece to the present date, and in many a genre. This study reads the *œuvre* of the Nobel Prize winner Samuel Beckett (1906-1989) as being closely related to these certain traditions and connotations of for example religion, satire, and speaking nonsense, in his frequent use of parrots and their symbolic potentials, in his writing. Furthermore, it is possible to distinguish a movement in Beckett's use of parrots, from a more or less traditionally use, to one more philosophically profound.

Although the parrot graces us with its presence (or at least may be traced) in almost every work written by Beckett, from the poem "Whoroscope" (1930) to *How It Is* (1961), they are only mentioned sparsely by his interpreters. Therefore, a brief history of the literary tradition of the parrot will be expounded. It will function as a reference for the exposition of the examples of parrots from Beckett's works. Those will, in the movement mentioned above, be viewed in relation, not only intertextually to traditional uses of parrots, but also to other writers with a fancy for the parrot, such as Gustave Flaubert and James Joyce. Their influence on Beckett's authorship is nothing new; but the interest for the parrot which they all three seem to share in their writings, has not been pinpointed. Additionally, these authors will present important aspects which Beckett picks up, incorporates, and develops, into his own complex web of quotes and references to the tradition.

By emphasising these issues, one might more easily observe the grand transformation the parrot is subjected to – and how Beckett's later uses are differentiated from his earlier and more traditionally ones – when being used as reflecting and symbolising the narratological experiments, the inauthenticity of language, and the indeterminacy of the written word, in for example the Trilogy and *Texts for Nothing*, as well as illuminating the mindless stuttering of Lucky, in *Waiting for Godot*.

**Key words:** Beckett, parrots, language, monologue, Joyce, Molloy, Godot.

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

INLEDNING.....	4
Syfte.....	5
Att läsa och tolka Beckett.....	6
Metod.....	9
Material och utgångspunkter.....	12
Tidigare forskning.....	16
2 500 ÅR AV PAPEGOJOR.....	20
Papegojans inträde i europeisk kultur.....	20
Papegojan i satiren.....	22
Papegojan i modern tid.....	24
BECKETTS PAPEGOJOR: 1930-1946.....	28
Beckett och att prata goja.....	28
Beckett och Joyce.....	33
BECKETTS PAPEGOJOR: 1946-1961.....	38
Den internaliserade papegojan: Papegojan som berättare.....	38
Luckys monolog: Från ”couah couah” till ”quaqua”.....	57
AVSLUTANDE DISKUSSION.....	70
LITTERATURFÖRTECKNING.....	79

# INLEDNING

*On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on*<sup>1</sup>

Låt oss börja.

Alltsedan papegojan introducerades i Europa av Alexander den store – som råkat på denna fantastiska fågel med förmåga att härma efter mänskligt tal under sina krigståg i Asien på 300-talet f.Kr. – har den intagit en alldeles särskild plats i den västerländska kulturen. Grekerna var så betagna av papegojan att den på bara ett par hundra år hann gå från att vara ny och spännande till att, som Bruce Thomas Boehrer skriver i *Parrot Culture* (2004), vara ”old news for a Roman citizen of the second century A.D.”<sup>2</sup>

Ännu idag kan man säga att papegojan tillhör det kulturella allmängodset, även om mycket vatten flutit under broarna sedan romarrikets dagar. Från att under antiken ofta ha associerats såväl med kungar och gudomar, som med slavar och underkastelse – ofta sedd vid de romerska hoven utropande ”Ave, Caesar!” – har den förekommit i allt från kärlekslyrik och religiösa texter, till satir och humoristiska sketcher. Papegojan, som med sina färgglada fjädrar idag kan skönjas både här och där i den västerländska kulturen, har med andra ord både många och långa traditioner i ryggen, med rötter i högt och lågt, av skämt och missförstånd, parodier på tal och kommunikation, liksom av att ha inspirerat till metaforer för både ett monotont reciterande och ett tanklöst talande.

Av de djur som förekommer i Samuel Becketts (1906-1989) författarskap är denna mångfacetterade fågel dessutom det allra vanligaste. I Becketts personregister finns det t.ex. ett flertal ägare till papegojor: Hélène i *Mercier et Camier* (1946; publicerad 1970), Lousse i *Molloy* (1951) och Jackson i *Malone meurt* (1951). Därtill är papegojan ett av de djur, förutom en katt, en hund och en guldfisk, som finns med i bakgrunden i *Film* (1965) med Buster Keaton i huvudrollen.<sup>3</sup>

Men som liknelse för människan och dess ibland nästan tvångsmässiga behov av att tala är den ännu vanligare. Hos Beckett har de gamla grekernas starka tendens till att antropomorfera denna fascinerande fågel – och tillskriva den mänskliga egenskaper och förmågor – vänts helt upp-

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett, ”Worstward Ho”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism* (New York, 2010), s. 471.

<sup>2</sup> Bruce Thomas Boehrer, *Parrot Culture: Our 2,500-Year-Long Fascination with the World’s Most Talkative Bird* (Philadelphia, 2004), s. 1.

<sup>3</sup> Samuel Beckett, ”Film”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume III: Dramatic Works* (New York, 2010), s. 371.

och-ner. Det är inte längre det mänskliga som häftas på papegojan och dess möjlighet till efterhärming – utan tvärtom är det papegojans förmåga till språklig imitation, dess inläring av språk såsom ljud, som ett repeterande av för den betydelselösa fraser kommande utifrån, som här ges möjligheten att istället säga någonting om oss människor.

## Syfte

Denna uppsats kommer att behandla Beckett som befinnande sig i en tradition av berättande med papegojor. Jag kommer att visa hur Beckett i sitt författarskap, med både humor och filosofiskt allvar, utnyttjar papegojans nästintill oändliga potential att symbolisera, parodiera och främmandegöra mänskligt tal. Men inte bara de konkreta papegojorna, som framför allt finns i Becketts prosa, kommer att tas upp i denna studie. De kommer endast att ses som en väl integrerad del i ”papegojandet” som tema, vilket denna uppsats kommer att argumentera för intar en central roll i Becketts skrivande redan från allra första stund, från och med en av hans första publicerade litterära texter: dikten ”Whoroscope” (1930).

Min tes är att man kan urskilja en rörelse i Becketts författarskap: hur papegojan går från att användas på ett, som vi snart kommer att se, övergripande satiriskt vis (kanske inspirerat av en särskild satirisk tradition via Shakespeare), till att under femtiotalet flyta samman med Becketts berättarjag och monologiserande karaktärer.

Jag kommer att demonstrera hur papegojan, som metafor, liknelse, *mise en abyme*, är ständigt närvarande i Becketts författarskap, i samband med frågor kring tal, språk och berättande, samt hur behandlingen av papegojan inom diegesen kan ses spegla estetiska strukturer i Becketts konstnärliga projekt. Det innebär att frågor som rör t.ex. språk, röst och mening, och som inom Beckettforskningen ofta behandlats utifrån existentiella eller filosofiska perspektiv, här kommer att betraktas som genererade av estetiska frågeställningar rörande tal och berättande. De frågor som rör estetiska spörsmål är förstas ingen utforskad mark inom forskningen om Beckett. Men där denna uppsats skiljer sig från mängden är att dessa teman kommer att läsas och betraktas utifrån papegojans symboliska roll i författarskapet.

I inledningens följande avsnitt kommer flera återkopplingar att göras till syftet så som det initialt har presenterats här ovan. De är strukturerade för att utveckla och fördjupa syftets olika delar. Det är för att syftet ska förbli närvarande i varje av analysens steg och för att så mycket som möjligt kunna bibehålla en viss grad av komplexitet i frågeställningen.

## *Att läsa och tolka Beckett*

Samuel Becketts författarskap kräver på många sätt sin egen typ av läsare: En läsare utan intentionen att dechiffra, avkoda eller på något sätt demaskera hans verk på en entydig, underliggande, mening – ett budskap, ett meddelande, dolt mellan raderna. Dock inte för att det på något sätt skulle vara omöjligt att tolka Beckett. I Becketts kraftigt reducerade världar av luffare och författare – ofta dväljande med näsan ner i dyn i ett dike, i någon form av tidlöst och öde landskap, och sällan utan den obligatoriska hatten på huvudet – är känslan av allegori och metafor aldrig långt borta. Problemet med Becketts verk är snarare att de nästan alltför enkelt svarar på så vitt skilda och ofta motsatta tolkningar samtidigt, utan att beläggen för en särskild tolkning någonsin kan sägas trumfa ut en annan. Ett sätt att se det, är att det är just på grund av denna minimalism, eller ”simplification of our state”, som vi – enligt Daniel Albright – tenderar att ”look for allegory in Beckett’s later work; but we are defeated, precisely because the elements are so excessively suggestive that they suggest nothing at all”.<sup>4</sup>

Becketts världar är nästan övermättade på mening. ”Meaning–meaning!–meaning the kneeling one”, som det heter i *Worstward Ho* (1983).<sup>5</sup> De svämmar över i en sådan grad av möjliga symboler, allusioner och fragmentariska intertextuella referenser, att allt kan tänkas innehålla en eller annan betydelse, vilket gör att allting på samma gång också tappar betydelse. ”Not meaning anything becomes the only meaning”, som Theodor W. Adorno skrev i ”Trying to Understand *Endgame*” (”Versuch, das Endspiel zu verstehen”) (1961).<sup>6</sup> Men för den sakens skull blir Becketts *œuvre* absolut inte meningslös. Beckett ”plays with interpretation or, rather, with various processes of provoking interpretation” som Charles R. Lyons skriver (också på tal om *Fin de partie* (1957)),<sup>7</sup> men det är inte därför ett tomt provocerande för sakens skull. Avsaknaden av en mening i hans verk som alla kan komma överens om, kan å ena sidan självklart läsas som ett existentiellt ställningstagande. Å andra sidan kan det läsas som ett estetiskt (och ett epistemologiskt) utforskande av människans möjligheter till att skapa mening, tillskriva mening, processen att få någonting att betyda någonting för någon; det är ett utforskande av den yttersta möjligheten att säga någonting sant om livet, liksom av att i grund och botten vara en människa i en värld av språk.

Detta gäller dock inte enbart på en strukturell nivå. Redan i början av hans första roman,

---

<sup>4</sup> Daniel Albright, *Beckett and Aesthetics* (Cambridge, 2003), s. 14.

<sup>5</sup> Beckett, *Worstward Ho*, s. 475.

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, ”Trying to Understand *Endgame*” (Övers. Michael T. Jones), i *New German Critique* No. 26: *Critical Theory and Modernity*, 1982: Summer–Spring, s. 137.

<sup>7</sup> Charles R. Lyons, *Samuel Beckett* (London, 1983), s. 61.

*Dream of Fair to Middling Women* (1932; publicerad 1992), presenterar Beckett en författares förhoppning om att ens romankaraktärer ska komma att betyda någonting:

The fact of the matter is we do not know where we are in this story. It is possible that some of our creatures will do their dope all right and give no trouble. And it is certain that others will not. Let us suppose that Nemo is one of those that will not. John, most of the parents, the Smeraldina-Rima, the Syra-Cusa, the Alba, the Mandarin, the Polar Bear, Lucien, Chas, are few of those that will, that stand, that is, for something or can be made to stand for something. It is to be hoped that we can make them stand for something. <sup>8</sup>

Att betyda någonting, att stå för någonting, är lika mycket ett genomgående tema för Becketts romanberättare som för karaktärerna i hans dramer som ofta just brottas med själva möjligheten 'att betyda någonting' – "que tout cela n'aura peut-être pas été pour rien" ["perhaps it won't all have been for nothing"].<sup>9</sup> Som till exempel i dialogen mellan Hamm och Clov i *Fin de partie*:

HAMM. — On n'est pas en train de ... de ... signifier quelque chose ?

CLOV. — Signifier ? Nous, signifier ! (*Rire bref.*) Ah elle est bonne ! <sup>10</sup>

Eller i Winnies monolog i *Happy Days* (1960): "What does it mean? he says – What's it meant to mean? – and so on – lot more stuff like that – usual drivel – Do you hear me? he says – I do, she says, God help me – What do you mean, he says, God help you? [...] And you, she says, what's the idea of you, she says, what are you meant to mean?" <sup>11</sup>

Samma sak gäller för Becketts första drama, *Eleutheria*, skriven någon gång på 40-talet men inte publicerad förrän 1995 efter en långdragen tvist om Becketts eftermäle. Sökandet efter betydelse ligger här nära förknippat med dramats karaktär av anti-litteratur (liksom i fallet med *Dream of Fair of Middling Women*) – här i medvetenheten om att de befinner sig på en scen:

M. KRAP. – Je me demande à quoi vous allez servir dans cette comédie.

DR PIOUK, *ayant mûrement réfléchi.* – J'espère que je pourrai être utile.

MME MECK, *inquiète.* – Je ne comprends pas.

DR PIOUK. – Et vous, cher monsieur, votre rôle est-il bien déterminé ?

M. KRAP. – Il est terminé.

DR PIOUK. – Vous restez pourtant en scène.

M. KRAP. – On dirait.

---

<sup>8</sup> Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women* (London, 1993), s. 9.

<sup>9</sup> Samuel Beckett "Fin de partie", i *Fin de partie*, suivi de *Acte sans paroles I* (Paris, 1969), s. 50; Samuel Beckett, "Endgame", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume III: Dramatic Works*, s. 113.

<sup>10</sup> Ibid., s. 49. ["HAMM We're not beginning to... to ... mean something? CLOV Mean something? You and I, mean something! [*Brief laugh.*] Ah that's a good one!"]; Ibid., s. 112f.

<sup>11</sup> Samuel Beckett, "Happy Days", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume III: Dramatic Works*, s. 290.

[M. KRAP I'm wondering of what use you're going to be in this farce. DR. PIOUK (Upon mature reflection) I hope that I will be able to be useful. MME. MECK (Worried) I don't understand. DR PIOUK And your role, my dear sir, is it very clear-cut? M. KRAP It is being cut. DR. PIOUK Yet you are on stage. M. KRAP So it appears.]<sup>12</sup>

I *Watt* (1945; publicerad 1953) finns det en episod i vilken Knotts hus får besök av en blind gammal man och hans son, vilka kommit för att stämma pianot. Av någon anledning får Watt – ”who had not seen a symbol, nor executed an interpretation, since the age of fourteen, or fifteen, and who had lived, miserably it is true, among face values all his adult life, face values at least for him” – för sig att denna händelse betyder något alldeles särskilt.<sup>13</sup> Han upplever att denna händelse måste betyda någonting så mycket mer än bara själva det faktum att två män kommit för att stämma ett piano.<sup>14</sup> Ur denna korta händelse uppstår därefter en längre och nästintill besatt reflektion över möjligheten av mening, samt dess tidsliga aspekter, på *Watts* kanske särskilt utmärkande sätt av matematiska och parodiskt positivistiska kartläggningar av möjliga kombinationer och ibland till synes oändliga uppräknanden – enligt Hugh Kenner inspirerade av ”Ithaca”-episoden i *Ulysses* (1922) – av allt mellan himmel och jord.<sup>15</sup>

Finally, to return to the incident of the Galls father and son, as related by Watt, did it have a meaning for Watt at the time of its taking place, and then lose that meaning, and then recover it? Or did it have some quite different meaning for Watt at the time of its taking place, and then lose that meaning, and then receive that, alone or among others, which it exhibited, in Watt's relation? Or did it have no meaning whatever for Watt at the moment of its taking place, were there neither Galls nor piano then, but an unintelligible succession of changes, from which Watt finally extracted the Galls and the piano, in self-defence? [...] For even if the Galls and the piano were long posterior to the phenomena destined to become them, Watt was obliged to think, and speak, of the incident, even at the moment of its taking place, as the incident of the Galls and the piano, if he was to think and speak of it at all, and it may be assumed that Watt would never have thought or spoken of such incidents, if he had not been under the absolute necessity of doing so. But generally speaking it seems probable that the meaning attributed to this particular type of incident, by Watt, in his relations, was now the initial meaning that had been lost and then recovered, and now a meaning quite distinct from the initial meaning, and now a meaning evolved, after a delay of varying length, and with greater or less pains, from the initial absence of meaning.<sup>16</sup>

Enligt Shira Wolosky strävar Becketts återkommande användning av matematik, i framför allt sin

---

<sup>12</sup> Samuel Beckett, *Eleutheria* (Paris, 1995), s. 39f; Samuel Beckett, *Eleuthéria* (New York, 1995), s. 30.

<sup>13</sup> Samuel Beckett, ”Watt”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume I: Novels* (New York, 2010), s. 226.

<sup>14</sup> ”The incident of the Galls, on the contrary, ceased so rapidly to have even the paltry significance of two men, come to tune a piano, and tuning it, and exchanging a few words, as men will do, and going, that this seemed rather to belong to some story heard long before, an instant in the life of another, ill told, ill heard, and more than half forgotten.”; *Ibid.*, s. 227.

<sup>15</sup> Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians* (Boston, 1964), s. 77.

<sup>16</sup> Beckett, *Watt*, s. 231.



prosa, ”to assert only the ‘metaphysical’ pole of figuration, the nonsensible, the nonphysical,” för att därigenom kunna väcka frågor om metaforens metafysiska struktur.<sup>17</sup>

Som citatet formulerar finns det dock även en viktig temporal aspekt av mening och huruvida den uppstår samtidigt i själva handlandet eller efteråt i en senare reflektion. Utöver det kan man se att det handlar om hur Watt egentligen enbart genom att *tala* om denna episod manar fram en viss typ av mening ur en egentlig och ursprunglig ”initial absence of meaning”; mening har alltså redan uppstått i själva benämmandet.

Romanen slutar sedan med de dunkla orden ”no symbols where none intended”.<sup>18</sup> De kan lika mycket anses betyda att allting som verkar vara symboliskt (eller ja, även det som kanske inte verkar vara det) har ett symboliskt värde, ifall de är menade att ha det; som att det kan betyda motsatsen – dvs. att allt som verkar vara symboliskt, inte alls behöver vara det ifall de inte är menade att vara det, vilket vi ju heller inte kan veta något om.

Med de orden lyckas Beckett återigen, precis som med Watt, få oss att fundera ifall vi verkligen har förstått någonting alls, om det ens finns någonting att förstå, eller om vi enbart läser in godtyckligt vad vi själva tycker oss se ligga bakom orden som vi ser stå på pappret framför oss.

## **Metod**

Det är alltså långt ifrån självklart vad för typ av förståelse av Becketts författarskap som det egentligen är möjligt att uppnå. Ett virrvarr av traditionella, intertextuella, ideologiska, mytisk-religiösa, trådar, liksom utmaningar av såväl förståndets gränser som gränserna för det osägbara, gör att Becketts verk in i det sista värjer sig för tolkningar med anspråk på att ge en enhetlig, holistisk förståelse av dem.

På grund av dessa svårigheter, samt Becketts upphållande vid teman som ’tystnad’ och ’intet’, tenderar hans författarskap att – som Daniela Caselli skriver i introduktionen till *Beckett and Nothing* (2010) – producera ”critical approaches which aspire to putting an end to interpretation”, t.ex. gällande frågor om auktoritet, intertextualitet och kontext. De är ämnen som *Beckett and Nothing* försöker finna en djupare förståelse av genom en diskussion av just Becketts ’nothing’,

---

<sup>17</sup> Shira Wolosky, *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan* (Stanford, 1995), s. 63.

<sup>18</sup> Beckett, *Watt*, s. 379.

och, som Caselli skriver, är ”central problems at the forefront of Beckett studies today”.<sup>19</sup> Caselli har tidigare forskat kring Beckett och intertextualitet i *Beckett's Dantes* (2005), där hon argumenterar för att Becketts användning av Dante i sitt författarskap är del av en värde- och auktoritetskritik, till skillnad från många andra studier av Beckett och Dante som tenderar att förenkla den roll Dante spelar i Becketts skrivande till en förutbestämd och entydig betydelse.<sup>20</sup> Caselli skriver att Becketts olika användningar av Dante ”are part of a larger internal (intratextual) strategy of reduplications, mirrorings, echoes, and *mises en abyme* which shape the Beckett corpus”.<sup>21</sup> Becketts bruk av intertexter är alltså aldrig enkel eller entydig. De måste vägas noga i all sin variation och hur de samspelar i en kritik av originalitet och tradition.

Intertextualitet är således ett speciellt karaktärsdrag för Beckett författarskap som är meningsfullt att studera. Och i enlighet med Caselli kommer denna uppsats alltså att försöka kontextualisera Beckett i en tradition av skrivande om och med denna mångtydiga papegoja, samt att etablera intertextuella samband mellan Beckett och andra texter som kan anses rymmas inom denna tradition. Det innebär att de resonemang om språk som kommer att vecklas ut – och som omöjligt kommer att kunnas separeras från papegojans tematik – alltså inte kommer att behandlas som existentiella fenomen. Heller inte som rent filosofiska – även om det kan vara frestande. Som Beckett själv ska ha svarat Tom Driver om hans relation till filosofin: ”’I am not a philosopher,’ he said. ‘One can only speak of what is in front of one and that is simply a mess.’”<sup>22</sup> Det har dock inte hindrat ett flertal filosofer från att hysa ett stort intresse för Becketts skrivande, t.ex. Alain Badiou och Gilles Deleuze som kommer att skymtas senare i denna uppsats. Även Jacques Derrida ska i en intervju 1989 ha sagt att Beckett ”is an author to whom I feel very close, or to whom I would like to feel myself very close; but also too close”.<sup>23</sup>

Den utbredda förekomsten av intertextuella referenser hos Beckett kan även den anses ha ett naturligt samband med papegojan. Papegojans signum av imitation och efterhärming kan tolkas i analogi med all typ av skapande verksamhet och tillåts då att fungera som en kritik av originalitetsbegreppet.

I denna uppsats kommer jag alltså att extrahera en djupare förståelse av tal och språk ur Becketts författarskap, genom att lyfta fram en av hans vanligaste och längst dragna metafor för tal – dvs. papegojan – och, genom att se hur och i vilka situationer han använder sig av den, bättre kunna förstå denna tematik hos Beckett inifrån. Därutöver kommer jag placera Beckett mot ett

---

<sup>19</sup> Daniela Caselli, ”Introduction”, i *Beckett and Nothing: Trying to Understand Beckett*, red. Daniela Caselli (Manchester, 2010), s. 10.

<sup>20</sup> Daniela Caselli, *Beckett's Dantes: Intertextuality in the fiction and criticism* (Manchester, 2005), s. 1.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 2.

<sup>22</sup> Anthony Cronin, *Samuel Beckett: The Last Modernist* (London, 1996), s. 213f.

<sup>23</sup> Nicholas Royle, *After Derrida* (Manchester, 1995), s. 163.

mindre ramverk av användningar av papegojan ur traditionen som man tydligt kan se finns närvarande hos Beckett – såsom Gustave Flaubert och James Joyce. *Dessa exempel kommer att tjäna denna studie i det avseende att jag genom dem bättre kommer att kunna diskutera hur Beckett, gentemot sina föregångare, inte enbart traderar ett litterärt arv vidare, utan också kommer att förändra det i grunden.*

De intertextuella referenser som kartläggs i denna uppsats kommer alltså att ha som roll att visa på likheter och skillnader i Becketts förhållningssätt till papegojan som symbol. Men den kommer även att belysa hur aspekter av den litterära traditionen, mer eller mindre explicit, plockas upp av Beckett och inkorporeras i hans författarskap samtidigt som nya betydelser, vilka redan från början kan sägas finnas inneboende i deras konstitution, plockas fram i ett nytt ljus. En därtill speciell och för Beckett ganska så unik aspekt av hans intertextualitet är att den även kan anses gälla hans egna verk. Det finns till och med exempel i hans författarskap på referenser till verk som inte ens var utgivna vid den tiden. Det är kan man säga som om varje verk förhöll sig till hans tidigare på samma sätt som hans författarskap i sin tur förhåller sig till en lång litterär tradition. Även Becketts referenser till sina egna verk kan alltså – t.ex. gällande papegojan – ses som intertextuella relationer av liknande art som den mellan Becketts verk och Joyces.

Det ramverk som kommer att utmejslas kommer sedan att bistå med viktiga beröringspunkter i den rörelse som nämndes ovan och som här tål att förtydligas ytterligare:

Jag kommer alltså att undersöka (1) hur papegojan i början av Becketts författarskap är närvarande först och främst i en juxtapositionering mellan människa och papegoja (även om man redan där kan se vissa tendenser till att använda sig av papegojan som beskrivning på en människa utan att det alltid behövs blandas in ord som indikerar på att det är en liknelse: 'som', 'liksom', 'på samma sätt som', etc.). Detta är på många sätt den traditionella användningen av papegojan i västerländsk litteratur sedan upplysningen och framåt. Därefter kommer jag (2) att visa på hur denna mer eller mindre traditionella liknelse-relation kommer att med tiden ge vika för en typ av latent identifikation där papegojan fortfarande fungerar som en intressant referenspunkt; hur Beckett, i verk som *Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable* (1953), *En attendant Godot* (1952), *Textes pour rien* (1954), *Fin de partie* och *Comment c'est* (1961), sakta börjar med att överföra, på ett strukturellt och innehållsligt plan, de karaktäristika, som i hans tidigare författarskap så starkt förknippades med papegojan, till både hans berättarjag och hans karaktärer, så att papegojan, (3) i hans senare kortare dramer och prosatexter, inte längre ens behövs nämnas vid namn, fastän den tematiskt fortfarande kan sägas vittna om en underliggande närvaro.

I rörelsens andra fas kommer en särskild del att ägnas åt Lucky och hans nonsensstal i andra halvan av första akten i *En attendant Godot*. Lucky – som Andrew Kennedy beskriver som "likely to be the most perplexing character for anyone who sees or reads *Waiting for Godot* for the first

time” – menar jag har fortfarande inte belysts i sin fulla komplexitet, men kan ur det perspektiv som tagits an i denna uppsats ges en ny och berikande dimension.<sup>24</sup>

Jag menar att man i Lucky kan se länken mellan Becketts prosa och hans dramatik, i och med det faktum att Lucky fortsätter den tradition av att hålla monolog – kanske från och med Arsène, i *Watt*, som enligt Richard N. Coe håller ”the first of those great Beckettian monologues which, later on, are to form the substance of the *Trilogy*” – vilket inte alls enbart kännetecknar Becketts berättare i trilogin, utan likväl genomsyrar hans teater: från Lucky, via Hamm i *Fin de partie* och Winnie i *Happy Days*, till de tre huvudena i *Play* (1963), Mouth i *Not I* (1972) och vidare.<sup>25</sup> I Lucky kan man, menar jag, finna Becketts kanske främsta uttryck för föreningen mellan människan (i litteraturen) och talet, och mellan berättandet (vilket ju är centralt i alla Becketts senare verk) och papegojan.

## ***Material och utgångspunkter***

För att kunna visa på att papegojan genomgående är närvarande i Becketts författarskap, och dessutom kunna studera hur han använder sig av den, kommer jag att ha så gott som hela Becketts författarskap som material och referensram. Även om verken i sig inte kommer att studeras i sin helhet och att det i de flesta fall inte rör sig om mer än kanske en eller två meningar. En begränsning som dock är oundviklig är att mest fokus kommer att ligga på Becketts verk från och med ”Whoroscope” och *Dream of Fair to Middling Women*, fram till och med *Comment c’est* från 1961. Det har helt enkelt att göra med att papegojorna därefter inte längre finns explicit nämnda i hans texter (även om de, som jag också kommer att argumentera för i slutet, ändå kan sägas vara närvarande tematiskt).

Alla verk kommer att citeras på det språk som det skrevs på först. Som bekant bytte Beckett från att skriva på sitt modersmål, engelskan, till franskan, på vilket han sedan kom att skriva de verk han idag är mest känd för. Hur man ska förstå hans relation till att skriva på engelska å ena sidan, och på franska, å andra, är i sig ett ämne som det kommit att skrivas hyllmeter om. Som Anthony Cronin skriver är det ”possibly under the influence of Alfred Péron”, hans vän, som han kom att börja skriva på franska.<sup>26</sup> En annan möjlighet som Cronin tar upp är att det skulle kunna ha att göra

---

<sup>24</sup> Andrew K. Kennedy, *Samuel Beckett* (Cambridge, 1991 [1989]), s. 41.

<sup>25</sup> Richard N. Coe, *Samuel Beckett* (Edinburgh, 1964), s. 44.

<sup>26</sup> Cronin, s. 301.

med att han inte kunde bli publicerad på engelska. Men, som Cronin tillägger, "his earliest publishing experiences in French were not of the happiest either".<sup>27</sup> Andra idag mer eller mindre kanoniserade svar på frågan är Martin Esslins: "He chose to write his masterpieces in French because he felt that he needed the discipline that the use of an acquired language would impose upon him."<sup>28</sup> Eller att han valde att, vilket t.ex. tas upp av Sarah E. Cant, skriva på franska för att skriva 'sans style' och därigenom undvika den språkliga stilism som man omedvetet bär med sig i sitt modersmål.<sup>29</sup>

En ledtråd hittar man dock i *Dream of Fair to Middling Women*, vilken bekräftar den sistnämnda teorin:

You couldn't experience a margarita in d'Annunzio because he denies you the pebbles and flints that reveals it. The uniform, horizontal writing, flowing without accident, of the man with a style, never gives you the margarita. But the writing of, say, Racine or Malherbe, perpendicular, diamanté, is pitted, is it not, and sprigged with sparkles; the flints and pebbles are there, no end of humble tags and commonplaces. They have no style, they write without style, do they not, they give you the phrase, the sparkle, the precious margaret. Perhaps only the French can do it. Perhaps only the French language can give you the thing you want.<sup>30</sup>

Ett annat perspektiv på saken, som kommer att ligga nära det perspektiv som denna uppsats valt att lägga sig an med, är, som Marina Warner skriver, att Becketts "decision to reject his mother tongue illuminates his particular music and his turn toward silence".<sup>31</sup>

Eftersom Beckett dessutom själv har översatt så gott som alla av de verk som han skrivit på franska till engelska, är det knappast längre självklart vad man ska kalla för original- eller ursprungstext, och ifall inte båda versionerna lika gärna skulle kunna klassas original. Men för enkelhetens skull har jag här valt att citera på det språk han skrev verket på först. Angående de franska citaten kommer jag att inom klamrar presentera Becketts egna engelska översättningar (förutom till *Eleutheria* som har översatts av Michael Brodsky). Dock är de inte alltid som översättningarna är helt ordagranna. Richard Seaver och Patrick Bowles som deltog i översättandet av *En attendant Godot*, har i efterhand vittnat om att Beckett "was not content with mere translation for translation's sake but was keenly aware of how much a change of language may change not only the meaning but the quality of the statement", vilket lett till att det alltså kan finnas vissa variationer

---

<sup>27</sup> Cronin, s. 362.

<sup>28</sup> Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Harmondsworth, 1980 [1961]), s. 38.

<sup>29</sup> Sarah E. Cant, "In Search of 'Lessness': Translation and Minimalism in Beckett's Theatre", i *Forum for Modern Language Studies*, 1999: 2, s. 138-157.

<sup>30</sup> Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, s. 47f.

<sup>31</sup> Marina Warner, "'Who can shave an egg?': Foreign Tongues and Primal Sounds in Mallarmé and Beckett", i *Reflections on Beckett: A Centenary Celebration*, red. Anna McMullan & S.E. Wilmer (Ann Arbor, 2009), s. 53.

och skillnader i översättningarna mellan språken.<sup>32</sup>

Becketts prosa, dramatik och poesi kan alla sägas genomsyras av en i stora drag liknande problematik, vare sig det uttrycks av en karaktär på scen eller berättas av en berättare i en roman eller prosatext. På ett innehållsligt plan kommer jag därför inte att göra någon särskild åtskillnad mellan genrerna. Men däremot kommer analysen att visa att uppsatsens teman kan betraktas som givna lite olika utformningar beroende på om det gestaltats i en roman eller i ett drama. I fråga om hans prosa kan man till och med argumentera för att den har stora likheter med dramatiken eftersom hans narrativ i språk och ton ger sken av att vara just *talande*. Det är t.ex. Enoch Braters utgångspunkt i *The Drama in the Text* (1994). Brater läser Beckett utifrån texternas just talande karaktär och menar att de är skrivna för "the performative voice, a resonant human voice".<sup>33</sup>

Men även om den stammande rösten i en roman som *Comment c'est* har mycket likheter med det stapplande fragmentariska talet i t.ex. *Not I*, kanske det ändå är att gå för långt att säga att det skulle vara samma sak. För visst är det också så att problemet med rösten och vem det är som talar i ett narrativ ju också är ett rent estetiskt-medialt problem, vilket t.ex. Albright poängterar i *Beckett and Aesthetics* (2003). Albright menar att rösterna i trilogin är genererade utifrån motsättningen mellan det skrivna och det talade ordet. Samtidigt som trilogin tydligt poängterar sin egenskap av att vara nedtecknad (genom att berättandet tar form genom berättarnas anteckningar och rapporter) gör den märkligt nog också anspråk på att vara muntlig eller talande.<sup>34</sup>

Den nivå jag framför allt kommer att befinna mig på är inom fiktionens ramar. Exempen ovan på hur Beckett i diegesen låter sina karaktärer formulera frågor om mening och betydelse som om det för dem var existentiella uttalanden demonstrerar tydligt hur Beckett explicit använder sig av metafiction i sitt författarskap. Flertalet av Becketts berättare möter vi i själva skrivakten, vilket Kenner konstaterar också är en typiskt irländsk tradition som åtminstone går tillbaka till Jonathan Swifts *A Tale of A Tub* (1704).<sup>35</sup> Genom dessa karaktärer kan man tydligt se hur Beckett utforskar och utmanar skrivandets yttersta grundföreställningar. När det gäller relationen mellan papegojan och berättandet kommer jag således att befinna mig inom metafictionens värld för att kunna förstå vad det är han verkligen skriver. Det anser jag inte bör läsas som att jag på något sätt skulle sätta lika-med-tecken mellan Beckett och hans berättare, utan att berättaren som funktion i hans romaner kan sägas utgöra en plattform där vissa av språkets och berättandets allra mest komplicerade frågor kan undersökas och formuleras.

En invändning som redan här kanske är möjlig att artikulera är då huruvida de exempel med

---

<sup>32</sup> Cronin, s. 434.

<sup>33</sup> Enoch Brater, *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction* (New York, 1994), s. 4.

<sup>34</sup> Albright, s. 4.

<sup>35</sup> Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*, s. 83.

papegojor som här kommer tas upp ur Becketts verk, under en så lång tid som trettio år, på något sätt faktiskt skulle kunna sägas utgöra en 'sann' – eller 'homogen' – enhet. Svaret på den invändningen kan här dock inte vara något annat än att författaren – i betydelsen 'människan' Beckett – i denna uppsats inte kommer spela någon roll av vikt. Kanske kan man till och med säga att det faktiskt är där exemplen visar på, kanske inte motsättning, men åtminstone på variation över tid, som i denna uppsats är de som är de mest intressanta; det är då vi kan se hur metaforen breddas och blir rikare, hur användningen av papegojan uppnår den komplexitet den redan har med sig från en i sin tur redan långt ifrån homogen tradition, liksom hur Beckett också ser till att använda sig av papegojan på sitt eget särskilda sätt.

Dock är en viss tro på enhetlighet oundviklighet när det, som i detta fall, handlar om en så konkret företeelse som återkommer med en sådan regelbundenhet från ett verk till ett annat. Marcel Proust skriver att "les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt n'ont jamais que réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde".<sup>36</sup> Ett verk "he only finishes [...] at the moment he dies".<sup>37</sup> Det är ord som skulle kunna argumenteras för aldrig har stämt så bra in på en författare som det gör på Beckett (förutom kanske själva ordet "beauté", om man här inte tillåter sig en bred definition av begreppet). Som redan nämnts tenderar alltså få författare att referera till sina egna verk på det sätt som Beckett gör i sin prosa. Bara i *Textes pour rien* refererar han bl.a. till Vincent i *Watt*,<sup>38</sup> trilogin ("c'est bon pour Molloy, pour Malone, voilà les mortels")<sup>39</sup> och till *En attendant Godot*: "Pozzo pourquoi est-il parti de chez lui, il avait un château et des serviteurs."<sup>40</sup> Det gäller dessutom i den grad olika fraser, ibland ordagrant, ibland snarlikt, kan ses återkomma från verk till verk: "vieilles questions, dernières questions", också ur *Textes pour rien*;<sup>41</sup> "the old words, the old credentials" ur *Watt*;<sup>42</sup> "J'aime les vieilles question. (Avec élan.) Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça !" ur *Fin de partie*;<sup>43</sup> "just one of those old things [...] another of those old things" ur *Happy Days*.<sup>44</sup>

---

<sup>36</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu XII: La prisonnière (Deuxième partie)* (Paris, 1946-47), s. 216f. ["de stora författarna aldrig har skapat mer än ett enda verk, eller rättare sagt: den skönhet som de tillför världen bryts genom olika miljöer, men det är samma skönhet"]; Marcel Proust, *På spaning efter den tid som flytt V: Den fångna* (Stockholm, 1973), s. 340.

<sup>37</sup> Maurice Blanchot, *The Space of Literature* (Lincoln, 1982), s. 23.

<sup>38</sup> Samuel Beckett, "Textes pour rien", i *Nouvelles et Textes pour rien* (Paris, 2009), s. 135; Samuel Beckett, "Texts for Nothing", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 305.

<sup>39</sup> Ibid., s. 141. ["like a vulgar Molloy, a common Malone"]; Ibid., s. 307.

<sup>40</sup> Ibid., s. 147. ["Why did Pozzo leave home, he had a castle and retainers."]; Ibid., s. 310.

<sup>41</sup> Ibid., s. 205. ["old questions, last questions"]; Ibid., s. 338.

<sup>42</sup> Beckett, *Watt*, s. 235.

<sup>43</sup> Beckett, *Fin de partie*, s. 55f. ["Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them!"]; Beckett, *Endgame*, s. 116.

<sup>44</sup> Samuel Beckett, *Happy Days*, s. 272.

Om detta fenomen skriver H. Porter Abbott i *Beckett Writing Beckett* (1996). Abbott menar att Beckett, genom att repetera t.ex. namn och motiv från verk till verk, ”was constantly reinventing his entire oeuvre”.<sup>45</sup> Dessa återkommande fraser kan alltså betraktas som en av Beckett medveten strategi genom vilken han kan utveckla samt ge nya perspektiv på sitt eget författarskap under dess gång. Att Becketts verk sedan mer eller mindre genomgående också verkar kretsa nästan kring samma teman gör att det inte verkar otroligt att se hans författarskap som just ett enda stort konstnärligt projekt. Gönül Pultar menar att ”the Beckettian canon is an entity in itself” och att en förtrogenhet med helheten till och med ”is a must if any of its parts is to be understood”.<sup>46</sup> En dylik tanke verkar också ha varit närvarande i Beckett egna tankegångar kring sitt skrivande, vilket citaten ovan också vittnar om. Som Abbott skriver: ”His early writing shows signs that he had already begun imagining his work as a total oeuvre, but it was in the forties that his collected achievement began to take on its unusual combination of coherence and unravelment.”<sup>47</sup>

Men ett sådant antagande behöver inte ha någonting med intentioner eller en naiv psykologism att göra – heller inte med en tro på en övergripande koherrens. I denna uppsats kommer det inte att handla om någonting annat än att plocka fram papegojan som ytterligare en möjlig samtalspartner i den redan rådande forskningen om Beckett och språk, för att möjliggöra nya och spännande resonemang och visa på ytterligare en komponent, en detalj, i Becketts ytterst komplexa väv av betydelsebärande enheter och trådar till traditionen.

## *Tidigare forskning*

Samuel Beckett är utan tvekan en av vår tids kanske mest omskrivna författare. Och den mängd forskning som hittills gjorts om hans författarskap är minst sagt massiv. Att skriva om hans relation till språk är dessutom kanske en av de idag mest givna infallsvinklarna på hans författarskap, även om det inte alltid har varit det. Enligt *Critique of Beckett Criticism* (1994) karaktäriseras forskningen om Beckett på sextiotalet av framför allt en existentialistisk sida, å ena sidan, och en formalistisk, å andra: ”Beckett’s major critics of the early sixties, Hugh Kenner, John Fletcher, Ruby Cohn, and Martin Esslin, move in various ways, between these two categories [formalist and existentialist] and would claim both as highly relevant to a description of Beckett’s art, without

---

<sup>45</sup> H. Porter Abbott, *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph* (Ithaca, 1996), s. 20.

<sup>46</sup> Gönül Pultar, *Technique and Tradition in Beckett’s Trilogy of Novels* (Lanham, 1996), s. 38.

<sup>47</sup> Abbott, *Beckett Writing Beckett*, s. 33.



however being able to show theoretically how the two can be reconciled.”<sup>48</sup>

En tidig studie som trots likheterna dock argumenterar för att Becketts absurditet skulle vara av en helt annan art än existentialisternas, utan program och utan att representera särskilda filosofiska idéer, är Adornos som redan nämnts ovan:

Absurdity in Beckett is no longer a state of human existence thinned out to a mere idea and then expressed in images. Poetic procedure surrenders to it without intention. Absurdity is divested of that generality of doctrine which existentialism, that creed of the permanence of individual existence, nonetheless combines with Western pathos of the universal and the immutable. Existential conformity – that one should be what one is – is rejected along with the ease of its representation.<sup>49</sup>

Läsning av Beckett som existentialist – vilket gjorts av t.ex. Cohn, Esslin, Coe, Fletcher, etc. – har utan tvekan påverkat den forskning som från och med sextiotalet gjorts av Beckett: angående såväl vilka aspekter som tas upp, som vilka verk som placeras i förgrunden. Som P.J. Murphy skriver i *Critique of Beckett Criticism* har, mellan 1961-1965, ”highly problematical judgments about the nature of Beckett’s art assume to a surprising extent an almost axiomatic status that has largely predetermined the various strata of subsequent criticism”.<sup>50</sup>

Ett annat problem är att mycket av den tidiga forskningen tillskrivit Becketts icke-fiktiva (men fingerade) *Three Dialogues (with Georges Duthuit)* (1949) – i vilken en dialog mellan Beckett och Duthuit utspelar sig kring Tal-Coat, Masson och Bram van Veldes konst – kanske en alltför betydande roll i förståelsen av Becketts egna konstnärliga projekt, med rader som: ”The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.”<sup>51</sup> Den, liksom påståendet att Bram van Velde skulle vara ”the first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion, art and craft, good house-keeping, living”, har tillsammans ansetts särskilt betydelsefulla för hur man ska förstå Becketts egna verk och attityd till det konstnärliga skapandet.<sup>52</sup> Ett exempel på detta är en essä om Beckett i *La Nouvelle Revue française* skriven av Maurice Blanchot, i vilken Cronin tydligt tycker sig se hur

---

<sup>48</sup> P.J. Murphy, Werner Huber, Rolf Breuer, Konrad Schoell, *Critique of Beckett Criticism: A Guide to Research in English, French, and German* (Columbia, 1994), s. 3f.

<sup>49</sup> Adorno, s. 119. Även t.ex.: ”For the norm of existential philosophy – people should be themselves because they can no longer become anything else –, *Endgame* posits the antithesis, that precisely this self is not a self but rather the aping imitation of something non-existent.”; *Ibid.*, s. 143.

<sup>50</sup> Murphy, et al., s. 17.

<sup>51</sup> Samuel Beckett, ”Three Dialogues (with Georges Duthuit)”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 556.

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 563.

Blanchot influerats av Becketts kommentarer om van Velde.<sup>53</sup>

Viljan att läsa *Three Dialogues* som ”a type of ’key’ to Beckett’s mature thinking on art is made at the expense and exclusion of other aspects of Beckett’s complex critical practise”. Teman som intertextualitet och Becketts förhållande till tradition och estetik har kanske därför heller inte givits det rum som de förtjänar: ”For all its youthful sophistication, Beckett studies at his point falls prey to a naive literary error from which it is still struggling to escape: the ’intentional fallacy’”.<sup>54</sup>

Beckett kräver som sagt en annan modell för förståelse för att man inte ska hamna i någon av alla de möjliga fallgropar som uppstår i stunden man ger sig på att försöka tolka hans verk. I enlighet med vad som redan diskuterats skriver Murphy vidare:

Esslin offers some very astute and eminently judicious advice that has unfortunately been ignored by some later Beckett comentators: ”the need to resist the temptation of trying to reduce Beckett’s work to neatly wrapped lessons or meanings”; but to say ”no meanings ... could possibly be derived from take the work of a writer like Beckett” is to go from one extreme to another and to forestall even looking for the possibility of positive developments in Beckett’s art.<sup>55</sup>

Det är utifrån denna utgångspunkt som denna uppsats kommer att röra sig, vilken redan tagits upp ovan och som vi sett även uttryckts av Caselli.

Trots papegojans långa tradition av att spegla och stå som metafor för intelligensbefriat tal, har den i relation till Beckett inte tagits upp på ett märkbart sätt. Även om papegojor explicit finns närvarande i flera av hans mest kända verk. Några exempel där papegojorna hos Beckett har nämnts är t.ex. under uppslagsordet ”parrots”, i *The Grove Companion to Samuel Beckett* (2004).<sup>56</sup> Ett annat, dock heller inte uttömmande, listande av förekomsten av papegojor finns t.ex. i Alan Astros *Understanding Samuel Beckett* (1990).<sup>57</sup> Det måste dock poängteras att dessa verk inte diskuterar papegojan hos Beckett. *The Grove Companion* är ett uppslagsverk och hos Astro får papegojan endast ”symbolize the repetitiousness of his work”.<sup>58</sup> Sedan diskuterar Astro visserligen Lousses papegoja i *Molloy* och Jacksons i *Malone meurt*, men enbart som individuella företeelser och inte alls i relation till en tradition eller till Becketts andra bruk av papegojor.<sup>59</sup>

Den text som finns med intentionen att diskutera Becketts papegojor är Walter Redferns

---

<sup>53</sup> Cronin, s. 436.

<sup>54</sup> Murphy, et al., s. 17.

<sup>55</sup> Ibid., s. 18.

<sup>56</sup> C.J. Ackerley & S.E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader’s Guide to his Works, Life, and Thought* (New York, 2004), s. 428.

<sup>57</sup> Alan Astro, *Understanding Samuel Beckett* (Columbia, 1992 [1990]), s. 9.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid., s. 78.

artikel: "A Little Bird Tells Us: Parrots in Flaubert, Queneau, Beckett (and *Tutti Quanti*)" (2008). Den är dock otillräcklig på grund av sin korthet och att den trots titeln knappt diskuterar Beckett: "In this essay, in which Flaubert has had the biggest say, Queneau the next, and Beckett (inevitably) the least, parrots have had *their* say, had their way, with me (with us?)", som Redfern konstaterar.<sup>60</sup> Dessutom nämner den enbart de konkreta papegojor som finns i *Molloy*, *Malone meurt*, *Mercier et Camier* och *Film*, förutom en kort kommentar om *Textes pour rien*.

Anledningar till att det inte har forskats om detta tema inom Becketts författarskap kan möjligen å ena sidan härledas till den läsning av Beckett som nämnts ovan, där tradition, symbolik och intertexter inte haft högsta prioritet, å andra sidan till att det saknas fler större studier av författarskapet, inte minst med fokus på hur enskilda teman (förutom de självklara: 'intet', minimalism, bytet från engelska till franska, etc.) utvecklar sig över tid. Eftersom ett kanske oproportionerligt antal studier intresserat sig framför allt för trilogin när det gäller prosa, och *En attendant Godot* och *Fin de partie* när det gäller teater, har många större perspektiv hamnat aningen i skymundan.

Eftersom denna uppsats kommer röra sig inom temat språk, läst utifrån papegojan som metafor för den talande människan, kommer jag att använda mig av framför allt studier som intresserat sig för liknande teman i Becketts författarskap. Några verk i urval som jag kommer att använda mig av är Daniel Albrights *Beckett and Aesthetics* och Steven Connors *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text* (1988), vilka båda diskuterar estetik och repetition; Shira Woloskys *Language Mysticism* (1995) om frågor som autenticitet-inautenticitet och mening; Enoch Braters *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction*, som visserligen handlar om Becketts senare texter efter *Comment c'est*, men som ändå erbjuder ett viktigt perspektiv på Becketts användning av stavelser och ord som en form av musik. Det är ett perspektiv som fått en mer lingvistisk, språkvetenskaplig formulering t.ex. i Adam Piettes *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett* (1996).

---

<sup>60</sup> Walter Redfern, "A Little Bird Tells Us: Parrots in Flaubert, Queneau, Beckett (and *Tutti Quanti*)", i *French Laughter: Literary Humour from Diderot to Tournier* (Oxford, 2008), s. 103.

# 2 500 ÅR AV PAPEGOJOR

*Drunk, and speak parrot, and squabble?* <sup>61</sup>

## Papegojans inträde i europeisk kultur

Alltsedan antikens Grekland, då Alexander den store tog med sig den indiska papegojan till Europa, har papegojan fascinerat och trollbundet kungligheter och vetenskapsmän, och även författare, i väst. Och dess starka attraktionskraft bottnar först och främst i dess möjlighet att imitera och härma efter mänskligt tal.

Hur skulle man förstå detta enastående praktfulla djur som dessutom kunde härma efter och memorera ord och fraser? Ett tidigt försök att på ett vetenskapligt vis närma sig denna fågel finner vi hos Aristoteles i *Historia Animālium* (344-342 f.Kr.). Här konstaterar han t.ex. deras förmåga till efterhärming, att den skulle vara "human-tongued" och att den till och med skulle bli "even more outrageous after drinking wine" (det sista troligtvis, som Boehrer skriver, endast en hörsägen och ingenting Aristoteles själv ska ha observerat).<sup>62</sup> Det sistnämnda antyder en viss typ av antropomorfism gällande papegojor som efter Aristoteles kom att bli särskilt inflytelserik; även om det finns fler fågelarter som kan härma efter mänskligt tal är papegojan ändå den fågel som först och främst förknippats med det. "This fact implies a lasting distinction; mynahs, jackdawn, and jays may be able to imitate human speech, but historically the parrot emerges as western culture's articulate bird par excellence, its eloquence rendering it by coincidence more human than the rest."<sup>63</sup> Papegojan har alltså av någon anledning ansetts vara mer mänsklig än andra djur. Som Paul Carter skriver i *Parrot* (2006), kanske till och med så mycket mer än mänsklig: "They are honorary citizens of our fables and kitchens, poems and paintings, our real and dream zoos. Every human virtue has been detected in their look and comportment. Apart from vanity they escape every vice. [...] All too human, they are more than human."<sup>64</sup>

Redan från början kan man konstatera att papegojan haft en något paradoxal status i västerländskt tänkande. Den har t.ex. varit en symbol för helighet. Brahminerna i Indien ska ha

---

<sup>61</sup> William Shakespeare, "Othello", i *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, edited by: John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor & Stanley Wells (Oxford, 2005 [1986]), s. 887.

<sup>62</sup> Boehrer, s. 4. Citerat efter Aristoteles.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Paul Carter, *Parrot* (London, 2006), s. 17.

ansett "their convincing imitation of human speech as a sign of sacredness".<sup>65</sup> Senare inom kristendomen ska papegojan bland annat ha använts som symbol för en god kristen: "The point that the bestiarists wish to make was that the parrot which avoided the rain symbolized the good Christian."<sup>66</sup> Eller som Bo Eriksson skriver i *Bestiarium* (2009):

Den kunde hälsa människan med ordet *have*, och härma därmed latines *ave*. Denna ljudhärmande förmåga fick en ideologisk betydelse; papegojans ljud blev till en uppmaning till människan att härma apostlarnas ord och låtanden. *Ave* baklänges blev dessutom *Eva*, och denna ordlek förklarar varför papegojan dök upp på många framställningar av paradiset.<sup>67</sup>

Men även om papegojan haft en religiös aura kring sig har de samtidigt identifierats med underordnande och för den sakens skull även fått utstå en hel del grymheter. Plinius, Solinus och Apuleius var alla överens om att papegojans "head is so hard that the only way to correct it when it makes mistakes in its talking lessons is to hit it with an iron bar".<sup>68</sup>

Boehrer tar upp denna benägenhet att både associera papegojan såväl till gudomlighet – på grund av dess "beauty, rarity, and exoticism" – som till underkastelse.<sup>69</sup> Ett sätt att förstå det skulle kunna vara att just se på dess möjlighet att representera eller symbolisera olika skikt i samhället. Redan hos Aristoteles och Plinius finns det starka tendenser att i sina skrifter behandla papegojor som någonting mer än djur och framför allt i enlighet med dess symboliserande av den underkastade. De fick exemplifiera "both nature's subservience to culture and the subservience of certain social groups (slaves, women, the poor, barbaric foreigners, etc.) to others. Submitting as it does to human rule, echoing the 'Hail, Caesar!' of the governed, the parrot seems to provide a basis in nature for the acquiescence of social inferiors to their so-called betters. This acquiescence, in turn, helps explain the literary impulse to trivialize and denigrate the very qualities that rendered parrots marvelous and valuable in the first place".<sup>70</sup>

Denna möjlighet hos papegojan att representera och symbolisera mänskliga egenskaper hör troligtvis starkt ihop med den antropomorfism som förknippar representationen av papegojor i väst alltsedan Aristoteles. En av de konsekvenser som denna roll som papegojan kommit att spela inom västerländsk kultur har lett till är – som Carter lagt märke till – att de flesta litterära och populär-

---

<sup>65</sup> J.M.C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art* (Ithaca, 1973), s. 247. Även: John Pollard, *Birds in Greek Life and Myth* (London, 1977), s. 138.

<sup>66</sup> Beryl Rowland, *Birds with Human Souls: A Guide to Bird Symbolism* (Knoxville, 1978), s. 122.

<sup>67</sup> Bo Eriksson, *Bestiarium: En medeltida djurbok* (Stockholm, 2009), s. 230.

<sup>68</sup> Toynbee, s. 248. Även: Rowland, s. 121. Och: Boehrer, s. 7.

<sup>69</sup> Boehrer, s. 8.

<sup>70</sup> *Ibid.*, s. 7f.

kulturella referenser till papegojor saknar all form av artbestämning.<sup>71</sup>

Papegojan som figur eller idé har inget behov av att artbestämmas. Den har inte längre någon kontakt i våra medvetanden med papegojor i det vilda.<sup>72</sup> Här ser vi hur papegojan, genom den fascination den framkallat och dess rika möjligheter att symbolisera mänskliga egenskaper, med tiden nästan helt förlorat sin naturlighet för oss. Vår bild av papegojan är så gott som helt färgad av den roll den fått spela i vår kultur. Riktiga papegojor imiterar aldrig andra djur eller fåglar. De talar enbart i fångenskap.<sup>73</sup>

## Papegojan i satiren

Var papegojan kanske varit allra mest förekommande i litteraturen är inom satiren, använd för att karaktärisera dumhet och nonsens – se bara på det svenska uttrycket 'att prata goja' (Enligt SAOB: "(starkt vard.) meningslöst prat, strunt(prat), 'smörja', svammel, dravel, gallimatias") –, samt driva med vissa aspekter av den kristna religionen.

Som Boehrer skriver var det egentligen inte förrän under upplysningen i England som papegojan i kulturen fick sin negativa och lite förlöjligande betydelse av oförstånd och monotont efterhärmande som vi i modern tid kanske främst förknippar den med, även om jämförelsen mellan "mindless chatter" och "the mimicry of a parrot" för första gången troligtvis ska ha gjorts av Kallimachus från Kyrene.<sup>74</sup> Det ska ha skett i samband med en rent språklig förnyelse då det äldre ordet för papegoja, *popinjay* (som kommer från franskans *papegai*), under 1500-talet ersattes av det ord vi idag känner igen: *parrot*.<sup>75</sup> Dock ska *popinjay* ha levt kvar, framför allt i skriftspråk, men med en något arkaisk klang och fungerade som metafor för högfärd eller tom fåfänga.<sup>76</sup>

Denna utveckling som tas upp av Boehrer var självklart en lång och utdragen process. Som Beryl Rowland skriver i *Birds with Human Souls* (1978), var ordet *popinjay* redan hos Geoffrey Chaucer "a term of contempt. The popinjay in Chaucer's *Parliament of Fowles* is 'ful of delicasye' (full of wantonness). Chaucer's old merchant goes home as 'murie as a papejay' – he is

---

<sup>71</sup> Carter, s. 40.

<sup>72</sup> Ibid., s. 7, och s. 32.

<sup>73</sup> Ibid., s. 8.

<sup>74</sup> Boehrer, s. 15.

<sup>75</sup> Ibid., s. 60.

<sup>76</sup> Ibid., s. 61.

stupidly cheerful, not knowing that he has been cheated of both his wife and his money”.<sup>77</sup>

Under 1500- och 1600-talet kan man sedan se hur papegojans litterära användningsområden genomgår en stor förändring. Den äldre, ”reverential view of the parrot largely seems to disappear along with the Catholic consensus of the late Middle Ages” och en ny fågel kan ses träda fram, associerad med ”religious conflict rather than harmony, and with idiots rather than kings”.<sup>78</sup> Nya tendenser kan ses ta form, under första halvan av 1500-talet, där papegojan allt vanligare verkar tas till som retorisk figur i texter som driver med kyrkan, t.ex. John Skeltons *Speke, Parrot* (ca. 1525), och Sir David Lindsays *The Testament, and Complaynt, of Our Souerane Lordis Papyngo* (1530).

Väl framme hos William Shakespeare kan man se hur papegojan genomgår ytterligare en förvandling. I hans dramer hittar man ”instances of both gender- and rank-based parrot humor”.<sup>79</sup> Här kan vi se hur papegojan som satiriskt grepp vidare öppnas upp för att även inrymma möjligheten till att driva med folk i största allmänhet, med dumhet, ytlighet, tillgjordhet, och hos Shakespeare framför allt med kvinnor, främlingar och de som råkar befinna sig längst ner på den sociala trappan. ”By Shakespeare’s time a popinjay had come to mean a fop, or a conceited, empty-headed person”, som Rowland skriver.<sup>80</sup>

I t.ex. *The Merchant of Venice* (ca 1594-1598) förknippas papegojan med främlingar och lätet av deras skratt: ”Nature hath framed strange fellows in her time: / Some that will evermore peep through their eyes / And laugh like parrots at a bagpiper”.<sup>81</sup> Och lite senare i samma drama kan vi även se hur Shakespeare binder samman papegojan med språk: ”How every foll can play upon the word! I think the best grace of wit will shortly turn into silence, and discourse grow commendable in none only but parrots.”<sup>82</sup> Detsamma gäller *Othello* (ca 1605): ”Drunk, and speak parrot, and squabble? Swagger, swear, and discourse fustian with one’s own shadow? O thou invisible spirit of wine, if thou hast no name to be known by, let us call thee devil”;<sup>83</sup> *1 Henry IV* (ca. 1596-1598): ”That ever this fellow should have fewer words than a parrot, and yet the son of a woman!”;<sup>84</sup> *Much Ado About Nothing* (ca. 1598-1599):

BENEDICK Well, you are a rare parrot-teacher.

---

<sup>77</sup> Rowland, s. 122.

<sup>78</sup> Boehrer, s. 62.

<sup>79</sup> Ibid., s. 65.

<sup>80</sup> Rowland, s. 122.

<sup>81</sup> William Shakespeare, ”The Merchant of Venice”, i *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, s. 455.

<sup>82</sup> Ibid., s. 471.

<sup>83</sup> William Shakespeare, *Othello*, s. 887.

<sup>84</sup> William Shakespeare, ”1 Henry IV”, i *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, s. 492.

Hos Shakespeare kan vi alltså redan se att papegojan inte enbart förknippas, som Boehrer och Rowland skriver, med fåfänga och brist på intelligens, utan också med självaste *ordet* (främlingens, den berusades, eller helt enkelt vem som helst) och talakten.

## Papegojan i modern tid

Papegojan är ett historiskt sett ganska vanligt förekommande djur i den moderna västerländska kulturen – såväl i konsten och televisionens, som i litteraturens värld. ”The parrot is a cliché”, som Redfern skriver.<sup>86</sup>

Vi hittar den till exempel hos Monty Python; i filmer som *Mickey’s Parrot* (1938) med Musse Pigg i huvudrollen, *Paulie* (1998), *The Real Macaw* (1998), *Rio* (2011) och i James Bond-filmen *For Your Eyes Only* (1981); i karaktärer som Jago i Disneyfilmen *Aladdin* (1992) och Eric the Parrot i *The Muppet Show*; i konstverk av Albrecht Dürer, Gustave Courbet, Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Joan Miró och Frida Kahlo. Inom litteraturen förekommer den hos författare från Aesopos och Ovidius, till Daniel Defoe, Mark Twain, Robert Louis Stevenson, Gabriel García Márquez, Virginia Woolf, Evelyn Waugh, Jean Rhys, Raymond Queneau och – som vi snart kommer att se – hos Gustave Flaubert och Samuel Beckett.

Som den föregående genomgången försökt att demonstrera kan man i traditionen urskilja beroende på epok vissa genomgående användningar av papegojan i litteraturen. Under slutet av 1800-talet och under 1900-talet kommer detta mer och mer att luckras upp. Ett exempel på hur papegojan använts under 1800-talet finner man i H.C. Andersens saga *Lykkens Kalosker* (1838). Den handlar om ett par magiska galoscher som en av Lyckans ”Kammerjomfruers Kammerpiger” fått för att ge till mänskligheten, med den ”Egenskab, at Enhver, som faaer dem paa, øieblikkelig er paa det Sted eller i den Tid, hvor han helst vil være [...], og Mennesket saaledes endelig engang lykkelig herveden!”<sup>87</sup>

Efter några turer runt om i Köpenhamn hamnar galoscherna hos en ”copist”. Med galoscherna på önskar han sig att först bli poet och därefter lärka. Men strax blir han tillfångatagen och satt i en bur intill en kanariefågel och en papegoja, vars ”eneste menneskelige Tirade” den

---

<sup>85</sup> William Shakespeare, ”Much Ado About Nothing”, i *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, s. 572.

<sup>86</sup> Redfern, s. 82.

<sup>87</sup> Hans Christian Andersen, ”Lykkens Kalosker”, i *Eventyr, Bd. II* (København, 1964), s. 179.



kunde ”frempluddre, og som tidt faldt ret komik”, var ””*nei lad os nu være Mennesker!*””.<sup>88</sup> Kanariefågeln berättar för papegojan om alla de fantastiska historier som de vilda papegojorna den träffat har burit på. Men papegojan svarar enbart: ””Det var vilde Fugle;’ svarede Papegøien, ’de havde ingen Dannelse. Nei, lad os nu være Mennesker!’”<sup>89</sup> Denna papegoja demonstrerar en civilisering och ett förmänskligande av naturen. Dock visar sig speglingen mellan människa och papegoja inte vara så sann som papegojan kanske hade velat: ””Siig noget, man kan lee af! Latter er Tegn paa det høieste aandelige Standpunkt. See om en Hund eller Hest kan lee! nei, græde kan den, men lee, det er alene givet Menneskene. Ho, ho, ho!’ loe Poppedreng og tilføiede sin Witz: ’Lad os nu være Mennesker.’”<sup>90</sup> I en saga om människans olycka och missnöje ter det sig kanske aningen komiskt att en papegoja talar om skrattet som typiskt mänskligt och dessutom försöker demonstrera sin egen påstådda mänsklighet genom att visa på sitt skratt; det gäller även papegojans standardfras – ”Lad os nu være Mennesker” – vilken tydligt pekar på en sorts mimicry, ett efterhärmande. Denna fras är sedan den som, genom att uttalas av copisten, ger honom tillbaka hans gamla kropp igen, medan papegojan ironiskt nog enbart kan *uppmåna* oss till att vara människor.

Senare tendenser inom användningen av papegojor i litteraturen är, enligt Boehrer, en fascination av döda och uppstoppade papegojor, liksom synen på dem som något både ”funny” och ”surreal”.<sup>91</sup> Det gäller både Monty Pythons ”Dead Parrot Sketch” från 1969, liksom flera användningar av papegojan i t.ex. postkolonial litteratur. Papegojan ”looms especially large in postcolonial writing”, skriver Boehrer, ”where the dead parrot motif recurs again and again in both comic and horrific forms”.<sup>92</sup> Sådana bruk av papegojan kan man t.ex. hitta i Jean Rhys *Wide Sargasso Sea* (1966) eller i Barbara Kingsolvers *The Poisonwood Bible* (1999).<sup>93</sup>

Dock kan man samtidigt se hur papegojan som symbol likväl kan tillskrivas betydelse i en mer fri bemärkelse beroende på verk och kontext. Två exempel från den modernistiska litteraturen är Joseph Conrads *Nostramo* (1904), där papegojan exemplifierar ”all that is wrong with democracy” och ”provides a kind of bridge between the servants and their employers”, och Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927), i vilken papegojan står ”as an emblem of intellectual vacuity, but in Woolf’s case the mindlessness in question derives not from populist politics but from bourgeois pretension”.<sup>94</sup>

Papegojan har utvecklat sig till en mångtydig symbol i vår kultur. Det gäller inte enbart i den

---

<sup>88</sup> Andersen, s. 198.

<sup>89</sup> Ibid., s. 199.

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Boehrer, s. 119.

<sup>92</sup> Ibid., s. 127.

<sup>93</sup> Ibid., s. 128f.

<sup>94</sup> Ibid., s. 131.

anglosaxiska traditionen som Boehrer m.fl. framför allt har utgått ifrån efter medeltiden och framåt, utan även i den franska traditionen som tagits upp t.ex. av Redfern. Eftersom Beckett som bekant står med ena benet i den engelska traditionen och med det andra i den franska, behöver även den franska papegojan i detta sammanhang bli hörd.

I den anglosaxiska traditionen går papegojan vanligtvis som bekant under namnet Polly, ”a familiar equivalent of Mary, altered from Moll, first recorded in 1630 with the sense of prostitute”.<sup>95</sup> Den franska papegojan heter enligt Redfern ”Jacquot, which is also the name of a West African parrot, and either a diminutive of Jacques, or an onomatopoeic rendering of its natural cry. Thus the French bird likes reminding us of its own name. Historically, Jacques is either a peasant taking part in a *jacquerie* or uprising, or just anybody: Jacques Bonhomme”.<sup>96</sup> Dessa namn som papegojan på engelska och franska innehar utöver sina i kulturen mindre viktiga artnamn visar även de på det redan nämnda tydliga förmänskligandet av papegojan.

Jacques är sedan i sin tur ett namn i franskan rikt på möjliga associationer och betydelser:

’Jouer à Jacques a dit’ is to play Simon Says (follow the leader is what parrots do). In French slang, *jacques/jacquot* covers a motley bag of meanings: burglar’s jemmy, penis, dildo, safe/peter (and *peter* is both penis and saltpetre), calf of leg, taximeter, clock. In other words, sexuality, explosive uproar, metronomic repetition. ’Faire le jacques’ is to act the goat, and Maître Jacques is a jack-of-all-trades. A multivalent creature, this parrot. <sup>97</sup>

Efter inledningens diskussion av hur Beckett provocerar tolkning, samt begrepp som mening och betydelse genom att låta sina verk peka i flera riktningar samtidigt, är det inte svårt att förstå hans intresse för denna fågel.

Varför Beckett kom att intressera sig för just papegojor är inte ett ämnen för denna uppsats. Men en lite rolig parentes, som Astro lagt märke till, på tal om citatet ”Un perroquet, ils sont tombés sur un bec de perroquet” ur *L’innommable*,<sup>98</sup> är att det franska ordet för ’näbb’ är *bec*, precis som i Beckett, vilket på franska då skulle klinga homofont med ’liten näbb’. Även om Astro gissar att denna association ”may have unconsciously motivated his desire to write in that language”, skulle man likväl kunna se det som en möjlighet till att Beckett faktiskt kan ha haft just en personlig och alldeles särskild relation till denna fågel.<sup>99</sup> En annan är att papegojan faktiskt också funnits med sedan hans tidiga barndom. Det som Beckett nämligen skulle komma att minnas allra bäst av sin

---

<sup>95</sup> Carter, s. 43.

<sup>96</sup> Redfern, s. 80f.

<sup>97</sup> Ibid., s. 81.

<sup>98</sup> Samuel Beckett, *L’innommable* (Paris, 1953), s. 99. [”A parrot, that’s what they’re up against, a parrot”]; Samuel Beckett, ”The Unnamable”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume II: Novels* (New York, 2010), s. 329.

<sup>99</sup> Astro, s. 9.

farmor Frances (eller Fannie) Crothers ska, enligt Cronin, ha varit just "the parrot who always perched on her shoulder and flew into a jealous rage when anyone kissed her".<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Cronin, s. 4

# BECKETTS PAPEGOJOR: 1930-1946

*All night the parrots had swung roosting from his palate* <sup>101</sup>

## Beckett och att prata goja

Becketts första bruk av papegojan som symbol hör hemma i en tradition med såväl satiriska som religiösa förtecken. Det är tydligt redan i dikten "Whoroscope" (1930) om René Descartes, vilken var hans bidrag i en poesitävling på temat tid anordnad av Nancy Cunard i Paris som han också kom att vinna.

Anna Maria!

She reads Moses and says her love is crucified.

Leider! Leider! she bloomed and withered,

a pale abusive parakeet in a mainstreet window. <sup>102</sup>

"Anna Maria" syftar – enligt Becketts egen notapparat som lades till i efterhand på önskan av Richard Aldington – på Anna Maria van Schurman, "the Dutch blue-stocking, a pious pupil of Voët, the adversary of Descartes".<sup>103</sup> Med hjälp av noten ser vi hur det religiösa temats sammanblandning ("She reads Moses and says her love is crucified") med papegojan ("a pale abusive parakeet") i strofen kan sägas få sin förklaring. Schurman beskrivs som "a pious pupil" – och där "pious" innefattar både betydelsen av att vara 'gudfruktig' och att vara 'skenhelig' – till Descartes motståndare, den kalvinske teologen Gisbertus Voetius (el. Gijsbert Voet). I sammanhanget har papegojan således explicit religiösa konnotationer. En "parakeet" är en mindre papegoja med gröna fjädrar och lång stjärt. Själva ordet kommer från det gammelfranska ordet för papegoja, *paroquet*, men som idag stavas *perroquet*. Att Beckett här använder "parakeet" istället för *parrot* kan troligtvis förklaras av inrimmet "parakeet" och "mainstreet". Som tidigare tagits upp (s. 21) har papegojan använts som en i positiv bemärkelse kristen symbol för att härma efter apostlarnas ord. Men i detta sammanhang ser vi hur Beckett istället vänder på denna liknelse till att nästan föraktfullt signalera

---

<sup>101</sup> Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, s. 31.

<sup>102</sup> Samuel Beckett, "Whoroscope", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 5.

<sup>103</sup> *Ibid.*, s. 7.

en tanklöshet och ett oreflekterat underordnande en kristen auktoritet. Diktjagets distans (som vi nog kan anta är tänkt att gestalta Descartes själv) till Schurman och vad hon i dikten får representera, märks sedan tydligt i den följande raden som lyder: "No I believe every word of it I assure you. / Fallor, ergo sum!"<sup>104</sup> Här görs det tydligt att det som nämnts innan av berättaren anses som religiöst strunt genom att det samtidigt kopplas samman med en omskrivning av Descartes kända sats, *Cogito ergo sum*, till 'Bedragen [Fallor], därför är jag'.

En annan dikt från samma år vari papegojan är närvarande är "For Future Reference", skriven 1929 och publicerad i juni 1930 i *transition*, men som Beckett inte tillät tryckas i senare samlingar av hans poesi.<sup>105</sup> Ruby Cohn skriver om den: "The three-line final stanza contains the neologism 'palaiate,' which means 'parrotlike,' but also suggests palate and palliate [...]. The implication is that the whole poem is a parrotlike repetition of a nightmare."<sup>106</sup>

Sambandet mellan papegojan och gomen [palate] hos Beckett, kan man sedan se fortsätta i citatet: "All night the parrots had swung roosting from his palate", ur hans första roman, *Dream of Fair to Middling Women*, skriven två år senare 1932.<sup>107</sup> I detta citat får papegojorna (liksom i Cassios replik, "Drunk, and speak parrot, and squabble?" i *Othello*) nästan fungera som synonymer till tanklöshet och språk.

Well we must say and no offence meant, that class of egoterminal immaculate quackery and dupery gives us the sick if anything does. Whatever she was she was not that kind. We suppose we can say she looked like an ulula in pietra serena, a parrot in a Pietà. On occasions that is. Not we need scarcely point out in the helmet of salvation.<sup>108</sup>

Citatet ovan, även det ur *Dream of Fair to Middling Women*, demonstrerar tydligt hur papegojan fortfarande, liksom i "Whoroscope", placeras i en framförallt religiös eller blasfemisk kontext. Det kan man se t.ex. i ordvalet "immaculate" som betyder 'ren' eller 'fläckfri', men samtidigt har en teologisk klang av betydelsen 'fri från synd'. Det "immaculate quackery" som enligt berättaren "gives us the sick" beskrivs samtidigt som "egoterminal", dvs. 'jag'- [ego], eller 'själv'- 'förintande' (el. 'avslutande') [terminal]. Det måste alltså primärt anses syfta på en religiös diskurs som här även binds samman med en egenskap av att vara bedragande eller duperande [dupery].

Papegojan får här som symbol inbegripa såväl religiositet och dumhet som efterhärmande. Den religiösa tematiken förstärks sedan ytterligare av beskrivningen "a parrot in Pietà" som syftar

---

<sup>104</sup> Beckett, "Whoroscope", s. 6.

<sup>105</sup> Ackerley & Gontarski, s. 203.

<sup>106</sup> Ruby Cohn, *A Beckett Canon* (Ann Arbor, 2001), s. 8.

<sup>107</sup> Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, s. 31.

<sup>108</sup> *Ibid.*, s. 69.

på bilder eller skulpturer av Jungfru Maria hållande Jesu döda kropp i sina armar, samt referensen till "the helmet of salvation", nämnd t.ex. i Efesierbrevet 6:17: "And take the helmet of salvation, and the sword of the Spirit, which is the sword of God[.]"<sup>109</sup> Enligt *Dictionary of Biblical Imagery* presenterar Paulus denna hjälm "as essential to the believer's successful resistance of the attacks of the hostile principalities and powers".<sup>110</sup>

Förutom detta ser vi även hur Beckett, liksom i citatet från "Whoroscope" ("a pale abusive parakeet"), använder sig av papegojliknelser ("like [...] a parrot in Pietà") också för att beskriva en person i stort. Det gäller även för citatet "Pretty Polly that great-hearted mare was buried in the vicinity", ur novellen "Walking Out" i *More Pricks Than Kicks* (1934).<sup>111</sup> "Pretty Polly" syftar här inte alls på en konkret papegoja utan en kvinna (Ruby från den föregående novellen, "Love and Lethe"). Parallellt med att Becketts tidiga användningar av papegojan tydligt är förankrade i en explicit religiös kontext, kan man säga att den samtidigt börjar att vidgas till att tillskrivas en mer allmän betydelse.

En fråga man här kan ställa sig är hur man egentligen ska förstå en liknelse av en person med en papegoja, när den till skillnad från i de religiösa exemplen förblir ospecificerad och den egenskap hos papegojan som liknelsen bottenar i är outtalad. I en av anekdoterna i Sébastien-Roch Nicolas de Chamforts *Caractères et anecdotes* kan man läsa om hur M. de Vendôme anser att madame de Nèjours på grund av sin böjda näsa och röda läppar ser ut som en papegoja som äter ett körsbär: "M. de Vendôme disait de madame de Nèjours, qui avait un long nez courbé sur des lèvres vermeilles: 'Elle a l'air d'un perroquet qui mange une cerise.'"<sup>112</sup> Även om papegojan här använts som en liknelse förankrad i hennes utseende bär den ändå med sig tydliga konnotationer av fåfänga och dumhet som traditionellt sett kanske varit mer eller mindre kutym i beskrivningar av just kvinnor. Kanske är det åtminstone ett sätt att förstå vissa av Beckett tidiga användningar av papegojan som inte är explicit religiösa,<sup>113</sup> liksom Becketts användningar av ord som "birdface" i

---

<sup>109</sup> *The Holy Bible: King James Version* (Peabody, 2004), s. 565. Finns även nämnd i Isaiah 59:17; *ibid.*, s. 355. Och i 1 Thessalonians 5:8; *ibid.*, s. 571.

<sup>110</sup> Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III, *Dictionary of Biblical Imagery: An encyclopedic exploration of the images, symbols, motifs, metaphors, figures of speech and literary patterns of the Bible* (Downers Grove, 1998), s. 367. Se även: *ibid.*, s. 45.

<sup>111</sup> Samuel Beckett, "More Pricks Than Kicks", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 152.

<sup>112</sup> Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, "Caractères et anecdotes", i *Œuvres complètes de Chamfort* (Paris, 1824), s. 87.

<sup>113</sup> För en närmare diskussion av Becketts skildringar av kvinnor, se: *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, red. Linda Ben-Zvi (Urbana, 1990). Främst kanske Susan Brienzas bidrag "Clods, Whores, and Bitches: Misogyny in Beckett's Early Fiction".

*Dream of Fair to Middling Women*.<sup>114</sup> Det finns även att finna ett "birdneb" i samma roman,<sup>115</sup> men som i "Sedendo et Quiescendo" – ett fragment ur *Dream* som publicerades 1932 i *transition* – av någon anledning ändrats till "birdnose".<sup>116</sup> Det ordet kan man även finna i berättelsen "Draff" i *More Pricks Than Kicks*.<sup>117</sup> I *Eleutheria* kan man även hitta ett fågelhuvud i sista akten: "Quelle tête d'oiseau !" ["What a birdbrain!"]<sup>118</sup>

På 70-talet kom Beckett att översätta ett par av Chamforts maximer till engelska och på vers, i "Long After Chamfort" (1975). "Chamfort probably appealed to Beckett for his cynicism and brevity", som Cohn skriver.<sup>119</sup> Chamforts maxim, "Le théâtre tragique a le grand inconvénient moral de mettre trop d'importance à la vie et à la mort",<sup>120</sup> blir t.ex. i Becketts version: "The trouble with tragedy is the fuss it makes / About life and death and other tuppenny aches."<sup>121</sup>

Beckett hann under sin karriär med att göra ett flertal översättningar. Precis som i exemplet ovan skiner Becketts egna sinnelag och intressen inte sällan igenom. Ett exempel där även papegojor förekommer är Becketts översättning av dikten "Zone" av Guillaume Apollinaire. I original lyder raden: "Les plaques les avis à la façon des perroquets criailent".<sup>122</sup> Anne Hyde Greet, som står för den amerikanska versionen från 1965, översatte versen med "Doorplates and posters twitter like parakeets".<sup>123</sup> Beckett översatte den däremot med: "The notices and plates squawk parrot-wise", vilket helt klart klingar mer beckettskt i och med dubbeltydigheten i ordet "wise" som, liksom det svenska ordet *vis* ju både kan betyda 'sätt' och 'klok' eller 'förständig'.<sup>124</sup> I något så litet som denna översatta fras från 1972 kan man alltså nästan tycka sig urskilja hur hela Becketts genomgående tvetydiga användning av papegojor – samt sammankopplingen mellan papegojan och intellektet redan från tidigt 30-tal och framåt – finns koncentrerad.

I romanen *Murphy* (1938) kan man se hur Beckett fortsätter med att använda sig av papegojan både för att, i enlighet med traditionen, beskriva kvinnor, liksom för att insinuera på ett bristande intellekt: "'Not the slightest idea,' he murmured, 'of what her words mean. No more

---

<sup>114</sup> "the loveliest little pale firm cameo of a birdface he ever clapped his blazing blue eyes on"; Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, s. 15; "her amice to be a birdface"; *ibid.*, s. 69; "the intact little cameo of a bird-face, so moving"; *ibid.*, s. 133.

<sup>115</sup> *Ibid.*, s. 68.

<sup>116</sup> Samuel Beckett, "Sedendo et Quiescendo", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 64.

<sup>117</sup> Beckett, *More Pricks Than Kicks*, s. 214.

<sup>118</sup> Beckett, *Eleutheria*, s. 160; Beckett, *Eleuthéria*, s. 182.

<sup>119</sup> Cohn, s. 344.

<sup>120</sup> Samuel Beckett, *Collected Poems in English and French* (New York, 1977), s. 124.

<sup>121</sup> *Ibid.*, s. 125.

<sup>122</sup> Guillaume Apollinaire, *Alcools* (Berkeley & Los Angeles, 1974 [1965]), s. 2.

<sup>123</sup> *Ibid.*, s. 3.

<sup>124</sup> Beckett, *Collected Poems in English and French*, s. 109.

insight into their implications than a parrot into its profanities.”<sup>125</sup>

Från och med detta exempel och framåt kan man se hur den religiösa tematiken nästan helt faller bort. Visst hör *profanity* hemma i en religiös kontext och sammanhanget i *Murphy* som citatet kommer ifrån har vissa religiösa förtecken, men just själva citatet i fråga syftar inte på en verkligt religiös händelse, utan på Celias ord: ”’I’ll tell you what more you can do,’ she said. ’You can get up out of that bed, make yourself decent and walk the streets for work.’”<sup>126</sup> Papegojan kan därför snarare ses som ett uttryck för Murphys ogillande av hennes förslag och att han uppfattar det som antingen en omöjlighet eller helt enkelt som strunt. Kvar finns då papegojan som allmän symbol för tanklöshet och dumhet, samt för ett oreflekterat babblande.

Under 1930- och 40-talen kom Beckett inte att vara lika produktiv som han sedan skulle komma att bli på 50-talet efter det stora genombrottet med *En attendant Godot*. På 30-talet skriver han, förutom det som redan nämnts, egentligen bara den icke-fiktiva *Proust* (1931) samt diktsamlingen *Echo's Bones and other Precipitates* (1935). Under 40-talet skriver Beckett en handfull verk – flera som tyder på en tydlig förändring i hans skrivande – men denna tid skulle karaktäriseras av, förutom allt som har att göra med andra världskriget, oändliga svårigheter för honom med att bli publicerad. Nästa roman efter *Murphy* är *Watt*, skriven 1945 men inte publicerad förrän 1953. Till skillnad från i *Murphy* där papegojan får beteckna en form av struntprat eller ett tanklöst tal i analogi med att en papegoja endast lär sig att imitera eller härma efter rena ljud, *blir den här för första gången associerad med akten av att recitera, läsa innantill, dvs. framförandet, det rent performativa*: ”But Watt spoke as one speaking to dictation, or reciting, parrot-like, a text, by long repetition become familiar. Of this impetuous murmur much fell in vain on my imperfect hearing and understanding, and much by the rushing wind was carried away, and lost for ever.”<sup>127</sup>

Året efter skriver han romanen *Mercier et Camier*, men som inte ska komma att publiceras förrän 1970, och vilken, tillsammans med en handfull noveller från samma år, kan räknas som hans första skönlitterära prosa på franska.<sup>128</sup> I *Mercier et Camier* möter vi, vilket redan nämnts i inledningen, karaktären Hélène, ägare av en ara-papegoja som inte kan tala. ”De temps en temps le bec s’ouvrait et restait pendant quelques secondes ouvert. On aurait dit un poisson. Alors on voyait la langue noire et fuselée qui remuait.”<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Samuel Beckett, ”Murphy”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume I: Novels*, s. 27.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Beckett, *Watt*, s. 295.

<sup>128</sup> Enligt Beckett själv var hans första prosatext på franska novellen *Fuite* (”C’est mon premier travail en français (en prose)”), men som senare skulle komma att publiceras under titeln ”La fin”: Samuel Beckett, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, red. Ruby Cohn (London, 1983), s. 104.

<sup>129</sup> Samuel Beckett, *Mercier et Camier* (Paris, 1970), s. 40. [”Every now and then the beak would gape and for what seemed whole seconds fishlike remain agape. Then the black spindle of the tongue was seen to stir.”]; Samuel Beckett, ”Mercier and Camier”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume I: Novels*, s. 400.



Den kan enbart 'stöna' [gémir]:

Tu as vu le perroquet ? dit Mercier.

Il est joli, dit Camier.

Il a gémi dans la nuit, dit Mercier. Je ne savais pas que les perroquets gémissaient, et cependant il a gémi, assez souvent même.

C'était peut-être une souris, dit Camier.

Je le verrai jusqu'au jour de ma mort, dit Mercier

Je ne savais pas qu'elle avait un perroquet, dit Camier. Mais c'est surtout la moquette qui m'a donné un coup.

[Did you see the polly? said Mercier. Pretty thing, said Camier. It groaned in the night, said Mercier. Camier questioned this. It will haunt me till my dying day, said Mercier. I didn't know she had one, said Camier, what haunts me is the Kidderminster.] <sup>130</sup>

I det här exemplet talar Mercier och Camier om hur Mercier tycker sig ha hört Hélènes papegoja 'stöna' under natten. Verbet *gémir* kan dock i sammanhanget bära fler betydelser. 'Att stöna' är den ena. En annan är 'att jämra sig' (vilket den engelska översättningen, *groan*, också kan tyckas peka på). Till skillnad från 'att stöna' är 'att jämra sig' inte oartikulerat på samma sätt. En tredje betydelse som verbet har på franska gäller fåglar, dvs. 'att kurra' eller 'kuttra'. Alla dessa betydelser gör att det uppstår en viss tvetydighet på franska vad denna papegoja verkligen gör. Mercier säger till och med (vilket tagits bort i den engelska övers.): "Je ne savais pas que les perroquets gémissaient, et cependant il a gémi", vilket ordagrant skulle kunna översättas med: 'Jag visste inte att papegojor stönade [el. 'jämrade sig' eller 'kuttrade'], ändå stönade den'. Man blir heller inte mycket klokare av Camiers förslag: "C'était peut-être une souris", dvs., 'Kanske var det en mus'.

## Beckett och Joyce

Detta bruk som hittills tagits upp av papegojan är dock inte helt unikt för just Beckett. Även hos James Joyce finns papegojan tacksamt representerad. Hos Joyce – i vars närmsta bekantskapskrets Beckett skulle komma att befinna sig efter det att han flyttat till Paris – finns det flera liknande användningar av papegojan som hos Beckett.

Ett exempel är: "Parrots. Press the button and the bird will squeak", ur "Nausicaa"-episoden

---

<sup>130</sup> Beckett, *Mercier et Camier*, s. 41; Beckett, *Mercier and Camier*, s. 400f.

i *Ulysses* (1922).<sup>131</sup> Här tänker Bloom på när han träffade en prostituerad kvinna på Meath street:

Whew! Girl in Meath street that night. All the dirty things I made her say all wrong of course. My arks she called it. It's so hard to find one who. Aho! If you don't answer when they solicit must be horrible for them till they harden. And kissed my hand when I gave her the extra two shillings. Parrot. Press the button and the bird will squeak. Wish she hadn't called me sir.<sup>132</sup>

I detta exempel använder Joyce sig av papegojan i en erotisk kontext och med den betydelsen att Bloom här anser sig kunna få denna kvinna att säga vad som helst. Temat av repetition är här närvarande, men också det av underordnande.

Ett annat exempel är: "Pretty Poll! (*His yellow parrotbeak gabbles nasally.*)", ur "Circe".<sup>133</sup> Denna karaktäristiska papegojfras uttalas av Blooms farfar, Virag Lipoti från Szombathely, som dykt upp för att mer eller mindre tala Bloom tillrätta angående hans sexualitet.<sup>134</sup> Även här är papegojan således associerad med erotik. Samtidigt illustrerar exemplet en sammanslagning av två, tidigare kanske oförenliga aspekter förknippade med papegojan, dvs. den angående prostitution och sexualitet, samt den angående religion och andlighet.

I ett tredje exempel, "bentwood perch with a fingertame parrot (expurgated language)" ur "Ithaca",<sup>135</sup> är papegojan endast en del i en lång upprädnings svar på frågan: "In what ultimate ambition had all concurrent and consecutive ambitions now coalesced?"<sup>136</sup> Här är det dock intressant att se hur papegojan binds samman med "expurgated language", dvs. censurerat språk, eller språk rensat från alla anstötigheter och obsceniteter.

Förutom dessa exempel refererar Joyce även till Robinson Crusoe, som han kallar den engelske Ulysses, och låter Bloom alludera på "a popular song that recollects an unforgettable moment in Robinson Crusoe when Defoe's hero, alone at that time for six years, hears the incorporeal voice of his previously trained wild parrot, Poll, ask 'Robin, Robin, Robin Crusoe, poor Robin Crusoe, where are you Robin Crusoe? Where are you? Where have you been?'"<sup>137</sup>

Även i Joyces nästkommande och sista verk, *Finnegans Wake* (1939), finns det ett flertal papegojor nämnda. I detta verk används de, enligt Patrick Colm Hogan, framför allt som religiös satir. Hogan diskuterar citatet: "he never battered one eagle's before paying me his duty on my

---

<sup>131</sup> James Joyce, *Ulysses* (New York, 1998 [1993]), s. 353f.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Ibid., s. 484.

<sup>134</sup> Ibid., s. 481.

<sup>135</sup> Ibid., s. 666.

<sup>136</sup> Ibid., s. 665.

<sup>137</sup> María Luz Suárez Castiñeira, Asier Altuna García de Salazar, Olga Fernández Vicente, *New Perspectives on James Joyce: Ignatius Loyola, make haste to help me!* (Bilbao, 2009), s. 143.

anniversary to the parroteyes list in my nil ensemble".<sup>138</sup> Här pekar Hogan på relationen mellan Joyces "parroteyes list" och John Miltons *Paradise Lost* (1667). Varför Joyce ska ha skrivit om Miltons titel på det sättet är, enligt Hogan, "illuminated by other references to parrots" i *Finnegans Wake*.<sup>139</sup> T.ex. ska pubnamnet "the Parrot in Hell" tidigare i boken visa på en papegojas förbindelse (även om den kanske är aningen vag) med Satan och syndafallet.<sup>140</sup> Det ska även ytterligare bekräftas av "Snakeeye! Strangler of soffiacated green parrots!"<sup>141</sup> om vilket Hogan skriver:

The cad is, as does the phrase "to strangle a parakeet," (French) slang for "drink absinth," a Joycean, Shemian, and thus Satanic characteristic. Moreover, the parrot is not merely suffocated, but *soffiacated*, harmed somehow by *sophos*, knowledge – in other words, harmed by precisely that which caused the Fall, eating from the tree of knowledge now equated with drinking intoxicating beverages[.]<sup>142</sup>

Vare sig det har med ätande av den förbjudna frukten att göra eller inte, framgår det ändå otvivelaktigt att papegojan i det sista citatet ur *Finnegans Wake*, genom att bindas samman med grekiskans *sophos*, här sätts i åtminstone något typ av samband med förståndet – oavsett om det handlar om ett faktiskt sådant eller en brist på detsamma.

Dock måste det tilläggas att det finns fler papegojor i *Finnegans Wake* än de som Hogan tar upp och där referensen till satan eller helvetet inte finns med. Exempelvis: "I heard he dug good tin with his doll, delvan first and duvlin after, when he raped her home, Sabrine asthore, in a parakeet's cage, by dredgerous lands and devious delts, playing catched and mythed with the gleam of her shadda".<sup>143</sup> Eller: "Ho look at my jailbrand Exquovis and sequencias High marked on me fakesimilar in the foreign by Pappagallus and Pumpusmugnus: ahem!"<sup>144</sup> ("Pappagallus" kommer från *pappagallo*, vilket är det italienska ordet för papegoja.)

De mest intressanta här är dock de som, liksom ovannämnda, förknippas med tänkande, visdom (*sophos*), förnuft, inläring, dumhet eller nonsens, t.ex.: "*Quick quake quokes the parrotbook of dates*".<sup>145</sup> Roland McHugh förklarar detta som: "qui, quae, quod: who, what / quack quack quotes / (children learn dates / parrot-fashion)".<sup>146</sup> Genom McHughs förklaring ser vi hur Joyces "*Quick quake quokes*" kan sägas anspela både genom sin vokallikhet med de latinska

---

<sup>138</sup> James Joyce, *Finnegans Wake* (London, 2000 [1992]), s. 493.

<sup>139</sup> Patrick Colm Hogan, *Joyce, Milton, and the Theory of Influence* (Gainesville, 1995), s. 171.

<sup>140</sup> Joyce, *Finnegans Wake*, s. 63.

<sup>141</sup> *Ibid.*, s. 534.

<sup>142</sup> Hogan, s. 171.

<sup>143</sup> Joyce, *Finnegans Wake*, s. 197.

<sup>144</sup> *Ibid.*, s. 484.

<sup>145</sup> *Ibid.*, s. 275.

<sup>146</sup> Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake* (Baltimore, 2006 [1980]), s. 275.

frågeorden ”qui, quae quod” och hur de samtidigt påminner om ett kvackande av inlärd fraser (”quack quack quotes”). Ett annat exempel är: ”Ah, go on now, Masta Bones, a gig for a gag, with your impendements and your perroqtriques!”<sup>147</sup> Här har det franska ordet för papegoja (*perroquet*) bundits samman i ett portmanteau-ord tillsammans med ’tricks’. Detta kanske påminner lite om hur Beckett senare skulle associera ”quackery” med ”dupery”.

Joyce tillhör den grupp författare som har haft störst inflytande på Beckett och hans författarskap. Vid sidan av Dante, Shakespeare, Bibeln och Milton, utgör Joyce ”the company Beckett makes us keep” och som vid tiden för *Company* (1980) är ”fairly predictable”, som Brater skriver på tal om en allusion, en vink, till Joyce som leker med tvetydigheten mellan Leopold Blooms efternamn och dess bokstavliga betydelse.<sup>148</sup> En annan referens som Brater tar upp är hur Becketts ofta upprepade referenser till löv, t.ex. i *En attendant Godot*:

ESTRAGON. – Toutes les voix mortes.	[ESTRAGON All the dead voices.
VLADIMIR. – Ça fait un bruit d’ailes.	VLADIMIR They make a noise like wings.
ESTRAGON. – De feuilles.	ESTRAGON Like leaves.
VLADIMIR. – De sable.	VLADIMIR Like sand.
ESTRAGON. – De feuilles.	ESTRAGON Like leaves.] <sup>149</sup>

De skulle enligt Brater anspela på en passage i *Finnegans Wake*: ”Soft morning, city! Lsp! I am leafy speafing. Lpf! Folyt and folty all the nights have fallen on to long my hair. Not a sound, falling. Lispn! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and then leaves.”<sup>150</sup>

Beckett var framför allt väldigt nära Joyces arbete med *Finnegans Wake* (som länge gick under namnet *Work in Progress*). Skrivandet var i full gång samtidigt som Beckett började befinna sig i Joyces närmaste närvaro. 1929 bidrog Beckett med essän ”Dante... Bruno. Vico.. Joyce” till samlingen *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929) om *Finnegans Wake*. Tillsammans med flera andra jobbade Beckett dessutom på en översättning av ”Anna Livia Plurabelle”-episoden (ur vilken citatet ovan också kommer ifrån) till franska.

Relationen mellan Beckett och Joyce är dock komplicerad. Kanske kan den illustreras som ”no closer than father and son”, som William York Tindall skriver.<sup>151</sup> Att Beckett, ”at once accepting and rejecting Joyce, come up with variations”.<sup>152</sup> Eller så kan man se det som att Beckett

<sup>147</sup> Joyce, *Finnegans Wake*, s. 515.

<sup>148</sup> Brater, s. 113.

<sup>149</sup> Samuel Beckett, *En attendant Godot* (Paris, 1969), s. 81; Samuel Beckett, ”Waiting for Godot”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume III: Dramatic Works*, s. 52f.

<sup>150</sup> Brater, s. 110; Joyce, *Finnegans Wake*, s. 619.

<sup>151</sup> William York Tindall, *A Reader’s Guide to Finnegans Wake* (Syracuse, 1996 [1969]), s. 22.

<sup>152</sup> *Ibid.*, s. 24.

endast tog upp det litterära arvet där Joyce hade lämnat det. Enligt Kenner är Beckett "the heir of Joyce as Joyce is the heir of Flaubert, each Irishman having perceived a new beginning in the impasse to which his predecessor seemed to have brought the form of fiction; and Beckett in particular, by an act of imaginative superfoetation, sought to solve the general problem, how to deal with an impasse. He is the comedian of the impasse, as Joyce of the inventory and Flaubert of the encyclopaedia."<sup>153</sup> Ett annat sätt att förstå det på skulle kanske vara att Beckett erkänner Joyce som en framstående och betydande författare (enligt sin artikel i paritet med Dante) och därför förhåller sig lika otroget till honom som till resten av den västerländska tanketraditionen, som till Dante, Shakespeare, Yeats, eller vem som helst som under tidens gång lånats, modulerats, eller till och med deformerats in i Becketts *œuvre*. Ett exempel på det skulle vara, som James Acheson skriver i *Re: Joyce'n Beckett* (1992), hur Beckett i radiopjäsen *Music and Words* (1961) alluderar på episoderna "Cyclops" och "Sirens" i *Ulysses*, vilka har just 'ordet' respektive 'musiken' som teman.<sup>154</sup>

Från Joyce har Beckett med säkerhet fått sin lekfullhet både till språket och till sitt bruk av allusioner – även om de samtidigt har tydliga olikheter. Michael Patrick Gillespie, som utgår från deras lekfullhet och intresse för "game playing", menar att Beckett, även om hans skrivande utvecklar sig inom liknande ramar som Joyces, skiljer sig tydligt från Joyce: "Grounded in an insistent solipsism, Beckett's minimalist fiction eschews the implicit optimism of *Ulysses* and *Finnegans Wake*."<sup>155</sup>

Medan Joyces berättande blir mer och mer extrovert, är Becketts skrivande, enligt Alan Loxterman, introvert. Becketts senare "short fiction surpasses his former subversion of narrative perspective by undermining language's very location of concepts in time and space."<sup>156</sup> För Beckett är språket, som Connor skriver, "part of the carapace of habit, which insulates us from the condition of our real being. As such it must either be destroyed or be transformed".<sup>157</sup> Deras experimenterande med språket påminner alltså om varandras, men har olika syften. Som Hugh Kenner poängterar genomförs denna transformation hos Beckett kanske mer på en meningsnivå än på en ren ordnivå som hos Joyce: "Joyce's repertory of syntactic devices is not extensive. He is not, like Beckett, an Eiffel nor a Calder of the sentence. The single word – 'repaired'; 'salubrious' – is his normal means to his characteristic effects."<sup>158</sup>

---

<sup>153</sup> Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett*, s. 70.

<sup>154</sup> James Acheson, "Beckett Re-Joycing: *Words and Music*", i *Re: Joyce'n Beckett*, red. Phyllis Carey & Ed Jewinski (New York, 1992), s. 51.

<sup>155</sup> Michael Patrick Gillespie, "Textually Uninhibited: The Playfulness of Joyce and Beckett", i *Re: Joyce'n Beckett*, s. 92.

<sup>156</sup> Alan S. Loxterman, "'The More Joyce Knew the More He Could' and 'More Than I Could': Theology and Fictional Technique in Joyce and Beckett", i *Re: Joyce'n Beckett*, s. 81.

<sup>157</sup> Steven Connor, "Authorship, Authority, and Self-Reference in Joyce and Beckett", i *Re: Joyce'n Beckett*, s. 150.

<sup>158</sup> Hugh Kenner, *Joyce's Voices* (Berkeley, 1978), s. 20.

Hur man ska läsa Becketts allusioner är heller inte självklart. David Cohen skriver t.ex. att de inte borde läsas ”not so much as keys to interpretation as evocations of the shape of language”, och att om ”the words are form and their meanings content, then Beckett’s allusions are commonly made for the sake of form”.<sup>159</sup> Ett sådant perspektiv kan dock ta lite för lätt på allusionernas plats i hans författarskap, vilka texter det alluderas på och vad som faktiskt också händer med dem när de placeras i nya sammanhang.

När det gäller papegojtemat kan man inte peka, som i ”Like leaves”-exemplet, på ett bestämt parti som Beckett skulle ha inkorporerat i sitt eget litterära corpus. Eftersom det här handlar om intresset för en särskild sorts symbol – som heller inte kan påstås ha sitt ursprung i Joyces författarskap och som Beckett därefter skulle ha tagit upp specifikt från honom – med en egen historia och en egen tradition – krävs det att man läser denna typ av släktskap eller intertextualitet i en vidare bemärkelse, dvs. med uppmärksamhet på både Becketts förhållande till denna tradition av bruk av papegojor i litteraturen och till Joyce som en, i tid och rum, näraliggande instans och hållpunkt i just denna tradition (bland andra). Men visst kan man samtidigt tala om ett tydligt släktskap mellan Beckett och Joyce i användningen av papegojor.

Som redan nämnts inleds Beckett författarskap i början av trettioalet med ett bruk av papegojan i sammanhang av framför allt religiös kritik. De sammanfaller med de religiösa bruk av papegojan som finns i Joyces författarskap och egentligen bara i *Finnegans Wake*, vilken skrevs under en period av 17 år från och med tidpunkten för *Ulysses* publicering 1922 till och med 1939. En tydlig skillnad är att Joyce verkar förhålla sig mycket mer lekfullt till denna tematik som hos Beckett istället tenderar att behandlas särdeles strängt och allvarligt.

I min läsning tycker jag mig här se hur Becketts användning av papegojor har tydliga likheter framför allt i dess otroliga mångfald. Även om Beckett snarare verkar gå i en omvänd kronologisk ordning, från att ha en starkt religiös anknytning till att med tiden istället tillskrivas en mer öppen betydelse, är ändå den stora variationen (som vi finner hos båda två) av dess användningar här slående: Hur de tillskriver papegojan så vitt skilda betydelser av tanklöst memorerande och uppradande, förnuft och oförnuft, reflektionslöst talande, samt förbinds med det obscena och det blasfemiska.

---

<sup>159</sup> David Cohen, ”’For This Relief Much Thanks’: Leopold Bloom and Beckett’s Use of Allusion”, i *Re: Joyce’n Beckett*, s. 48.

# BECKETTS PAPEGOJOR: 1946-1961

*heureusement que je ne parle pas de moi, assez, sale perroquet, je te tuerai* <sup>160</sup>

## Den internaliserade papegojan: Papegojan som berättare

Alla exempel som hittills tagits upp på Becketts papegojor kommer från hans tidiga författarskap, från "Whoroscope" till *Mercier et Camier*, från 1930 till 1946. Än så länge har papegojorna enbart förekommit i beskrivningar ur en heterodiegetisk berättarposition. I och med att Beckett alltmer lämnar berättandet i tredje person bakom sig för det rena, avskalade berättandet i första person han så ofta också förknippas med, börjar 'papegojandet' nu också att få en allt diffusare och mer filosofisk innebörd än vad det tidigare haft. I verk som *Molloy*, *Malone meurt*, *L'innommable*, *Textes pour rien* och *Comment c'est* kan man se hur papegojan, från att ha varit en metafor som tidigare häftats på andra karaktärer i narrativet, nu internaliseras. De karaktäristika som utgjorde de egenskaper som papegojan tidigare fick symbolisera (hos t.ex. kvinnor) utgör nu själva grundproblematiken för Becketts berättare i berättandets stund.

Som John Fletcher skriver handlar trilogin om "the impossibility of writing novels about the impossibility of writing novels, *ad infinitum*".<sup>161</sup> Vad är det som konstituerar själva omöjligheten? Å ena sidan handlar det om något så enkelt som frågan om tempus, i vilken verbform berättaren ska tala i. Dessa frågeställningar tas explicit upp i narrativet: "Je parle au présent, il est si facile de parler au présent, quand il s'agit du passé. C'est le présent mythologique, n'y faites pas attention".<sup>162</sup> Å andra sidan handlar det om frågan om vem det är som egentligen talar: "Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle" – som inleder Text III i *Textes pour rien*.<sup>163</sup> Det

---

<sup>160</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 163. ["what a blessing I'm not talking of myself, enough vile parrot I'll kill you"]; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 318.

<sup>161</sup> John Fletcher, *Samuel Beckett's Art* (London, 1967), s. 22.

<sup>162</sup> Samuel Beckett, *Molloy* (Paris, 1951), s. 37. ["I speak in the present tense, it is so easy to speak in the present tense, when speaking of the past. It is the mythological present, don't mind it."]; Samuel Beckett, "Molloy", *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume II: Novels*, s. 22.

Se även: "Ma vie, ma vie, tantôt j'en parle comme d'une chose finie, tantôt comme d'une plaisanterie qui dure encore, et j'ai tort, car elle est finie et elle dure à la fois, mais par quel temps du verbe exprimer cela?"; Ibid. s. 53. ["My life, my life, now I speak of it as of something over, now as a joke which still goes on, and it is neither, for at the same time it is over and it goes on, and is there any tense for that?"]; Ibid., s. 31.

<sup>163</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 129. ["What matter who's speaking, someone said, what matter who's speaking."]; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 302.

sista citatet har även Michel Foucault citerat i inledningen till sin artikel "Qu'est qu'un auteur ?" (1969).<sup>164</sup> I detta avsnitt är det framför allt den sista frågan, om vem det är som talar och med vems ord, som kommer att vara relevant.

I och med detta skifte, från tredje person till första, uppstår en stor förändring i Becketts författarskap som kan sägas inledas med novellerna "Le calmative", "La fin" och "L'expulsé" från 1946. Här inleder Beckett, enligt Connor, "in earnest his 'long battle of the soliloquy', in which he progressively flays away from the narrating 'I' everything material that surrounds and confirms it".<sup>165</sup>

I dessa noveller kan man urskilja en första ansats till flera av de teman som sedan under 50-talet kommer att genomsyra Becketts författarskap. I "L'expulsé" formulerar t.ex. för första gången en av Becketts berättare känslan av att ens ord inte har någon mening och av att inte veta ens varför man berättat just det som man berättat.<sup>166</sup> I "Le calmative" möter vi en liknande problematik – att ingenting av det man berättar har någon betydelse – men likaså temat om vilket tempus man bör berätta i (som ovan tagits upp på tal om *Molloy*): "Tout ce que je dis s'annule, je n'aurai rien dit. [...] Je mènerai néanmoins mon histoire au passé, comme s'il s'agissait d'un mythe ou d'une fable ancienne, car il me faut ce soir un autre âge, que devienne un autre âge celui où je devins ce que je fus."<sup>167</sup> I "La fin" möter vi kanske allra tydligast den röst som sedan kommer att återkomma i *L'innommable* och som plågas av sin inre motsättning av att inte kunna få ordströmmen av meningslösa fraser att upphöra men heller inte ha kraft nog att fortsätta.<sup>168</sup>

I de första exemplen av papegojor i denna nya fas av Becketts författarskap har de ännu inte bundits samman med trilogins berättarjag på det sätt som sedan kommer att ske explicit i *L'innommable* och *Textes pour rien*. Man kan säga att papegojandet fortsätter med att fungera som ett benämning av ett monotont och repetitivt reciterande av ett oreflektat och inlärt tal (som i

---

<sup>164</sup> Michel Foucault, "What Is an Author?", i *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984: Volume 2* (England, 2000), s. 205.

<sup>165</sup> Steven Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text* (Oxford, 1988), s. 49.

<sup>166</sup> "Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre. Peut-être qu'une autre fois je pourrai en raconter une autre."; Samuel Beckett, "L'expulsé", i *Nouvelles et Textes pour rien*, s. 37. ["I don't know why I told this story. I could just as well have told another. Perhaps some other time I'll be able to tell another."]; Samuel Beckett, "The Expelled", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 259.

<sup>167</sup> Samuel Beckett, "Le calmant", i *Nouvelles et Textes pour rien*, s. 41. ["All I say cancels out, I'll have said nothing. [...] I'll tell my story in the past none the less, as though it were a myth, or an old fable, for this evening I need another age, that age to become another age in which I became what I was."]; Samuel Beckett, "The Calmative", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 262.

<sup>168</sup> "Je songeai faiblement et sans regret au récit que j'avais failli faire, récit à l'image de ma vie, je veux dire sans le courage de finir ni la force de continuer."; Samuel Beckett, "La fin", i *Nouvelles et Textes pour rien*, s. 112. ["The memory came faint and cold of the story I might have told, a story in the likeness of my life, I mean without the courage to end or the strength to go on."]; Samuel Beckett, "The End", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 293.



Watt)), men inledningsvis också börjar att användas för att problematisera relationen mellan det yttre och det inre, mellan autenticitet och inautenticitet, och därmed också förkroppsliga den metafysiska fundering kring möjligheten av ett genuint jag och dess relation till språket och omvärlden som västvärlden brottats med sedan urminnes tider (och som under 1900-talet bl.a. uttryckts av Heidegger i *Sein und Zeit* (1927), och hos Wittgenstein i hans funderingar kring möjligheten av ett privatspråk, i *Philosophische Untersuchungen* (1953)).

I *Molloy* och *Malone meurt* kan man se en tydlig tematisering av relationen mellan det inlärda och någon typ av bakomliggande språklighet – och kanske till och med också en möjlighet till ett språk eller en förståelse bortom papegojans ytliga förmåga till att härma efter mänskligt tal. Den tematiken är dock inte att förglömma inte enbart ett rent filosofiskt stoff, utan likväl viktiga komponenter i Becketts särskilda typ av humor:

Elle avait un perroquet, très joli, toutes les couleurs les plus appréciées. Je le comprenais mieux que sa maîtresse. Je ne veux pas dire que je le comprenais mieux qu'elle ne le comprenait, je veux dire que je le comprenais mieux que je ne la comprenais elle. Il disait de temps en temps, Putain de conasse de merde de chiasion. Il avait dû appartenir à une personne française avant d'appartenir à Lousse. Les animaux changent souvent de propriétaire. Il ne disait pas grand'chose d'autre. Si, il disait aussi, Fuck ! Ce n'était pourtant pas une personne française qui lui avait appris à dire, Fuck! Peut-être qu'il l'avait trouvé tout seul, ça ne m'étonnerait pas. Lousse essayait de lui faire dire, Pretty Polly ! Je crois que c'était trop tard. Il écoutait, la tête de côté, réfléchissait, puis disait, Putain de conasse de merde de chiasion.

[She had a parrot, very pretty, all the most approved colours. I understood him better than his mistress. I don't mean I understood him better than she understood him, I mean I understood him better than I understood her. He exclaimed from time to time, Fuck the son of a bitch, fuck the son of a bitch. He must have belonged to an American sailor, before he belonged to Lousse. Pets often change masters. He didn't say much else. No, I'm wrong, he also said, Putain de merde! He must have belonged to a French sailor before he belonged to the American sailor. Putain de merde! Unless he had hit on it alone, it wouldn't surprise me. Lousse tried to make him say, Pretty Polly! I think it was too late. He listened, his head on one side, pondered, then said, Fuck the son of a bitch.]<sup>169</sup>

I citatet ovan ur *Molloy* talar berättaren om Lusses papegoja, vilken tidigare måste ha tillhört en fransman som lärt den att säga: "Putain de conasse de merde de chiasion". Men den kan också säga "Fuck". Och eftersom det finns vissa skäl att anta att denna fransman inte har lärt den att säga "Fuck" – även om den så klart skulle kunna ha tillhört någon annan däremellan ("Les animaux changent souvent de propriétaire") – kan man inte utesluta möjligheten att papegojan kan ha lärt sig att säga detta ord helt själv ("Peut-être qu'il l'avait trouvé tout seul"). I Becketts mångtydiga gestaltande inkluderar det alltså både möjligheten att den kan ha snappat upp ordet utan att någon

---

<sup>169</sup> Beckett, *Molloy*, s. 55; Beckett, *Molloy*, s. 33.

aktivt ska ha försökt att lära den att säga det, som att den faktiskt till och med skulle förstå ordets innebörd och att det skulle vara ett av den genuint uttryck. Samtidigt kan man i detta exempel se hur Beckett luckrar upp bilden av papegojan som imiterande endast en person, sin herre. Istället framstår de som ett *överallt ifrån imiterande väsen*.

I *Malone meurt* berättas det om en viss Jackson som försöker lära sin papegoja att säga det latinska axiomet '*Nihil in intellectu nisi prius fuerit in sensu*':

Mais en fait de compagnons muets il me disposait que d'un perroquet, gris et rouge, auquel il apprenait à dire, *Nihil in intellectu* etc. Ces trois premiers mots, l'oiseau les prononçait bien, mais la célèbre restriction ne passait pas, on n'entendait que couah couah couah couah. <sup>170</sup>

Tyvär går det inte så bra och papegojan lär sig enbart att säga de tre första orden. Resten blir bara ett kvackande. Axiomet som skulle kunna översättas med att det inte finns någonting i intellektet som inte först funnits i eller varseblivits genom sinnena, pekar här tydligt på papegojtematiken och själva grundfrågan kring avsaknaden av autenticitet: att allt inre först måste komma utifrån. Paradoxalt nog låter exemplet också papegojans av mänskligt skolande ännu oförstörda läte komma till tals – ett bakomliggande och naturligt "couah couah" som sipprar igenom och gör motstånd mot Jacksons påtvingade inläring.

Faktum är sedan att papegojan endast klarar av att säga inledningen på frasen: '*Nihil in intellectu*' (ingenting i intellektet). Detta kan anses typiskt för Becketts lite svarta och absurda humor. Som Redfern skriver: "The net effect is to install nothingness, at the heart of the human mind."<sup>171</sup> Samtidigt som papegojans kvackande kan tyckas peka mot ett eget genuint tal, bortom det inlärd, säger ändå citatet (så avklippt som det presenteras) att intellektet är tomt, att det inre är ett tabula rasa.

Albrights utgångspunkt i sin läsning av papegojorna i *Molloy* och *Malone meurt* är utifrån bandspelaren i *Krapp's Last Tape* (1958). Enligt honom fungerar papegojan hos Beckett som "a kind of ideal recording device" som plockar upp det viktigaste i bruset av ord och fraser och som en bandspelare kastar tillbaka orden på den som uttalade dem, om och om igen.<sup>172</sup> Albright gör här alltså en läsning av papegojan utifrån dess rent imiterande förmåga i relation till inspelningsfunktionen på en bandspelare. Hans diskussion av bandspelaren, precis som Connors om

---

<sup>170</sup> Samuel Beckett, *Malone meurt* (Paris, 1951), s. 80. ["But all he had to offer in the way of dumb companions was a pink and grey parrot. He used to try and teach it to say, *Nihil in intellectu*, etc. These first words the bird managed well enough, but the celebrated restriction was too much for it, all you heard was a series of squawks."]; Samuel Beckett, "Malone Dies", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume II: Novels*, s. 211f.

<sup>171</sup> Redfern, s. 100.

<sup>172</sup> Albright, s. 91.

repetitionens roll i Becketts författarskap, har en nära anknytning till papegojans tematik, inte minst i bandspelarens funktion att (som i *Krapp's Last Tape*) framkalla känslor av främmandeskap genom att spela upp ord som man för länge sedan spelat in men inte längre har någon närmare relation till.<sup>173</sup> Ett sätt att förstå det på skulle kunna vara att Beckett jobbar med repetition som en tematisk idé på en strukturell nivå, på samma gång som på en symbolisk inom-diegetisk.

En annat verk där Beckett refererar till en teknisk apparat för inspelning och uppspelning är radiopjäsen *Embers* (1959) där huvudpersonen Henry tagit med sig en grammofon – och som han planerat att dränka – till stranden, där han, medan han sätter på och stänger av olika ljud i omgivningen, försöker hålla en dialog med sin döde far.<sup>174</sup>

Även om jag nyss insinuerat att papegojornas motsträvighet mot att lära sig det latinska axiomet, och gestaltandet av Jackons papegojas ”couah couah”, skulle kunna läsas som ett uttryck för en konflikt mellan ett distinkt inre och ett yttre, är det här viktigt att för den sakens skull inte anta att Beckett på något vis försöker uttrycka eller argumentera för att det faktiskt skulle finnas någonting ’inre’ eller ’autentiskt’ språk eller uttryck i förhållande till ett ’yttre’ och ’inautentiskt’ sådant.

Shira Wolosky gör i *Language Mysticism* en läsning av Beckett som ”desperately pursuing an idea of self as pure essence, yet always being defeated in this attempts to achieve it”.<sup>175</sup> Med hjälp av språket tematiserar Beckett sökandet – och känslan av avsaknad – av en sann, utomspråklig identitet. Det är en ansträngning som hos Beckett visar sig aldrig kan nå fram till sitt mål – ett genuint jag utanför språket och tiden – utan är dömd att alltid förlora. Wolosky menar att Beckett därför visar hur ”such purity of self, far from being true self, is itself unreal – no more than a fictional construction without basis in experience”.<sup>176</sup>

Hur går denna läsning ihop med en utgångspunkt i Becketts papegojor? Som Wolosky skriver hävdar berättare efter berättare att de existerar i en ”single and solitary selfhood”. Ändå producerar de oupphörligen ”figures for himself, further projections and representations of his self”.<sup>177</sup> Men en tolkning som läser Beckett på ett sådant sätt att han helt enkelt skulle visa ”pure selfhood to be a fantasy of the unreal”, eftersom man omöjligt kan utplåna jagets språkliga uttryck utan att också utplåna själva jaget, bör nog se sig för från att hamna i en läsning där Becketts verk tillskrivs någon form av postmodern slutsats där språk och identitet är samma sak och att alla identiteter i grund och botten enbart är språkliga. Wolosky skriver att det endast är i språket som

---

<sup>173</sup> Krapp tar till och med till en ordlista för att slå upp ord som han, när han var yngre, använde på bandet han lyssnar till; Samuel Beckett, ”Krapp's Last Tape”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume III: Dramatic Works*, s. 221.

<sup>174</sup> Samuel Beckett, ”Embers”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume III: Dramatic Works*, s. 205.

<sup>175</sup> Wolosky, s. 72.

<sup>176</sup> Ibid., s. 75.

<sup>177</sup> Ibid.

”the self, in Beckett, even exist; without linguistic expression, there is no self at all”.<sup>178</sup> Man bör här fråga sig ifall Beckett verkligen uttrycker en sådan (trots allt) optimism och tilltro till språket.

Som vi kommer att se i analysen, anser jag inte att rösterna som berättarna i trilogin, *L'innommable*, *Textes pour rien* och *Comment c'est* hör eka runtomkring sig, såväl utanför som inne i deras huvuden, kan ses som ett på något sätt produktivt, socialt, språkligt sammanhang som någonting som en identitet kan uppstå i. Man kan säga att Beckett visar på problematiken som finns i relationen mellan språk och identitet men utan att egentligen försöka lösa konflikten eller ge medhåll för en sida snarare än en annan. Den ångest som Becketts berättare och talare upplever och ger uttryck för är inte enbart resultatet av en förlust av ett inre, utan likväl ett uttryck för att man heller inte är hemma i språket. ”Malone’s other is the stranger within him, the creature fabricated by the textual potential of language, a made-up memory system that resonates within the lazily fictionalizing discourse of the narrative voice”, som Piette skriver.<sup>179</sup> Språket blir hos Beckett istället en okänd terräng där man inte hör hemma, där identifikationen mellan ord och värld visar sig vara dysfunktionell men omöjlig att komma över.

Relationen mellan papegojan och talet i trilogin når inte sin fullbordan, sin slutliga form, förrän i sista delen, *L'innommable*. Molloy, Moran, Malone Macmann, Mahood etc. – alla trilogins berättare visar sig vara en och samma: denne onämnbare som inte kan benämnas vid namn, denna ensamma röst i mörkret: ”Ces Murphy, Molloy, et autres Malone, je n’en suis pas dupe. Ils m’ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d’eux, quand il fallait parler seulement de moi, afin de pouvoir me taire.”<sup>180</sup>

Först här kan vi nu se hur papegojan och berättaren slås samman till en enda röst. Det första explicita uttrycket för denna sammanslagning finner vi i det redan nämnda citatet: ”Un perroquet, ils sont tombés sur un bec de perroquet. S’ils m’avaient dit ce qu’il faut que je dise, pour être approuvé, je le dirais forcément, tôt ou tard.”<sup>181</sup> Härifrån kan vi då se i retrospektion hur de tidigare nämnda papegojorna i *Molloy* och *Malone meurt* tillåts att fungera som en form av *mise en abyme* till berättaren och berättandet självt. *I det inlärd, inautentiska talet hos Becketts papegojor uppstår en tematisk spegling av Becketts romanberättare och berättandet som sådant.* Och det har egentligen tematiskt redan sagts tidigare i boken, utan att papegojan blivit nämnd: ”J’ai à parler, n’ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j’ai

---

<sup>178</sup> Wolosky, s. 84.

<sup>179</sup> Adam Piette, *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett* (Oxford, 1996), s. 205f.

<sup>180</sup> Beckett, *L'innommable*, s. 32f. [”All these Murphys, Molloyes and Malones do not fool me. They have made me waste my time, suffer for nothing, speak of them when, in order to stop speaking, I should have spoken of me and of me alone.”]; Beckett, *The Unnamable*, s. 297. Se även: Pultar, 36ff.

<sup>181</sup> *Ibid.*, s. 99. [”A parrot, that’s what they’re up against, a parrot. If they had told me what I have to say, in order to meet with their approval, I’d be bound to say it, sooner or later.”]; *Ibid.*, s. 329.

à parler.”<sup>182</sup> Talet är inte för den onämnbare en meningsfull sysselsättning. Man talar för att bli färdig. Ens ord är en redan memorerad läxa – ”les paroles des autres” – som man stammar fram så gott man kan, med en röst som inte är ens egen:

Ma bouche au repos se remplirait de salive, ma bouche qui n'en a jamais assez, je la laisserais couler avec délices, bavant de vie, mon pensum terminé, en silence. J'ai parlé, j'ai dû parler, de leçon, c'est pensum qu'il fallait dire, j'ai confondu pensum et leçon. Oui, j'ai un pensum à faire, avant d'être libre, libre de ma bave, libre de me taire, de ne plus écouter, et je ne sais plus lequel. <sup>183</sup>

Förutom i citatet ovan ur *L'innommable* manifesterar sig denna tematik, i vilken berättaren och papegojan sammanfaller, i *Textes pour rien*: ”c'est surtout ça qui frappe, au portrait si facile et à l'âme si instructive, que vraiment, parler de soi, alors qu'il y a X, non, heureusement que je ne parle pas de moi, assez, sale perroquet, je te tuerai”.<sup>184</sup> Även här ser vi hur berättaren smälter samman med papegojan. ”Here bird and human seem to have coalesced”, som Redfern skriver.<sup>185</sup>

Denna tematik blir också uttryckt genom en ny metafor men med samma betydelse – buktalarens docka: ”Mais ici il n'y a pas de franchise, quoi que je dise ce sera faux, et d'abord ce ne sera pas de moi, je ne suis ici qu'une poupée de ventriloque, je ne sens rien, je ne dis rien, il me tient dans ses bras et il fait remuer mes lèvres avec une ficelle, avec un hameçon, non, pas besoin de lèvres, tout est noir, il n'y a personne”.<sup>186</sup> Bakom berättarens läppars rörelse, bakom orden som endast till synes tycks artikuleras, står någon annan, en buktalare som endast skenbart låter orden strömma ur dockans mun.

Detta citat bidrar med två viktiga aspekter. Den ena är hur Beckett introducerar en ny metafor – buktalarens docka – för berättaren och berättandet. Medan papegojan ändå är ett levande väsen och som har sitt naturliga ”couah” bakom människans skolning av den, är buktalare endast ett själlöst objekt, någonting som endast kan ge ifrån sig ett uttryck eller ett ord om någon aktivt står bakom, ser till att munnen rör sig och buktalar. Den andra aspekten visar på Becketts tendenser att

---

<sup>182</sup> Beckett, *L'innommable*, s. 55. [”I have to speak, whatever that means. Having nothing to say, no words but the words of others, I have to speak.”]; Beckett, *The Unnamable*, s. 308.

<sup>183</sup> Ibid., s. 46. [”My speech-parched voice at rest would fill with spittle, I'd let it flow over and over, happy at last, dribbling with life, my pensum I should have said. I spoke, I must have spoken, of a lesson, it was pensum I should have said, I confused pensum with lesson. Yes, I have a pensum to discharge, before I can be free, free to dribble, free to speak no more, listen no more, and I've forgotten what it is.”]; Ibid., s. 304.

<sup>184</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 163. [”that's what strikes you above all, with his likeness so easy to take and his so instructive soul, that really, no, to talk of oneself, when there's X, no, what a blessing I'm not talking of myself, enough vile parrot I'll kill you”]; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 318.

<sup>185</sup> Redfern, s. 101.

<sup>186</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 170f. [”Now is here and here there is no frankness, all I say will be false and to begin with not said by me, here I'm a mere ventriloquist's dummy, I feel nothing, say nothing, he holds me in his arms and moves my lips with a string, with a fish-hook, no, no need of lips, all is dark, there is no one”]; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 321f.

underminera det som just sagts. Vi ser i exemplet att Beckett, direkt efter att ha introducerat en ny metafor, löser upp den i intet: "non, pas besoin de lèvres, tout est noir, il n'y a personne" ["no, no need of lips, all is dark, there is no one"]. Hos Beckett skulle man kunna läsa det som en strategi för att inte upplösa komplexiteten i det han försöker gestalta. Metaforen tillför en viktig poäng men får inte låsas och rörelsen får inte avstanna. Det man kan säga att Beckett här förmedlar är (liksom i de skiftande användningarna av papegojor) en komplexitet som ligger i själva rörelsen, i egenskapen av att peka i olika riktningar på samma gång.

Frågan om autenticitet gör sig här åter tillkänna. Citatet, "parler de soi, alors qu'il y a X, non, heureusement que je ne parle pas de moi, assez, sale perroquet, je te tuerais", gestaltar – tillsammans med slutcitaten ur "La fin" som nämnts ovan – en omöjlighet att genom språket och genom berättandet ens kunna tala om sig själv. Som Connor skriver: "Molloy seems to be incorporating into his own narrative the account given by the narrator of *The End* of his final moments [...]; this suggests that, in a curious way, to speak of oneself is always to speak of another."<sup>187</sup> Becketts onämnbare berättare producerar namn – Molloy, Moran, Malone, etc. – enbart i och med själva akten att berätta. När man försöker berätta om sig själv uppfinner man – "Dire c'est inventer" ["Saying is inventing"] – men ändå inte riktigt: "On n'invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier sa leçon, des bribes d'un pensum appris et oublié, la vie sans larmes, telle qu'on la pleure."<sup>188</sup> Man tror att man hittar på, uppfinner, men egentligen imiterar man bara, härmar efter rösterna i huvudet.

Den fråga vi här då måste ställa oss för att verkligen förstå denna tematik är: Varifrån kommer dessa röster? Om man konstaterat att berättaren i *L'innommable* och *Textes pour rien* internaliserat papegojan, varifrån kommer då orden?

Att tycka sig höra röster, brus, ord – vare sig de skulle komma utifrån eller befinna sig i huvudet – är ett genomgående tema i Becketts författarskap. I "La fin": "Était-ce une chanson de mon esprit, ou venait-elle seulement du dehors?"<sup>189</sup>

*I En attendant Godot:*

VLADIMIR. – Nous avons des excuses.

[VLADIMIR We have that excuse.

ESTRAGON. – C'est pour ne pas entendre.

ESTRAGON It's so we won't hear.

VLADIMIR. – Nous avons nos raisons.

VLADIMIR We have our reasons.

ESTRAGON. – Toutes les voix mortes.

ESTRAGON All the dead voices.

---

<sup>187</sup> Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, s. 55f.

<sup>188</sup> Beckett, *Molloy*, s. 46. ["You invent nothing, you think you are inventing, you think you are escaping, and all you do is stammer out your lesson, the remnants of a pensum one day got by heart and long forgotten, life without tears, as it is wept."]; Beckett, *Molloy*, s. 27.

<sup>189</sup> Beckett, "La fin", s. 84. ["Was it a song in my head or did it merely come from without?"]; Beckett, "The End", s. 281.

VLADIMIR. – Ça fait un bruit d’ailes.

ESTRAGON. – De feuilles.

VLADIMIR They make a noise like wings.

ESTRAGON Like leaves.]

VLADIMIR. – Que disent-elles ?

ESTRAGON. – Elles parlent de leur vie.

VLADIMIR. – Il ne leur suffit pas d’avoir vécu.

ESTRAGON. – Il faut qu’elles en parlent.

VLADIMIR. – Il ne leur suffit pas d’être mortes.

ESTRAGON. – Ce n’est pas assez.

[VLADIMIR What do they say?

ESTRAGON They talk about their lives.

VLADIMIR To have lived is not enough for them.

ESTRAGON They have to talk about it.

VLADIMIR To be dead is not enough for them.

ESTRAGON It is not sufficient.]<sup>190</sup>

I *Textes pour rien*: ”Les départs, les histoires, ce n’est pas pour demain. Et les voix, d’où qu’elles viennent, sont bien mortes.”<sup>191</sup> I *Happy Days*: ”Yes, those are happy days, when there are sounds. [Pause.] When I hear sounds. [Pause.] I used to think ... [Pause.] ... I say I used to think they were in my head”.<sup>192</sup> Och: ”I do of course hear cries. [Pause.] But they are in my head surely. [Pause.] Is it possible that ... [Pause. With finality.] No no, my head was always full of cries. [Pause.] Faint confused cries. [Pause.] They come. [Pause.] Then go. [Pause.] As on a wind”.<sup>193</sup> I *Not I*: ”what?... the buzzing?...yes...all the time the buzzing...so-called...in the ears...though of course actually... not in the ears at all...in the skull...dull roar in the skull...”<sup>194</sup>

Relationen mellan det yttre och det inre finns här fortfarande närvarande. Becketts karaktärer har alla gemensamt att de inte kan avgöra om rösterna de hör kommer inifrån eller utifrån, om det är i huvudet de ringer eller i öronen.

Dessa röster är de som Becketts berättare lyssnar till, följer, skriver av: ”je le dis comme je l’entends” [”I say it as I hear it”], som man kan läsa i *Textes pour rien*.<sup>195</sup> Denna fras kommer sedan att återkomma nästan som ett omkväde i *Comment c’est*.<sup>196</sup> Detta är röster som berättarna egentligen inte förstår, ”ne comprenant pas ce que j’entends, ne sachant pas ce que j’écris”.<sup>197</sup> Den beskrivningen påminner mycket om hur papegojan lär sig imitera och recitera mänskligt tal, inte genom förståelse utan genom ljudhärmande. Men dessa röster beskrivs heller inte som *mänskliga*: ”Pas une seule fois une voix humaine.” [”Never once a human voice.”]<sup>198</sup>

<sup>190</sup> Beckett, *En attendant Godot*, s. 81; Beckett, *Waiting for Godot*, s. 52f.

<sup>191</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 137. [”Departures, stories, they are not for tomorrow. And the voices, wherever they come from, have no life in them.”]; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 305.

<sup>192</sup> Beckett, *Happy Days*, s. 297.

<sup>193</sup> *Ibid.*, s. 299.

<sup>194</sup> Samuel Beckett, ”Not I”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume III: Dramatic Works*, s. 403.

<sup>195</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 149; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 311.

<sup>196</sup> Första gången som ”je le dis comme je l’entends” nämns: Samuel Beckett, *Comment c’est* (Paris, 1961), s. 9; Samuel Beckett, ”How It Is”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume II: Novels*, s. 411.

<sup>197</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 151. [”not understanding what I hear, not knowing what I write”]; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 311.

<sup>198</sup> Beckett, *Molloy*, s. 20; Beckett, *Molloy*, s. 11.

Ett möjligt sätt att förstå denna tematik finner jag i *Comment c'est* – enligt Alain Badiou ”Beckett’s worst understood prose”.<sup>199</sup> I *Comment c'est* finner vi berättaren liggande med näsan nedtryckt i dyn med en säck konserver som enda ägodel samtidigt som han, på en upphackad och stammande, prosa berättar en tredelad historia om sin tid innan Pim, med Pim, och efter Pim. Badiou beskriver detta verk som ”oscillating [...] between the emaciated primacy of the void and the proliferation of terms”, med ”a prose thoroughly recast in order to follow a tense and volatile fault-line, between the deceitful excess of words and the impossibility of silence”:

This prose unbinds syntax and punctuation, not because of a preoccupation with formal novelty, but because in the verbal arks that are thereby opened one can follow, almost at every instant, both the subtractive counter-path of thought – which leads to the imminence of the nothing – and the radiating path of words – which leads to the capture of what happens, as well as to a singular form of happiness.<sup>200</sup>

I denna stammande, mumlande text befinnande sig i gränslandet mellan ordet och intet, kan man se hur Beckett presenterar rösterna utifrån på ett, i jämförelse med tidigare, helt nytt sätt. Mellan berättarens ord och fraser hör vi ett ljud, ett ”quaqua” bryta sig igenom, homofont med Jacksons redan nämnda papegojas ”couah couah”. Det börjar redan på första sidan – ”voix d’abord dehors quaqua de toutes parts puis en moi quand ça cesse de haleter raconte-moi encore finis de me raconter invocation”<sup>201</sup> – och kommer i fortsättningen nästan alltid att befinna sig i samband med ordet för ’röst’ [voix] eller för ’att tala’ [parler]:

je parle comme lui Bom parlera comme moi qu’un parler ici l’un après l’autre la voix l’a dit elle parle comme nous la nôtre à tous quaqua de toutes parts puis en nous quand ça cesse de haleter des bribes d’elle que nous le tenons notre vieux parler chacun sa guise ses besoin ce qu’il peut elle se tait la nôtre commence recommence comment savoir

[I talk like him Bom will talk like me only one kind of talk here one after another the voice said so it talks like us the voice of us all quaqua on all sides then in us when the panting stops bits and scraps that’s where we get it our old talk each his own way each his needs the best he can it stops ours starts again no knowing]<sup>202</sup>

I detta citat kan man se hur den tematik som redan nämnts ytterligare bekräftas, dvs. rösten som inautentisk och kommande utifrån, rösterna i huvudet som säger åt en att tala och vad man ska säga (som en auktoritet – en ”invocation”, som i citatet innan). Men inte heller dessa röster verkar ha

---

<sup>199</sup> Alain Badiou, *On Beckett*, ed. by Nina Power & Alberto Toscano (Manchester, 2003), s. 117.

<sup>200</sup> *Ibid.*, s. 116f.

<sup>201</sup> Beckett, *Comment c'est*, s. 9. [”voice once without quaqua on all sides then in me when the panting stops tell me again finish telling me invocation”]; Beckett, *How It Is*, s. 411.

<sup>202</sup> *Ibid.*, s. 94; *Ibid.*, s. 465.



några spår av ursprunglighet eller originalitet.

Rösterna, som både kommer utifrån och befinner sig i huvudet, kan ges en berikande tolkning genom de ”quaqua” som Beckett illustrerar dessa röster med (och som kommer att diskuteras utförligare i samband med Lucky i nästa avsnitt). Detta blir ännu tydligare genom att själva talandet också jämförs med fåglar, t.ex. ”jamais vu ça je parle comme lui petits paquets grammaire d’oiseau plus la tête à ça puis flocc dans le trou”.<sup>203</sup> Identifierandet av rösterna som papegojlika, i ljudlighet identiska med de ”couah couah” som fanns i *Malone meurt* (stavningen kommer också närmare att diskuteras nedan), skapar här en parallell till Félicité i Gustave Flauberts novell ”Un cœur simple” (i *Trois contes*) (1877), och som har flera beröringspunkter med Becketts användning av papegojan i sin prosa från och med ungefär 1946 och framåt.

”Un cœur simple” handlar om Félicité, stoisk men med en enkel själ, som tar tjänst hos madame Aubain efter en kärleksaffär som slutat illa. Under hennes tid hos Aubain kommer Félicité om och om igen få uppleva hur alla som hon älskar och bryr sig om dör eller på ett eller annat sätt lämnar eller sviker henne.

En dag annonserar föraren till postskjutsen att julirevolutionen (som utspelade sig 1830) har brutit ut och en viss baron de Larsonnière anländer till byn tillsammans med sin fru, svägerska och tre döttrar, ackompanjerade av en tjänare och en papegoja.<sup>204</sup> Kort senare måste dock de Larsonnière resa iväg och lämnar då sin papegoja åt madame Aubain, som – inte helt förtjust över gåvan – ger den vidare till Félicité som kvickt börjar försöka lära den att tala:

Elle entreprit de l’instruire; bientôt il répéta: ”Charmant garçon ! Serviteur, monsieur ! Je vous salue, Marie !” Il était placé auprès de la porte, et plusieurs s’étonnaient qu’il ne répondît pas au nom de Jacquot, puisque tous les perroquets s’appellent Jacquot. On le comparait à une dinde, à une bûche: autant de coups de poignard pour Félicité ! Étrange obstination de Loulou, ne parlant plus du moment qu’on le regardait !

[Hon satte igång med att lära honom tala. Snart upprepade han: ”Vacker gosse! Mjuka tjänare! Jag hälsar dig Maria!” Han fick sin plats utanför dörren och många förvånade sig över att han inte lystrade när man kallade honom Jakob, eftersom ju alla papegojor heter Jakob. Man kallade honom för gås och dumbom, ord som träffade Félicité som dolkstyng. Besynnerligt att Loulou envisades att inte tala så snart någon såg på honom!]<sup>205</sup>

En dag försvinner Loulou. Papegojan letar sig som tur är strax hem igen, men Félicité insjuknar efter allt letande. ”Par suite d’un refroidissement, il lui vint une angine; peu de temps après, un mal

---

<sup>203</sup> Beckett, *Comment c’est*, s. 94. [”never saw that I talk like him I do we’re talking of me like him little blurts midget grammar past that then plof down the hole”]; Beckett, *How It Is*, s. 465. Obs: I den franska texten står det *oiseau* (fågel) istället för den engelska textens *midget*.

<sup>204</sup> Gustave Flaubert, ”Un cœur simple”, i *Trois contes* (Paris, 1960), s. 41; Gustave Flaubert ”Ett enkelt hjärta”, i *Ett enkelt hjärta: Tre berättelser av Gustave Flaubert* (Stockholm, 1967), s. 33.

<sup>205</sup> *Ibid.*, s. 45; *Ibid.*, s. 36.

d'oreilles. Trois ans plus tard, elle était sourde; et elle parlait très haut, même à l'église."<sup>206</sup> I hennes öron susar det och allt fler missförstånd uppstår på grund av hennes dåliga hörsel, vilket får hennes omgivning att uppfatta henne som dum: "Des bourdonnements illusoires achevaient de la troubler. Souvent sa maîtresse lui disait: — 'Mon Dieu ! comme vous êtes bête !' elle répliquait: — 'Oui, Madame', en cherchant quelque chose autour d'elle."<sup>207</sup>

Ljuden i hennes omgivning slutar hon att höra: "le carillon des cloches, le mugissement de bœufs, n'existaient plus" ["klockornas klang och oxarnas råmanden upphörde att finnas till"]. Alla ljud är hon döv för, förutom papegojans röst: "Un seul bruit arrivait maintenant à ses oreilles, la voix du perroquet." ["Ett enda ljud nådde nu hennes öron – papegojans röst."<sup>208</sup> Det är här dock oklart om hon verkligen hör papegojans röst eller om det bara är i hennes fantasi.

Félicité och Loulou fortsätter att utbyta ord med varandra – Loulou med "les trois phrases de son répertoire" ["de tre fraserna i sin repertoar"] och Félicité med "des mots sans plus de suite, mais où son cœur s'épanchait" ["ord som inte var mer sammanhängande än hans men i vilka hon utgöt hela sitt hjärta"].<sup>209</sup> Men när Félicité kommer hem en dag är papegojan död och helt förtvivlad bestämmer hon sig för att låta stoppa upp den. (Som tagits upp av Boehrer, hade Flaubert själv till och med en uppstoppad papegoja framför sig på skrivbordet, som modell för Loulou medan han skrev "Un cœur simple", och som han lånat från Rouens naturhistoriska museum.)<sup>210</sup> Därefter kommer Félicité att ofta sitta i kyrkan och betrakta den Helige ande. Hon börjar tycka sig lägga märke till "qu'il avait quelque chose du perroquet" ["att han hade vissa drag gemensamma med papegojan"].<sup>211</sup>

Ils s'associèrent dans sa pensée, le perroquet se trouvant sanctifié par ce rapport avec le Saint-Esprit, qui devenait plus vivant à ses yeux et intelligible. Le Père, pour s'énoncer, n'avait pu choisir une colombe, puisque ces bêtes-là n'ont pas de voix, mais plutôt un des ancêtres de Loulou.

[Hon förband dem i sina tankar, och fågeln fick något helgat över sig genom detta samröre med den Helige ande, som i sin tur blev mer levande och begriplig i hennes ögon. Gud Fader, tänkte hon, hade inte kunnat välja duvan till sitt språkrör, eftersom duvorna inte har någon röst, utan snarare en av Loulous förfäder.]<sup>212</sup>

---

<sup>206</sup> Flaubert, "Un cœur simple", s. 48. ["Som följd av en förkylning fick hon halsfluss och kort därefter ont i öronen. Tre år senare var hon döv, och hon talade mycket högt, även i kyrkan."]; Flaubert "Ett enkelt hjärta", s. 38.

<sup>207</sup> Ibid. ["Öronsusningar gjorde sitt till för att alldeles förvirra henne. Ofta sade hennes matmor till henne: "Herregud, vad Félicité är dum!", och hon svarade: "Ja, frun" och sökte överallt efter något."]; Ibid., s. 38f.

<sup>208</sup> Ibid., s. 49; Ibid., s. 39.

<sup>209</sup> Ibid.

<sup>210</sup> Boehrer, s. 122f. Även: Redfern, s. 84.

<sup>211</sup> Flaubert, "Un cœur simple", s. 54; Flaubert, "Ett enkelt hjärta", s. 43.

<sup>212</sup> Ibid., s. 54; Ibid., s. 43.

Redfern skriver att genom att göra ”a stuffed bird an the Holy Ghost (who also enjoys the gift of tongues) criss-crossable, Flaubert’s structural spoonerism leaves open to doubt whether he is exalting nature or degrading the Paraclete”.<sup>213</sup> Om relationen mellan Flaubert, Queneau och Becketts papegojor skriver han att ingen av dem ”in their dramatic use of parrots, refers nakedly across to the others”.<sup>214</sup> Även om han senare i samma artikel skriver på tal om citatet: ”Cet inventaire non plus je ne l’achèverai pas, un petit oiseau me le dit, le paraclet peut-être, au nom de psittacidé” [”I shall not finish this inventory either, a little bird tells me so, the paraclete perhaps, psittaceously named”],<sup>215</sup> ur Becketts *Malone meurt*: ”Apart from the phonic syzygy between ’paraclete’ and ’parakeet’, this learned joke could be a side-glance to *Un cœur simple*, where Holy Ghost and parrot are melded by the simple-minded Félicité.”<sup>216</sup> Även Ackerley och Gontarski gör denna läsning av citatet ur *Malone*, dvs. att det ekar ”Félicité’s final vision in Flaubert’s ’Un Cœur simple’”.<sup>217</sup>

I detta exempel ser vi både hur Flaubert kopplar samman papegojan med kristendomen och den Helige Ande. Som vi tidigare poängterat karaktäriserar detta Becketts första bruk av papegojan i författarskapet. Den aspekt av denna berättelse som mest verkar ha inspirerat Beckett i sina senare verk är dock hur Flaubert beskriver hur papegojans röst ekar i Félicités huvud efter det att hon blivit nästintill döv.

Becketts berättare må alltså vara papegojor, imiterande, utan originalitet eller autenticitet. Angående sina ord har de lika lite ”insight into their implications than a parrot”, som Beckett skrev i *Murphy*. I berättandets stund tematiserar Becketts berättare här problematiken i och med att etablera en identitet som inte är skild från vad de uppfattar som sig själva. Som läsare har vi självklart endast den språkliga sidan av saken tillgänglig, men genom att Becketts berättare konstruerar namn (som sedan byts ut), personligheter, scenarior (som sedan förkastas), som slutligen av den onämnbare erkänns som lögn, påhitt, förströelser man uppehåller sig vid för att slippa ta tag i det enda man i slutändan ändå inte kan göra: tala om sig själv. Genom liknelser som papegojan – eller senast: buktalarens docka – verkar Beckett här ge uttryck för att berättaren endast är ett i sig tomt medium genom vilket språket förmedlas, artikuleras, men där berättaren som identitet eller avsändare vittnar om sin frånvaro. Berättaren blir då – till skillnad från en förmänskligad sådan med en historia, med avsikter, intressen – endast en form av behållare vari språket avsiktslöst tillåts att komma till tals.

---

<sup>213</sup> Redfern, s. 86.

<sup>214</sup> Ibid., s. 82.

<sup>215</sup> Beckett, *Malone meurt*, s. 141; Beckett, *Malone Dies*, s. 242.

<sup>216</sup> Redfern, s. 98.

<sup>217</sup> Ackerley & Gontarski, s. 428.

Men liknelser såsom papegojor och buktalardockor implicerar ändå att rösten måste vara någon annans. En människa måste lära papegojan att tala (som konstaterats innan härmar ju en papegoja t.ex. aldrig andra fåglar eller djur), någon måste buktala bakom dockan och se till att läpparna rör sig. Det Beckett gör då är *att samtidigt också underkänna dem rösterna*, vilka enligt metaforerna ju skulle kunna ha ansetts som autentiska, artikulerade av någon med en intention och därefter endast förmedlade av berättarna. Rösterna som berättarna hör i huvudet eller i öronen (kommer de utifrån eller inifrån?) och härmar efter, blir även de identifierade som papegojor, även de är inautentiska, i sin tur imiterade från annat håll och kan man säga utgör språket som helhet – allas vårt gemensamma språk. Rösterna, som i *Comment c'est* beskrivs som ett ”quaqua”, och i *Molloy* som ”pas [...] une voix humain”, kan då alltså ses som direkt anspela på den enda röst som Félicité fortfarande hör i sitt huvud – dvs. ”la voix du perroquet.” Och konsekvensen av detta, som jag ser det, är att språket då måste betraktas som ensamt. Mellan språket, bestående av dess inautentiska ord och röster, och världen och identiteten finns en till synes oöverbryggbar klyfta.

Frågan man då åter kan ställa sig är ifall ”the context of language”, som Wolosky talade om, verkligen kan ses som någon tröst och ifall språket för Beckett verkligen är värt att kalla ett av människan användbart medium eller plats där identitet kan uppstå ur ett beckettiskt perspektiv: ”The final context of the self proves to be exactly the context of language. The self is a part of speech, taking shape through a linguistic body without which it simply disappears. Voice in Beckett is not interior, unmediated unity against exterior language; and language, far from betraying the self, proves to be the self’s essential medium.”<sup>218</sup>

Identitet och text verkar alltså inte alls vilja mötas på det sätt som Wolosky menar. Beckett uttrycker snarare ett starkt främmandeskap för och i språket och en omöjlighet att tala om sig själv, vilket tydligt finns formulerat t.ex. i radiopjäsen *All that Fall* (1956):

MRS. ROONEY Do you find anything... bizarre about my way of speaking? [*Pause.*] I dont mean the voice. [*Pause.*] No, I mean the words. [*Pause. More to herself.*] I use none but the simplest word, I hope, and yet I sometimes find my way of speaking very... bizarre.<sup>219</sup>

MR. ROONEY [...] Do you know, Maddy, sometimes one would think you were struggling with a dead language.

MRS. ROONEY Yes indeed, Dan, I know full well what you mean, I often have that feeling, it is unspeakable excruciating.

MR. ROONEY I confess I have it sometimes myself, when I happen to overhear what I am saying.

MRS. ROONEY Well, you know, it will be dead in time, just like our own poor dear Gaelic, there is that to be

---

<sup>218</sup> Wolosky, s. 87.

<sup>219</sup> Samuel Beckett, ”All that Fall”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume III: Dramatic Works*, s. 156.

Genom detta främmandeskap verkar Beckett *försöka frigöra språket från dess mediala och referentiella egenskaper*. Detta läser jag framför allt som en estetisk strategi för att frigöra rösten från berättaren, från sitt rotande i tid och rum och lösgöra språket från att benas ner, reduceras till en entydig mening med hjälp av att förlita sig på kontext, intentioner och avsändare.

Det menar jag sker i enlighet med nymfen Echo från Narkissos-mytten, i Ovidius (43 f.Kr.–17 e.l. 18 e.Kr.) verk *Metamorfoser* (8 e.Kr.). Den handlar om Narkissos, denne yngling vida känd för sin skönhet, men i vars ”gestalt blott hårdhet bodde och högmod” och som tillsist blir förälskad i sin egen spegelbild.<sup>221</sup> Efter att inte ha klarat av att lämna sin spegelbild, inte ens för att äta eller vila, faller han i slutet av berättelsen ihop död för att sedan förvandlas till ”en blomma, saffransgul i sin mitt och kransad av snövita blombud”.<sup>222</sup> Echo är en nymf som i berättelsens början förälskar sig i Narkissos. En gång hade hon talets gåva, men kan nu enbart eka andras ord: ”talar du först, ej tala hon kan: först talar hon aldrig”.<sup>223</sup> Hon fick nämligen Junos vrede över sig eftersom hon ”med ordrikt tal slugt uppehållit gudinnan” så att de nymfer som i hemlighet befann sig ”i älskog” med Jupiter – Junos bror och make – varje gång hann komma undan.<sup>224</sup> Hon blir dock ratad av Narkissos och beger sig med krossat hjärta in i skogen där hon sakta förtvinar bort. Men när hennes kropp brutits ner och förgåtts, lever hennes röst kvar som rösten utan kropp – ekot:

Aldrig domnande kval den arma kroppen förtära,  
hullet förtvinar och huden blir torr, alla vätskor ur kroppen  
svinna i luften hän; kvar finns blott ben – och så rösten;  
benen, sägs det, förvandlas till sten men rösten förbliver.  
Nu är i skogen hon dold, på bergen hon skymtar ej mera,  
höres av alla dock än: det är rösten som lever i henne. <sup>225</sup>

Hos Beckett kan man finna flera referenser till Echo, t.ex. i sången, tidigt i romanen *Watt*, där två av raderna lyder: ”*Moves Hyde his hand amid her skirts / As erst? I ask, and Echo answers: Certes.*”<sup>226</sup> I detta exempel ser vi en tydlig referens till, likväl som en parodi på, Echos svarande på Narkissos rop. Om man t.ex. jämför med ”Ynglingen, skild av en slump från trogna kamraternas skara, /

---

<sup>220</sup> Beckett, *All that Fall*, s. 180.

<sup>221</sup> Publius Ovidius Naso, *Metamorfoser* (Stockholm, 2003 [1961]), s. 95.

<sup>222</sup> *Ibid.*, s. 105.

<sup>223</sup> *Ibid.*, s. 95.

<sup>224</sup> *Ibid.*, s. 97.

<sup>225</sup> *Ibid.*, s. 97, 99.

<sup>226</sup> Beckett, *Watt*, s. 175.

ropar: ”Är någon här?”. Och strax ”Någon här!” svarar Echo”.<sup>227</sup>

En liknande parodi på Echos svarande finns även med i ”Circe”-episoden i *Ulysses*:

#### BLOOM

(*Hobbledehoy, warmgloved, mammamufflered, stunned with spent snowballs, struggles to rise.*) Again ! I fell sixteen ! What a lark ! Let’s ring all the bells in Montague Street (*He cheers feebly.*) Hurray for the High School !

#### THE ECHO

Fool ! <sup>228</sup>

I detta exempel ser vi hur Joyce plockar upp Echos maner att alltid svara Narkissos frågor med de sista av dem ord han just uttalat själv – förutom att Joyce här låter Echo svara ”Fool !”, vilket ju inte alls är identiskt med Leopold Blooms sista ord, ”School”, men som rimmar på det.

En annan explicit referens till Echo hos Beckett finns i titeln till hans diktsamling *Echo's Bones and other Precipitates* från 1935. Det bör här även tilläggas att Beckett innan faktiskt skrev en novell med namnet ”Echo’s Bones”, men som inte har med dikten med samma namn att göra, utan var tänkt att vara ett i efterhand skrivet tillägg till *More Pricks Than Kicks* men som refuserades av Charles Prentice.<sup>229</sup> Som John Pilling skriver var Beckett ”sufficiently aggravated by Prentice’s rejection of the story to write a poem with the title ’Echo’s Bones’, the ’muffled revels’ in the poem becoming something of a retroactive critique of the story’s overheated high spirits”.<sup>230</sup>

I berättelsen om Echo och Narkissos kan vi se hur flera av de egenskaper som vi har förknippat med papegojan – inläring, efterhärmande, språkets inautenticitet och som kommande utifrån – finns närvarande men i en lite annan form. Genom att se hur även Echo kan sägas ha en explicit plats i Becketts författarskap kan vi då även ta steget till att se hur dessa två uttryck för en på många sätt liknande tematik också kan sägas komplettera varandra. Vi kan t.ex. se hur Echo tillför både en ny och berikande egenskap till det som hos Beckett hittills bara papegojan fått symbolisera, dvs. *en röst utan ”kropp”* – eller *”une voix sans bouche”* [”a voice without a mouth”], som det heter i *Textes pour rien*.<sup>231</sup> Denna symboliska potential för Becketts senare författarskap som Echo rymmer inom sig, bekräftas av S.E. Gontarski i förordet till *The Complete Short Prose*:

---

<sup>227</sup> Ovidius, s. 97.

<sup>228</sup> Joyce, *Ulysses*, s. 512.

<sup>229</sup> John Pilling, *Samuel Beckett's More Pricks Than Kicks: In a Strait of Two Wills* (London, 2011), s. 101.

<sup>230</sup> *Ibid.*, s. 104.

<sup>231</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 202; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 337.

1929-1989 (1995), där han skriver att ”*Texts for Nothing* could easily be called Echo’s Bones as well, and from there on Beckett would never again create anything like literary characters save for an unnamed (even unnamable) narrator straining to see images and hear sounds, almost always echoes – bodiless voices or later voiceless bodies, origins unknown.”<sup>232</sup>

Detta kan förtydligas ytterligare. När jag hävdar att Beckett tematiserar en röst *utan kropp* menar jag inte att hans berättare skulle vara någon form av andeväsen. Kroppsliga funktioner (som dysfunktioner), handikapp och kroppsvätskor, finns allt väl representerat hos Beckett.<sup>233</sup> Med språkets okroppslighet menar jag helt enkelt samma sak som relationen mellan t.ex. en stolens idé och en fysisk stol. Det förra är fortfarande i ett tillstånd utan manifestation, utan rum och tid, form, och kan karaktäriseras av en ”oavgjordhet”. Denna typ av ”kroppslöshet” finns även explicit uttryckt, t.ex. i *Textes pour rien*: ”Mais le corps, pour y aller, où est le corps? C’est secondaire, c’est secondaire.”<sup>234</sup> I distinktionen mellan berättare och språk, och som jag finner i Echos själva konstitution, finns relationen tematiserad mellan det obestämbara språkets fulla poetiska kraft och det språk som ”plockats ner” på jorden och artikulerats i en kontext av en person och vid ett särskilt tillfälle.

Denna distinktion mellan språk och identitet verkar vilja sammanfalla med den tematisering av den cartesianska dualismen mellan kropp och själ – och där kropp och själ betraktats som två vitt skilda avdelningar inom oss som aldrig kan förenas – som ett flertal kritiker velat lyfta fram angående Becketts skrivande. Som Wolosky tar upp, tenderar Beckett att överlag ses som ”embracing the Cartesian model and terms, but without accepting Cartesian solutions. [...] And yet the substance of *The Unnamable*’s discourse – a discourse that remains the novel’s only event – is concerned less with Cartesian epistemology than with questions of representation and language”.<sup>235</sup> Även om Beckett alltså anses gestalta en cartesiansk problematik verkar trilogin ändå egentligen handla mer om språk än vad den skulle handla om epistemologi.

I kapitlet ”The Cartesian Centaur” diskuterar Hugh Kenner hur åtskilliga av Becketts karaktärer transporterar sig genom att cykla. Och eftersom Becketts karaktärer inte sällan är sängliggande, förlamade, paralyserade eller tar sig fram med hjälp av kryckor, kan det läsas som en form av modern motsvarighet till de gamla grekernas kentaur, i vilken ”they united the noblest functions of rational and animal being, man with horse”.<sup>236</sup> Hästen har här istället blivit utbytt mot

---

<sup>232</sup> Samuel Beckett, *The Complete Short Prose: 1929-1989* (New York, 1995), s. xxv.

<sup>233</sup> På tal om kroppsvätskor, se: Susan Brienza, ”Krappling Out: Images of Flow and Elimination as Creation in Joyce and Beckett”, i *Re: Joyce’n Beckett*, s. 117-146.

<sup>234</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 181. [”But the body, to get there with, where’s the body? It’s a minor point, a minor point.”]; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 327.

<sup>235</sup> Wolosky, s. 111.

<sup>236</sup> Hugh Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study* (Berkeley, 1973 [1968]), s. 121.

en cykel. Det cartesianska hos Beckett sträcker sig längre än så. I Kenners analys får även trilogin en cartesiansk dimension som inte tagits upp tidigare i denna uppsats. Kenner skriver att *L'innommable* "is the final phase of a trilogy which carries the Cartesian process backwards, beginning with a bodily *je suis* and ending with a bare *cogito*".<sup>237</sup> Denna reduktion börjar "with a journey (Molloy's) and a dismembering of the Cartesian Centaur; its middle term (Malone Dies) is a stasis, dominated by the unallayable brain; and the third phase has neither the identity of rest nor that of motion, functions under the sign neither of matter nor the mind because it evades both, and concerns itself endlessly to no end with a baffling intimacy between discourse and non-existence".<sup>238</sup> Men om man inte lämnar den metafiktiva dimensionen i romantrilogin, vilket den här uppsatsen koncentrerat sig kring, blir varken "identity of rest nor that of motion" eller "functions under the sign neither of matter nor the mind" av relevans. Mer intressant blir däremot den "intimacy between discourse and non-existence", som Kenner skriver.

På denna punkt kan man säga att denna studie hamnat i en liknande slutsats som tidigare analyser men utifrån en annan typ av ingång. En stor skillnad är att Kenner skriver, att när all rörelse reducerats ner till intet i trilogins sista del, är allt som är kvar "[t]he serene confidence of the lordly *Cogito*... [...] dissociated, in this last phase of the dream of Cartesian man, into a garrulity, vestigially logical" (en tillstånd som han även menar är "oddly prefigured by the parrot which a friend of Malone's had tried to teach to enunciate the *Nihil in intellectu quod prius in sensu*, a doctrine it would have travestied whenever it opened its beak").<sup>239</sup> Till skillnad från Kenner har denna studie istället valt att identifiera den onämnbare "okroppslighet", inte med ett cartesianskt *Cogito* (även om den karaktäriseras som "a garrulity"), utan med ett *Lingua* – i betydelsen både språk och tal ("tunga"). Denna läsning går även i en annan riktning än Woloskys som, även om den tydligt identifierar trilogins problematisering av representation och språk, fortfarande tydligt hänger kvar vid karaktäriserandet av trilogin som cartesiansk och den onämnbare som representerande det rena cogitot: "Beckett integrates the Cartesian presence in his work with the negative project that generally impels it. The Unnamable combines meditations on Cartesian identity with those against outward representation."<sup>240</sup>

Kampen om den cartesianska identiteten är (som vår analys av det inautentiska visade) redan förlorad. Kvar finns endast ett språk och ett tal – ett *Lingua* snarare än ett *Cogito* – som på grund av sin identitetslöshet också uppnår en sorts grad av "obestämlighet" eller "oavgjordhet".

---

<sup>237</sup> Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study*, s. 128.

<sup>238</sup> *Ibid.*, s. 129.

<sup>239</sup> *Ibid.*, s. 131.

<sup>240</sup> Wolosky, s. 112.



## Luckys monolog: Från ”couah couah” till ”quaqua”

”Do you remember – of course she does! – the conversation, or rather, perhaps I should say, monologue...”

”Monologue?” She was hostile all of a sudden.

”What’s that? Something to eat?”

”Oh” he said ”words that don’t do any work and don’t much want to. A salivation of words after the banquet.”<sup>241</sup>

Utifrån den horisont som denna uppsats hittills arbetat för att etablera, är det nu dags att slutligen rikta uppmärksamheten på Lucky i *En attendant Godot*. I Becketts kanske mest absurda, mest svårförståeliga, mest sorgliga och grymmast behandlade av alla hans karaktärer, kommer vi att kunna se hur den linje av papegojor vi så här långt har kartlagt flyter samman med hans karaktärer i teatern.

Efter ett förfärligt skrik, lite mindre än halvvägs in i första akten av *En attendant Godot*, träder Pozzo och Lucky in på scenen. Lucky med ett långt rep om halsen, vars andra ände Pozzo likt ett koppel håller i ena handen. I den andra bär han en piska. Lucky själv bär ”*une lourde valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau (sur le bras)*”.<sup>242</sup>

Denna våldsamma relation av makt, tvång och dominans har lett till ett flertal tolkningar av vad de tillsammans skulle vara ett uttryck för. En vanlig tolkning som presenterats av Esslin är att de skulle representera relationen mellan kropp och själ: en våldsam motsättning mellan människans materiella respektive spirituella sidor, vari intellektet underordnar sig kroppen och dess yttersta behov.<sup>243</sup> En annan, som tas upp av Lyons, är att Beckett skulle gestalta Friedrich Hegels herreslavdialektik: ”In this paradigm [...] the master alienates himself from the material world by using the slave to produce goods; and while the slave has the direct satisfaction of creating material objects, they remain alien to him because they are owned by another consciousness.”<sup>244</sup>

Enligt Eva Metman, som skriver ur ett psykologiskt perspektiv utifrån bl.a. C.G. Jungs teorier, heter Lucky just Lucky eftersom man fått reda på att han tidigare kunnat tänka, dansa och

---

<sup>241</sup> Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, s. 24f.

<sup>242</sup> Beckett, *En attendant Godot*, s. 27. [”a heavy bag, a folding stool, a picnic basket and a greatcoat”]; Beckett, *Waiting for Godot*, s. 16.

<sup>243</sup> Esslin, s. 48f.

<sup>244</sup> Lyons, s. 42f.

underhålla Pozzo, men att de egenskaperna nu har gått förlorade på grund av Pozzos hänsynslösa behandling av honom. Pozzo får då representera en hemsk produkt av det moderna samhället som förtrycker sin rädsla och omedvetna nostalgi för svunna värderingar genom narcissism, vilket i sin tur lett till att Lucky tror att det enda sättet att få trygghet är genom ett sado-masochistiskt förhållande.<sup>245</sup> En annan psykologisk studie av Pozzo och Lucky är John Robert Kellers som menar att man kan läsa Becketts verk, och framför allt *Watt* och *En attendant Godot*, som "organized by an emerging infantile-self attempting to maintain an enduring contact with a good primary object/mother". Keller läser alltså Luckys relation till Pozzo som ett uttryck för barnets relation till framför allt sin mamma utifrån ett begrepp som "nursing".<sup>246</sup>

Av dessa olika läsningar anser jag Lyons, som tar upp förbindelsen till Hegel, vara den mest belysande, den som närmast fångar komplexiteten i deras relation, framför allt eftersom dominansen faktiskt inte verkar gå i en riktning – från Pozzo till Lucky – utan även innehåller drag av ömsesidighet. Det ser vi t.ex. i Pozzos uttalande om att hans makt över Lucky endast är bestämd av slumpen: "Remarquez que j'aurais pu être à sa place et lui à la mienne. Si le hasard ne s'y était pas opposé. A chacun son dû."<sup>247</sup>

Eller i hans förklaring att det är Lucky som lärt honom allt han kan:

POZZO. – Savez-vous qui m'a appris toutes ces belles choses ? (*Un temps. Dardant son doigt vers Lucky.*)

Lui !

VLADIMIR (*regardant le ciel*). – La nuit ne viendra-t-elle donc jamais ?

POZZO. – Sans lui je n'aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses, ayant trait à mon métier de – peu importe. La beauté, la grâce, la vérité de premier classe, je m'en savais incapable. Alors j'ai pris un knook.

[POZZO Guess who taught me all these beautiful things. [*Pause. Pointing to Lucky.*] My Lucky!

VLADIMIR [*looking at the sky.*] Will night never come?

POZZO But for him all my thoughts, all my feelings, would have been of common things. [*Pause. With extraordinary vehemence.*] Professional worries! [*Calmer.*] Beauty, grace, truth of the first water, I knew they were all beyond me. So I took a knook.]<sup>248</sup>

Mer om det nedan. I detta fall kan hur som helst papegojan – inte som djur, utan som det tema som vi här har extraherat ur Becketts författarskap – bidra med nya infallsvinklar. Efter en första anblick

---

<sup>245</sup> Eva Metman, "Reflections on Samuel Beckett's Plays", i *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, red. Martin Esslin (Englewood Cliffs, 1965), s. 122f.

<sup>246</sup> John Robert Keller, "Lucky's Bones: A Sense of Starvation in *Watt*, *Waiting for Godot*, and *Oliver Twist*", i *Psyart*, 1999: January, <http://www.psyartjournal.com/article/list/1999>.

<sup>247</sup> Beckett, *En attendant Godot*, s. 40. ["Remark that I might just as well have been in his shoes and he in mine. If chance had not willed otherwise. To each one his due."]; Beckett, *Waiting for Godot*, s. 25.

<sup>248</sup> *Ibid.*, s. 42; *Ibid.*, s. 26.

är det inte särskilt svårt med denna uppsats perspektiv bakom sig att läsa in hur relationen mellan Pozzo och Lucky på många sätt påminner om den mellan ägare och papegoja. Som det konstaterades i analysens inledning har det inte varit sällsynt med våld när man försökt lära en papegoja att repetera vissa fraser. Pozzos uppmaningar påminner en hel del just om en ägare som vill demonstrera för någon en ny fras man just lyckats lära sin papegoja att recitera: "Pense, porc !", "Pense !" ["Think, pig!"].<sup>249</sup> Det märkliga i denna situation är dock att Pozzo befäller Lucky att *tänka*, och inte att *tala*. Kanske uttrycker det en något cynisk inställning till att även tänkande i grunden bygger på inlärdade mönster och fraser som vi egentligen inte behärskar. Hur som helst finns det i Luckys tal flera detaljer som styrker denna tematiska jämförelses legitimitet. Då tänker jag särskilt på monologens stammande, upprepande, karaktär av "monotont" reciterande, samt de "quaqua" som bryter sig fram mellan orden: "des récents travaux publics de Poinçon et Wattman d'un Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua hors du temps de l'étendue".<sup>250</sup>

En tidig och särskilt inflytelserik tolkning av Luckys tal är Anselm Atkins "Lucky's Speech in Beckett's *Waiting for Godot*: A Punctuated Sense-Line Arrangement" från 1967. Atkins beskriver Luckys monolog som "a paper bag full of nonsense-water thrown splat in the audience's face", men att "there lies behind the nonsense an unexpected fund of poetic rationality".<sup>251</sup> Atkins driver alltså tesen att Luckys tal bara är till synes nonsens och att det finns en för dramat i stort viktig bakomliggande sentens att utvinna ur det som "reinforce the themes of the play".<sup>252</sup> Men vilka är egentligen *Godots* teman? Enligt Atkins argumenterar Luckys tal "for absurdity".<sup>253</sup> Samt reflekterar kring Guds brist på agerande ("apathia"), hans passivitet ("athambia") och hans tystnad ("aphasia").<sup>254</sup> Helt i enlighet med Luckys "de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie".<sup>255</sup> Dessa premisser (hur problematiska de än kan anses vara) ska hur som helst legitimera den sedan följande indelningen av monologen i tre delar – "Part I and II are a parody of rational argument à la Descartes and Spinoza" och "Part III initiates another objection logically parallel with that of II, weakly restates a theme from II-A, and then runs downhill on its own new path" – samt uppradningen av talet rad för rad men *utan* varje upprepning, och i kursiv stil de ord som *borde* ha

---

<sup>249</sup> Beckett, *En attendant Godot*, s. 55; Beckett, *Waiting for Godot*, s. 35.

<sup>250</sup> Ibid. ["the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaqua with white beard quaquaquaqua outside time without extension"]; Ibid.

<sup>251</sup> Anselm Atkins, "Lucky's Speech in Beckett's *Waiting for Godot*: A Punctuated Sense-Line Arrangement", i *Educational Theatre Journal*, Vol. 19, No. 4, 1967: December, s. 426.

<sup>252</sup> Ibid., s. 426.

<sup>253</sup> Ibid.

<sup>254</sup> Ibid., s. 430.

<sup>255</sup> Beckett, *En attendant Godot*, s. 55. ["from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia"]; Beckett, *Waiting for Godot*, s. 35.

varit med.<sup>256</sup>

I övriga studier av *En attendant Godot* verkar nästan alla överens om att det som Lucky uttrycker inte är något annat än det logiska språkets död, det vetenskapliga, artikulerade språkets förfall och tillsist tystnad. Coe beskriver det som "the ever-present, pathetic might-have-been of Beckett's thought". Han tillägger att "Lucky's neurasthenic rationalism tails off into an incoherent Jeremiad of hopelessness".<sup>257</sup> Kennedy som att "[e]ven a first reading or hearing should yield at least two perceptions: the decay of rational language expresses the decay of one kind of order – that constructed by theology and other 'logy' systems which turns man's hunger for *logos* into formulae; and [...] the deteriorating syntax releases, as through fission, isolated word-clusters which sound like the lost 'true voice' in the speech".<sup>258</sup> Lyons beskriver Luckys tal som "Beckett's clearest image in *Waiting for Godot* of rethoric reduced to habit".<sup>259</sup> Pozzos försäkran att Lucky en gång i tiden varit hans lärare vittnar endast om att av det intellekt som Lucky en gång haft finns det endast spillror kvar av, "the suggestion of significance, buried in a meaningless repetition of cant phrases".<sup>260</sup> Wolosky skriver att "Lucky's soliloquy [...] dramatizes linguistic failure in ways central to Beckett's work as a whole".<sup>261</sup> Roland Barthes finner i Luckys tal känslan av "le vertige d'un système détraqué" ["the vertigo of a wrecked system"].<sup>262</sup>

Alla dessa röster om Lucky är så gott som alla helt överens om hur hans tal bör förstås. Grundtanken är precis densamma som Atkins. Men själva problematiken med detta påstående är ändå som allra tydligast i hans studie på grund av just dess utförlighet och stringens. Genom Atkins "Sense-Line Arrangement" kan vi se hur allt som inte styrker resonemangets tes reduceras bort – såsom t.ex. upprepningar och ljudlikheter. För att tesen tydligt ska visa sig gälla lägger Atkins även till ord och fraser för att visa på en underliggande koherrens, ett sammanhang, som man kan fråga sig ursprungligen verkligen finns i monologen. Även om Luckys "quaqua" kan tyckas uppseendeväckande har de ingen plats i resonemanget utan avfärdas som anomali: "With the exception of the scholastic duck-quacks [...], every word can be related to the main syntax."<sup>263</sup>

Hur Luckys "quaqua" ska läsas är långt ifrån självklart. Atkins tolkning är att se det som den skolastiska termen *qua* – som på latin betyder 'i egenskap av' eller 'såsom': "'Qua' is scholastic philosophical jargon; Pozzo has used the term correctly a little earlier [gäller enbart den engelska

---

<sup>256</sup> Atkins, s. 427.

<sup>257</sup> Coe, s. 1.

<sup>258</sup> Andrew K. Kennedy, *Six dramatists in search of a language* (Cambridge, 1975), s. 139f.

<sup>259</sup> Lyons, s. 33.

<sup>260</sup> Ibid.

<sup>261</sup> Wolosky, s. 90.

<sup>262</sup> Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), s. 273; Roland Barthes, *Critical Essays* (Evanston, 1972), s. 275.

<sup>263</sup> Atkins, s. 427.

översättningen] [...]. 'Quaqua' also puns on the French 'caca.'"<sup>264</sup> Den läsningen gör även Wolosky som skriver att Luckys "apparent nonsens proves to be an exercise in scholastic precision".<sup>265</sup> Här sker kan man säga en läsning av ordet *qua* (förutom att den skulle vara en lek med det franska ordet *caca*) i en rent religiös läsning av Luckys monolog, vilken legitimeras genom en identifiering av "athambia" och "apathia" som skolastiska termer.

Dock finns det mindre bokstavstroga tolkningar av uttrycket, även om de sällan utvecklas längre än att vara enbart konstateranden. Som t.ex. Rosette Lamont skriver: "It croaks out its *quaquaquas* (quoi?quoi?quoi?) which must remain unanswered."<sup>266</sup> Eller Frederick Hoffmans: "The speech is interrupted by a 'quid pro quaqua quaqua' which has the sound of 'quack' and in its repetition is a deflationary device."<sup>267</sup>

Min tes är däremot att se detta som papegojans läte mot bakgrunden av denna tematik som hittills har presenterats. Luckys "qua" i "d'un Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua" är desamma som de vi har sett i *Comment c'est*, homofont identiskt med det "couah" som Jacksons papegoja kraxar fram i *Malone meurt* och som, enligt Astro, "mimics rather than describes the parrot's squawking. It reproduces it as *couah*, sounding like the Latin *quod* and the French *quoi*, both of which mean 'what'".<sup>268</sup> Warner är en av få som jag sett länkar samman de "quaqua" som finns i *Godot* med de i *Comment c'est*:

Beckett has the hitherto tongue-tied character pour forth a torrent of words... words that lie the other side of intelligibility, held to an underlying time signature by nonsense syllables punctuating the flow, such as *quaqua*. *Quaqua* recurs in *How It Is*, too – one of Beckett's nonsense words that mark senselessness of rational discourse. On the one hand *quaqua* picks up the Latin casuistry of the Schoolmen, while on the other, through its quacking echoes, it evokes the mysterious communications of animals.<sup>269</sup>

I Warners beskrivning kan man samtidigt se hur även hon läser Luckys "quaqua" i enlighet med skolastiken. Men hon lägger till att man också kan se det som en hänvisning till djurens mystiska kommunikation. Det påminner lite om Abbott som läser "the verbal background noise" i *Comment c'est*, "which he refers to as 'quaqua'", som "a kind of pre-articulated verbal mud".<sup>270</sup>

En tydlig föregångare som inte poängterats till Luckys "qua" finner vi i *Finnegans Wake*:

---

<sup>264</sup> Atkins, s. 430.

<sup>265</sup> Wolosky, s. 90.

<sup>266</sup> Rosette Lamont, "Beckett's Metaphysics of Choiceless Awareness", i *Samuel Beckett now*, red. Melvin J. Friedman (Chicago, 1970), s. 209.

<sup>267</sup> Frederick J. Hoffman, *Samuel Beckett: The Language of Self* (Carbondale, 1962), s. 148.

<sup>268</sup> Astro, s. 79.

<sup>269</sup> Warner, s. 65.

<sup>270</sup> H. Porter Abbott, "Beginning again: the post-narrative art of *Texts for Nothing* and *How it is*", i *The Cambridge Companion to Beckett*, ed. John Pilling (Cambridge, 2004 [1994]), s. 117.

He lifts the lifewand and the dumb speak.

— Quoiquoiquoiquoiquoiquoi! <sup>271</sup>

I detta citat ser vi hur kvackandet bundits samman med franskan *quoi* hos Joyce långt innan det skulle komma att ske hos Beckett.

Mångtydigheten hos detta uttryck finns som inbyggt i dess konstitution. En möjlig läsning av Luckys ”quaqua” som bekräftar den tematiken är att man till och med kan se det som början på det engelska ordet *quaquaversal*, vilket är en geografisk term som betyder just att peka åt alla håll.<sup>272</sup> Dessutom utgör den sista stavelsen i Becketts från Dante lånade alter-ego, *Belacqua* – som i Sång IV i Dantes *Purgatorio* sitter med huvudet mellan knäna i en hopplös, paralyserad desperation och har gett upp sin vandring uppför det branta berget till Paradiset eftersom han inte längre vågar tro sig bli insläppt när han väl kommit fram.<sup>273</sup> Ytterligare ett exempel där en karaktär hos Beckett utropar ”Qua”, och dessutom signalerar en auktoritär maktrelation, är i *Embers* där Addie läxas upp av sin pianolärare för att ha spelat ett ”E” (Mi) istället för ett ”F” (Fa):

MUSIC MASTER [*violently*] Fa!

ADDIE [*tearfully*] What?

MUSIC MASTER [*violently*] Eff! Eff!

ADDIE [*tearfully*] Where?

MUSIC MASTER [*violently*] Qua! [*He thumps note.*] Fa! <sup>274</sup>

Lucky är tjänaren, precis som Félicité i Flauberts ”Un coeur simple”. Precis som Jacques, ”valet de chambre” [manservant] i *Eleutheria*,<sup>275</sup> som dessutom delar förnamn med Moran i trilogin.<sup>276</sup> Jacques är namnet på den franska papegojan, liksom på ’vem som helst’: ”Jacques Bonhomme”. Att Beckett använder sig av namnet Jacques är troligtvis ingen slump, utan har att göra med dess sammanblandning med papegojan och betydelsen av ’vem som helst’ i franskan – precis som med namnet Murphy, vilket enligt Tindall är ”the commonest name in Ireland”.<sup>277</sup> Félicité är dock inte enbart namnet på tjänaren i ”Un coeur simple”. I kapitel 9 (i ”Première partie”) i *Madame Bovary* (1856) byter herrskapet Bovary ut sin tjänare Nastasie mot en som också heter Félicité.<sup>278</sup> Dessa är Flauberts ”lyckliga” tjänare. Därav uppkommer en möjlighet att därför också kunna se Luckys

---

<sup>271</sup> Joyce, *Finnegans Wake*, s. 195.

<sup>272</sup> Enligt t.ex. [www.dictionary.reference.com](http://www.dictionary.reference.com).

<sup>273</sup> Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin* (Stockholm, 1990 [1983]), s. 163.

<sup>274</sup> Beckett, *Embers*, s. 202.

<sup>275</sup> Beckett, *Eleutheria*, s. 17; Beckett, *Eleuthéria*, s. 1.

<sup>276</sup> Beckett, *Molloy*, s. 142; Beckett, *Molloy*, s. 87.

<sup>277</sup> Tindall, s. 115.

<sup>278</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris, 1999 [1986]), s. 131.

namn som en direktöversättning av Félicité. (Till skillnad från andra av franskans ord för lycka, som *bonheur* eller *fortune*, har *félicité* en mer religiös anda, liksom svenskans *lycksalighet*. I översättningen pekar engelskan *lucky* mer på att vara *tursam*.) Här kan man se hur Flauberts ironi, som man kan ana i gestaltningen av den ”lyckliga” tjänaren, blir helt deformerad och dragen till sin extrem hos Beckett.

Att se Lucky som en papegoja i sammanhanget ger en ny förståelse av hans tal. Först då blir möjligheten tydlig att Luckys ord faktiskt inte är hans egna ord. Att allt han gör är – precis som i trilogin – att repetera sin läxa, inlärd, och bestående av ”rien que les paroles des autres”.

Ytterligare en belysande parallell finns i *Fin de partie* – enligt Beckett själv ett drama ”more inhuman than ’Godot’”.<sup>279</sup> Precis som Esslin tar upp finns det tydliga strukturlikheter mellan Pozzo och Lucky, och mellan Hamm och Clov: ”Hamm and Clov (ham actor and clown? Hammer and Nail – French ’clou’?) in some ways resemble Pozzo and Lucky. Hamm is the master, Clov the servant.”<sup>280</sup> Som Lyons lagt fram kan man se antytt att Clovs minne av det förflutna inte alls skulle vara en direkt minnesbild, utan snarare minnen av de upprepade dialoger som han och Hamm haft angående det förflutna.<sup>281</sup>

Men de papegojska likheterna måste ändå anses bli allra klarast i citatet:

CLOV (*avec violence*). – Ça veut dire il y a un foutu bout de misère. J’emploie les mots que tu m’as appris. S’ils ne veulent plus rien dire apprends-m’en d’autres. Ou laisse-moi me taire.<sup>282</sup>

Att se Luckys ord som inlärd, som en läxa, får konsekvenser för hur man kan förstå hans monolog. Om vi t.ex. åter igen skulle se på Luckys fras: ”de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie”. Atkins och Woloskys studie vittnar tydligt om en ordagrann läsning av Luckys tal. Wolosky skriver att ”[a]pathia’ and ‘athambia’ are technical terms for the atemporal Being of the Godhead [...] who cannot, in classical theology, endure direct contact with the world of time. But Lucky ties the divine as imperturbable and impassible to aphasia, a linguistic breakdown that serves him both method and theme”.<sup>283</sup> Ser man Luckys ord som en ljudligt inlärd läxa som han monotont och stammande försöker redovisa, framgår det tydligt att dessa ord (”apathie”, ”athambie” och ”aphasie”) binds samman, inte på grund av ett bakomliggande skolastiskt tema, utan just på grund

---

<sup>279</sup> Enligt brev skickat till Alan Schneider, den 21 juni, 1956: Beckett, *Disjecta*, s. 107.

<sup>280</sup> Esslin, s. 62.

<sup>281</sup> Lyons, s. 58.

<sup>282</sup> Beckett, *Fin de partie*, s. 62. [”CLOV [*violently*] That means that a bloody awful day, long ago, before this bloody awful day. I use the words you taught me. If they don’t mean anything any more, teach me others. Or let me be silent.”]; Beckett, *Endgame*, s. 120.

<sup>283</sup> Wolosky, s. 90.

av sin *ljudlighet*. I nästan vilket parti som helst ur hans monolog ser man hur Lucky trevar och försöker, hur han genom rim och ord som till ljudet liknar varandra, stakar sig framåt: ”dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter mettront à a fin le feu”.<sup>284</sup> Eller lite längre fram: ”et d’eau et de feu l’air est le même et la terre assavoir l’air et la terre par les grands froids l’air et la terre faits pour les pierres par les grands froids hélas au septième de leur ère l’éther la terre la mer pour les pierres par les grands fonds les grands froids sur mer sur terre” och ”les flammes les pleurs les pierres si bleues si calmes hélas la tête la tête la tête la tête en Normandie malgré le tennis les labeurs abandonnés inachevés plus grave les pierres bref je reprends hélas hélas”.<sup>285</sup> Som vi ser är detta en poetisk dans av ord som rimmar oförutsägbart och oregelbundet, i cirklar, som börjar om, repeterar, och försvinner bort bara för att återvända några rader längre ner på sidan. Men alla dessa rim och homofoner – ”feux”, ”feu”, ”peut”, ”peu” och ”terre”, ”l’air”, ”pierre”, ”ère”, ”mer” – är inte bara en musikalisk dans med ord; samtidigt är det en lek med betydelser, en lek där ordens sammanhang inte längre utgörs av vad de skulle representera, eller ett särskilt tema, ett ämne, utan deras uttal. Ändå har det varit just betydelsen av orden som kommit att styra förståelsen av Luckys monolog.

Angående Becketts senare prosa (här: på tal om *Sans* (1969), översatt till engelska 1970 som *Lessness*) argumenterar Brater för att ”Beckett’s compositional priority is language as music” och att ljuden ”we hear in *Lessness* flirt with meanings that are simultaneously there and not there”.<sup>286</sup> Det perspektivet är inte långt ifrån det jag här lagt mig till med på Luckys tal, förutom att det möjligen är tydligare i Becketts senare kortprosa, vilket även kan ses i t.ex. Piettes analys av hur Beckett ”uses rhymes to locate stress-points in the formality of the voices’ self-conceptions”.<sup>287</sup>

Att mena att Lucky skulle uttrycka det logiska tänkandets död, eller att tala om Lucky som en person som en gång i tiden varit intelligent, tänkande, dansande, är att på ett sätt missförstå honom. Luckys ord är inte helt hans egna. Kanske har Estragon och Vladimir rätt när de vid en första anblick tar honom för idiot: ”VLADIMIR. – C’est peut-être un idiot. / ESTRAGON. – Un crétin.”<sup>288</sup> Lucky försöker nämligen enbart att säga sin läxa, en gång inlärd, nu nästan glömd, och

<sup>284</sup> Beckett, *En attendant Godot*, s. 55. [”in fire whose fire the firmament that is to say blast to hell to heaven so blue still and calm so calm with a calm which even though intermittent is better than nothing”]; Beckett, *Waiting for Godot*, s. 35.

<sup>285</sup> Ibid., s. 57. [”running water running fire the air is the same and then the earth namely the air and then the earth in the great cold the great dark the air and the earth abode of stones in the great cold alas alas in the year of their Lord six hundred and something the air the earth the sea the earth abode of stones in the great deeps the great cold on sea on land and in the air” och ”the flames the tears the stones so blue so calm alas alas on on the skull the skull the skull the skull in Connemara in spite of the tennis the labors abandoned left unfinished graver still abode of stones in a word I resume alas alas”]; Ibid., s. 37.

<sup>286</sup> Brater, s. 96.

<sup>287</sup> Piette, s. 200.

<sup>288</sup> Beckett, *En attendant Godot*, s. 32. [”VLADIMIR Perhaps he’s a halfwit. ESTRAGON A cretin.”]; Beckett, *Waiting for Godot*, s. 20.



han gör det ganska dåligt. Han har glömt det mesta, innebörden har han kanske aldrig vetat, men han försöker åtminstone att testa sig fram och med hjälp av snarlika ord och rim ändå hitta rätt.

Denna tematik kan man säga att Albright snuddar vid när han skriver att gränserna i *En attendant Godot* "between script and improvisation are unclear – is Lucky's tirade a symptom of mental breakdown, or a reading of a set piece?"<sup>289</sup> Kanske kan man se det som att all språklig verksamhet (åtminstone inom litteraturens värld) befinner sig i denna gråzon mellan en "innantill-läsning" av – av traditionen traderade – ämnen och uttryck, och ett dekonstruerande eller fritt omstrukturerande av samma stoff. Albrights läsning av *Godot* ifrågasätter denna diskrepans, mellan improvisation och innantill-läsning, och teaterns underliggande premisser: "Here, as elsewhere in Beckett, the distinction between improvisation and script, between the casually-spoken and the read aloud, seems to vanish. As Beckett meditates on the theatrical experience – in which actors pretend that they have just made up the words they speak, words that in fact usually pre-exist as a written text – he finds ways of calling attention to the bizarreness of this universally-accepted premise. Again, Beckett's work is a calling-into-question of the medium in which the work appears."<sup>290</sup> Inom teatern som genre, i vilken alla är med på att det man har framför sig är skådespelare som förmedlar ett sedan innan inläst och memorerat material, verkar Beckett kunna uttrycka ett förhållningssätt till historien – mellan det rena, oförändrade, repeterandet av det till oss givna från traditionen och en motvilja till detta återgivande genom skådespelare som på scenen letar efter rätt ord, stakar sig, repeterar och säger fel.

En möjlig tolkning, som jag ser det, är att se Lucky som ett uttryck för författandets förutsättningar. 'Papegojande' i denna bemärkelse blir då en fråga om förhållningssätt till det från traditionen och omgivningen redan inlärd, det vi *kastats in i*; dess egenskap av att efterapa (papegoja), repetera, blir en metafor för ett skrivande som inte kommer med någonting nytt utan endast kopierar tidigare uttryck. Möjligen framgår det som tydligast i motsättningen mellan Luckys monolog och Pozzos klichéartade tal om himlen, ömsom "chantante", ömsom "prosaïque" eller "lyrique", genom vilket Beckett tydligt driver med en poetisk och urvattnad jargong:

POZZO [...] Regardez. (*Tous regardent le ciel, sauf Lucky qui s'est remis à somnoler. Pozzo, s'en apercevant, tire sur la corde.*) Veux-tu regarder le ciel, porc ! (*Lucky renverse la tête.*) Qu'est-ce qu'il a de si extraordinaire ? En tant que ciel ? Il est pâle et lumineux, comme n'importe quel ciel à cette heure de la journée. (*Un temps.*) Dans ces latitudes. (*Un temps.*) Quand il fait beau. (*Sa voix se fait chantante.*) Il y a une heure (*il regarde sa montre, ton prosaïque*) environ (*ton à nouveau lyrique*) après nous avoir versé depuis (*il hésite, le ton baisse*) mettons dix heures du matin (*le ton s'élève*) sans faiblir des torrents de lumière rouge et blanche, il s'est mis à perdre de son éclat, à pâlir (*geste des deux mains qui descendent par paliers*), à pâlir,

---

<sup>289</sup> Albright, s. 5.

<sup>290</sup> Ibid.

toujours un peu plus, un peu plus, jusqu'à ce que (*pause dramatique, large geste horizontal des deux mains qui s'écartent*) vlan ! fini ! il ne bouge plus !

[POZZO [...] Look! [All look at the sky except Lucky who is dozing off again. Pozzo jerks the rope.] Will you look at the sky, pig! [Lucky looks at the sky.] Good, that's enough. [They stop looking at the sky.] What is there so extraordinary about it? Quia sky. It is pale and luminous like any sky at this hour of the day. [Pause.] In these latitudes. [Pause.] When the weather is fine. [Lyrical.] An hour ago [he looks at his watch, prosaic] roughly [lyrical] after having poured forth even since [he hesitates, prosaic] say ten o'clock in the morning [lyrical] tirelessly torrents of red and white light it begins to lose its effulgence, to grow pale [gesture of the two hands lapsing by stages] pale, ever a little paler, a little paler until [dramatic pause, ample gesture of the two hands flung wide apart] pppfff! finished! it comes to rest.]<sup>291</sup>

I detta exempel ser vi ett helt annat (och möjligen även motsatt) förhållningssätt till traditionen och det från historien traderade. Medan Lucky kan sägas förhålla sig nästintill destruerande eller deformerande till såväl en religiös som estetisk, bildad eller filosofisk, tradition (på ett sätt som på många vis även kan tyckas påminna om Beckett själv) har Pozzo svält ett tomt och klichéartat sätt att uttrycka sig, vars mer eller mindre traditionella tal om himlen endast ter sig urvattnat, passé och rent utav löjligt. När Pozzo – i sin trohet mot sina inlärdade och stereotypa fraser – endast ger prov på sin egen brist på individualitet, kan Luckys tal ändå ses som en kritisk och upprorisk gest, där traditionen, det traderade, det inlärdade, paketerats om och vänts emot sig själv.

Om vi nu ska återgå till där vi började detta avsnitt. Efter denna exposé om hur man kan förstå Lucky är det dags att åter ta upp relationen och spänningen mellan Pozzo och Lucky. Som jag nämnde menade jag att jämförelsen med Hegel var särskilt belysande på grund av att den uttrycker en viss ömsesidighet i beroendet och i fördelningen av makt. Det tål att närmare tas upp. Om vi utgår från premissen att Luckys ord inte är hans egna bör vi inte dra slutsatsen att de därför skulle vara Pozzos (trots liknelsen mellan herre-papegoja). Heller inte att Pozzos ord skulle komma från Lucky, trots hans försäkran: "Savez vous qui m'a appris toutes ces belles choses ?" Den ömsesidighet jag talar om bottnar i en allmän brist på en ordens källa (liksom vår analys av *Comment c'est visade*), bristen på en ursprunglighet. *Den som imiterar är också imiterad; den som imiterar imiterar i sin tur inte någonting ursprungligt, utan även det imiterat.* Papegojandet kan här då sägas beteckna ett imiterande utan att det man imiterar för den skull på något sätt alltså skulle vara autentiskt. *Allt som finns är ändå bara ord.* Eller om jag får parafrasera Lacan: att mina ord är den andres ord. Detta överensstämmer dessutom med Casellis påstående att "Beckett seems no longer to believe in the notion of artistic freedom" på tal om Dantes roll i *Proust*.<sup>292</sup>

Utifrån den synvinkel kanske man kan se Lucky som en sann "ordmakare" i den

---

<sup>291</sup> Beckett, *En attendant Godot*, s. 48; Beckett, *Waiting for Godot*, s. 30f.

<sup>292</sup> Caselli, *Beckett's Dantes*, s. 28.

mallarméska bemärkelsen att poesi skrivs med ord och inte idéer. Friedrich Kittler menar att nedskrivningssystemet 1900 skulle kategoriseras av just att skrivandet ”inte har sin rättsliga grund i vare sig det skrivna eller skrivaren” utan ”har sitt budskap endast i det medium som det är”.<sup>293</sup> Måhända är Luckys penna hans tänkarhatt. ”Il ne peut pas penser sans chapeau.”<sup>294</sup> En hatt som även finns med i *Dream of Fair to Middling Women* men i form av en ”considering cap”.<sup>295</sup> En hatt, utan vilken ordströmmen sinar och Lucky blir stum, utan vilken leken med ord och mening måste upphöra, som när pennan lyfts från pappret eller ordbehandlaren stängts ner.

I denna tolkning av ordens betydelse kan en tydlig rörelse urskiljas, en rörelse bort från den representerande teatern, bort från den realism som Beckett tidigare problematiserat i sina mer explicit anti-litterära texter såsom *Dream* och *Eleutheria*, till en tanke om *gestaltning* (som man kan tycka på många sätt visar på släktskap med det språkliga projekt som Joyce hade i *Finnegans Wake*). Som Kennedy skriver: ”It is Beckett who seems to have written all his plays, with all their differences, from a primary expressive urge tending to abstraction, to compression, and to the rhythms of a primitive – not just pre-rational but seemingly counter-rational – dramatic language.”<sup>296</sup>

Denna rörelse är dessutom parallell med hur papegojans kvackande förändrar sin stavning. I *Malone meurt* är kvackande stavat ”couah couah” som ett onomatopoetiskt uttryck. Denna i sig efterhärmande och representativa stavning får sedan ge vika för Luckys (och sedan berättaren i *Comment c’est*) ”quaqua” som i grunden är samma läte men är ett *icke-referentiellt* uttryck snarare än efterhärmande eller onomatopoetiskt (dvs. som inte refererar eller pekar ut, ostensivt, någonting i vår närmaste omvärld) och som i sin stavning till och med kan sägas transcendera sin representation. Med ’icke-referentiellt’ menar jag här inte att det inte skulle referera till någonting, utan att uttrycket är så mångtydigt att det inte längre kan reduceras ner till att ha som enda funktion att referera. Med andra ord att det är så referentiellt att det tar ut själva egenskapen av att referera när det inte visar sig vara möjligt att bestämma vad begreppet verkligen skulle referera *till*. Detta tycker jag mig se faktiskt också överensstämma med vad Beckett som tjugotreåring skrev 1929 på tal om *Finnegans Wake*: ”You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read – or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not *about* something; *it is that something itself*.”<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> Friedrich Kittler, *Nedskrivningssystem 1800 · 1900* (Göteborg, 2012), s. 268.

<sup>294</sup> Beckett, *En attendant Godot*, s. 54. [”He can’t think without his hat.”]; Beckett, *Waiting for Godot*, s. 34.

<sup>295</sup> ”He fell back very cross indeed on the bed. He stretched out his legs and put on his considering cap. To do this he had to liquidate Limbo, he had to eject the grey angels, and disperse with the light the shoal of spirits.”; Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, s. 62.

<sup>296</sup> Kennedy, *Six dramatists in search of a language*, s. 130.

<sup>297</sup> Samuel Beckett, ”Dante... Bruno. Vico.. Joyce”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 503.

”Qua”-ljudet menar jag alltså inte bör läsas som ett referentiellt uttryck – ”about something” – utan som ett uttryck som i sig är allt vad det uttrycker. Liksom ordet, i analysen av berättaren i trilogin, *Textes pour rien* och *Comment c’est*, hölls kvar i en form av ”oavgjordhet” genom underminerandet av berättaren som avsändare med intentioner blir detta ”qua”-ljud en form av destillation av denna språkliga obestämbarhet.

Ljudet är identiskt med papegojans men övermättas genom sin stavning av referensmöjligheter och betydelser på ett sådant sätt att den motsätter sig en bestämning, en egenskap av utpekande. Precis som konstaterades i uppsatsens början motsätter sig Becketts författarskap att reduceras ner till en entydig betydelse, vare sig den är religiös, existentiell, filosofisk, etc. Denna karaktär av att rymma alla dessa betydelser på samma gång men utan att någon kan sägas ta överhanden, visar denna analys genomsyrar Becketts verk ända ner på en detaljnivå. Betydelsen av Becketts ”qua” finns inte i någon av de möjliga riktningar den i sin konstitution pekar mot, utan i den poetiska och musikaliska kittling som begreppet, liksom Becketts författarskap i stort, utsätter en för, genom sin egenskap av att vägra ge upp sin ”obestämbarhet”, sin ”oavgjordhet”. Det vägrar bestämmas mot ramarna av en kontext eller mot en berättare som avsändare med någonting att förmedla och håller kvar mångtydigheten som estetiskt, musikaliskt och poetiskt självändamål och samtidigt därigenom för till ytan språkets redan inneboende poetiska kraft.

Andra exempel som är nära till hands på denna tematik är titeln *Comment c’est* som både rymmer sin bokstavliga betydelse, ”Hur det är”, som ljudligheten med såväl grundformen av verbet ’att börja’ [commencer], som dess imperativ-form [commencez]. Ett annat är slutorden i prosastycket *Mal vu mal dit* (1981): ”Connaître le bonheur.”<sup>298</sup> I den engelska versionen, *Ill Seen Ill Said*, översatt till ”Know happiness”.<sup>299</sup> I den engelska översättningen ser vi tydligt hur spänningen i frasen ligger mellan betydelsen av att ’känna’, eller ’förstå’, lyckan, och dess samtida ljudlighet som signalerar en underliggande ”No happiness”. I det franska originalet finns förutom den bokstavliga betydelsen, vilken liksom den engelska betyder ’känn’ eller ’förstå lyckan’, underliggande associationer i stavelserna av orden. Två olika sätt att läsa ut ”Connaître” skulle kunna vara: ”con-naître”, där ”con” är en svordom som skulle kunna översättas med engelskans *cunt*, och ”naître” som betyder att födas; eller ”con-être” där ”être” betyder ’att vara’. ”Bonheur” kan dessutom läsas ut som ”bonne heure” det vill säga ’god timme’. Som en palimpsest till satsen ”känn lyckan” finns då alltså utsagor som indikerar både på att man föds en god timme och att man ’är’, att livet inte varar längre än, en enda god timme.

---

<sup>298</sup> Samuel Beckett, *Mal vu mal dit* (Paris, 1981), s. 76.

<sup>299</sup> Samuel Beckett, ”Ill Seen Ill Said”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 470.

Som medium till detta ”oavgjorda” språk, som håller sig kvar på en ren idé-nivå, spelar papegojan en väsentlig roll av förmedlande snarare än tänkande, av artikulerande snarare än åsyftande. Berättarens roll av artikulation (och inte av att tänka – som i fallet med papegojan, buktalardockan eller Lucky) är förutsättningen för att språket inte ska reduceras ner till en rent beskrivande funktion och att språkets mångtydighet och komplexitet fortfarande hålls vid liv.

# AVSLUTANDE DISKUSSION

*La fin est dans le commencement et cependant on continue* <sup>300</sup>

För att börja i slutet har denna uppsats diskuterat papegojan som en viktig komponent och symbol i det främlingskap för språket som narrativt, referentiellt och identitetsskapande system, vilket Beckett genomgående tematiserat i sitt författarskap och som jag tolkat som ett sätt att hålla kvar språket i en sfär av obestämbarhet. Det är ett främlingskap som lite skämtsamt kanske kan illustreras, som i *Textes pour rien*, genom den ortografiska likheten mellan det franska ordet för papegoja [perroquet] och det för peruk [perruque]: "C'est la main du greffier, a-t-il droit à la perruque, je ne sais pas, autrefois peut-être." ["It's the clerk's hand, is he entitled to the wig, I don't know, formerly perhaps."] <sup>301</sup> Handen (som håller pennan) binds här samman med peruken som, å ena sidan, kan förknippas med utklädnaden, med att inte vara sig själv. Detta är en lärdom man också kan dra av Joyces skrivande: "idiom *is* costume, for Joyce", som Kenner skriver. <sup>302</sup> Å andra sidan pekar den på notarien som liksom papegojan endast upprepar (i text) vad den hör.

Becketts främmandegöring av språket har bl.a. betonats av Gilles Deleuze som skriver att Beckett och Kafka "do not mix two languages together", utan uppfinner "a *minor use* of the major language within which they express themselves entirely; they *minorize* this language, much as in music[.] [...] This exceeds the possibilities of speech and attains the power of the language, or even of language in its entirety. This means that a great writer is always like a foreigner in the language in which he expresses himself, even if this is his native tongue" <sup>303</sup> Beckett använder kan man säga främmandskapet för språket som en utgångspunkt för en estetisk nydanelse vari han kan ge röst åt ett mindre språk inuti språket. Han blandar inte "another language with his own language, he carves out a nonpreexistent foreign language *within* his own language. He makes the language itself scream, stutters, stammers, or murmurs" <sup>304</sup> Men som Warner nämner finns det även andra typer av främmandeskap i hans författarskap, vilket kan ta sig uttryck t.ex. i att olika kulturella tillhörigheter (såsom namn eller attribut) och språk blandas samman: "Beckett thus shares with Mallarmé a pleasure in unfamiliarity and also a sought-for *dépaysement* and estrangement through the foreign

---

<sup>300</sup> Beckett, *Fin de partie*, s. 91. ["The end is in the beginning and yet you go on"]; Beckett, *Endgame*, s. 139.

<sup>301</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 149; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 311.

<sup>302</sup> Kenner, *Joyce's Voices*, s. 52.

<sup>303</sup> Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical* (London, 1993), s. 109.

<sup>304</sup> *Ibid.*, s. 110.

tongue. For Beckett did not assume French *identity* in the trilogy of novels in which he first adopted the language". Becketts "literary personae stick to Irish caps or vaudeville toques".<sup>305</sup>

I min läsning har dock främmandskapet mer betraktats som en strategi att genom papegojan underminera berättarens auktoritet som bestämning och kontextualisering av språket, på ett liknande sätt som bandspelaren inte kan stå till svars för – eller förhöras om innebörden av – orden som ljuder ur dess högtalare.

Inledningsvis i denna text nämnde jag att papegojorna, från att under trettio år varit närvarande i hans skrivande sedan försvinner (förutom i bakgrunden till *Film*). Däremot är många av Becketts teman (och inom vilka papegojan visat sig spela en symbolisk roll) på många sätt fortfarande desamma. För att avslutningsvis nämna ett par exempel visar *Company* (1980) hur teman som fiktion och minne (och verklighet) blandas samman i huvudet och i språket på denna berättare som befinner sig i ett mörkt tidlöst rum. "A voice comes to one in the dark. Imagine."<sup>306</sup> Sammanblandningen av rösterna i huvudet och den egna rösten, att tala om sig själv, säga 'jag', och berättandets beskaffenhet, finns här närvarande. I citatet under påminns vi till och med om Becketts tidigare "onämnbare":

For why or? Why in another dark or in the same? And whose voice asking this? Who asks, Whose voice asking this? And answers, His soever who devises it all. In the same dark as his creature or in another. For company. Who asks in the end, Who asks? And in the end answers as above? And adds long after to himself, Unless another still. Nowhere to be found. Nowhere to be sought. The unthinkable last of all. Unnamable. Last person. I. Quick leave him.<sup>307</sup>

Ett annat exempel är *Sans* från 1969, vilken har kommit att kallas en strukturalistisk dikt. *Sans* består av två delar, i vilka samma 60 rader organiserats i olik ordning. Dessa 60 rader är komponerade i sex grupper med var sitt tema, innehållande tio meningar var. För att få ordningen på de olika delarna sägs det att Beckett ska ha skrivit varje rad på ett litet papper, blandat dem i en låda och sedan lagt dem i en slumpvis ordning två gånger.<sup>308</sup> Kanske ser vi här tydligare än i något annat verk ett uttryck för språkets obestämbarhet och för en frånvaro av ett berättarsubjekt med anspråk på att låsa ordens betydelse (på ett liknande sätt som vi tidigare formulerat det med papegojans hjälp) men som här har genererats med hjälp av slumpen.

Orden i *Sans* uttrycks i en värld "sans temps" ["timeless"], utan tecken på en framtid eller

---

<sup>305</sup> Warner, s. 54.

<sup>306</sup> Samuel Beckett, "Company", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 427.

<sup>307</sup> Ibid., s. 434.

<sup>308</sup> Brater, s. 93f.

dåtid.<sup>309</sup> Det är tyst – ”pas un bruit” [”no sound”].<sup>310</sup> Det finns en kropp men ingen rör sig (”rien qui bouge”) – en kropp endast i samma färger som det sterila färglösa landskap runtomkring den: ”Petit corps même gris que la terre le ciel les ruines seul debout.”<sup>311</sup> En kropp, grå, tom och själlös som ett block, varken död eller levande, och med invaderade [envahies] kroppsdelar och genitalier: ”Petit corps petit bloc parties envahies cul un seul bloc raie grise envahie.”<sup>312</sup> Kvar är endast orden i en musikalisk poetisk prosa med upphackad syntax.

Sammanfattningsvis har denna uppsats försökt att visa på *förekomsten av papegojor i Becketts författarskap och hur han kommit att successivt ladda den som metafor och liknelse med en betydelse av relevans för förståelsen av verkens berättar- och meningsstrukturer*. Analysen tog sin början i en mindre historisk överblick över papegojans litterära historia, vilken exponerade ett flertal av traditionen givna symboliska potentialiteter som Beckett framför allt i sina tidiga användningar av papegojan tydligt kan sägas knyta an till. Det gäller till exempel den sedan grekernas tid starka antropomorfiseringen av papegojan; dess paradoxala egenskap av att både kunna symbolisera underkastelse som överordnande; dess bruk inom både kristet religiösa texter och de som aktivt går emot dem; och vanliga uppträdande inom kontexter av parodiska slag (vilket citaten ur Shakespeares dramatik kan sägas exemplifiera) drivande med människor av lägre rang och bristande intellekt.

Närmast följande presenterades Becketts papegojor från och med ”Whoroscope” till *Mercier et Camier*. I detta avsnitt såg vi tydligt hur Becketts första bruk av papegojan som symbol går från att befinna sig i en framför allt religiös eller blasfemisk kontext, till att bli tillskriven en mer och mer allmän betydelse. Användningen av papegojan inom religiösa eller religionskritiska ramar såg vi har tydliga paralleller t.ex. i Joyces *Finnegans Wake*. Men den främsta likheten dem emellan måste ändå anses vara den otroliga mångfald betydelser som papegojan tillskrivs i deras respektive författarskap, alltifrån bristande intelligens, svammel och oreflekterat tal, inläring, sex och erotik, till religiösa och andliga teman.

Runt 1946 kan man urskilja ett paradigmskifte i Becketts författarskap. Berättandet skiftar från tredje till första person, engelskan byts ut mot franskan och papegojans betydelse och roll i Becketts verk förändras radikalt. Genom diskussioner om autenticitet-inautenticitet, identitet-språk, eko och repetition, i samband med Becketts femtiotalprosa – och om ord som mening eller musik,

---

<sup>309</sup> Samuel Beckett, *Sans* (Paris, 1969), s. 7; Samuel Beckett, ”Lessness”, i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, s. 375.

<sup>310</sup> *Ibid.*, s. 8; *Ibid.*, s. 375.

<sup>311</sup> *Ibid.*, s. 9. [”Little body same grey as the earth sky ruins only upright.”]; *Ibid.*, s. 375.

<sup>312</sup> *Ibid.*, s. 11. [”Little body little block genitals overrun arse a single block grey crack overrun.”]; *Ibid.*, s. 376.



efterhärming eller destruering i *En attendant Godot* – har denna analys visat hur papegojan intar en roll, inte bara av att symbolisera, utan likväl av att förkroppsliga den estetiska frågeställningen om språkets oavgjordhet. Det gäller Becketts berättare och deras problematiska relationer till talet och berättandet, som hans teaterkaraktärer och deras förhållande till språket och repetitionen. På denna punkt kan man således argumentera för att papegojan innehar en central roll i författarskapet. Den kan belysa de större strukturella teman som ofta lyfts fram på tal om Becketts författarskap, även om den varit tvungen att flyga en lång väg från sina första manifestationer för att uppnå den grad av komplexitet som denna analys haft som slutpunkt.

De två avslutande partierna, ”Den internaliserade papegojan” och ”Luckys monolog”, slutade på respektive håll i var sitt *upphävande av röstens förbindelse med den som talar*. Dessa slutsatser gestaltar samma problematik från två håll: dvs. relationen mellan text-värld, referens-referent, berättaren-det berättade. I prosan är det skildrat utifrån texten (i sin egenskap av att vara *refererande*) som medium, och i dramat utifrån teatern (i egenskap av att representera *det refererade*) som till skillnad från texten har en duration, en scen, en kroppslig närvaro och en kontext där mening och ord kan rotas i en situation.

Här verkar Beckett tematisera relationen mellan det skrivna och det talade ordet som det en gång beskrevs av Sokrates i Platons dialog *Faidros* (ca. 370 f.Kr.): ”Skriften, min käre Faidros, har nämligen ett stort fel, detsamma för övrigt som målarkonsten. Ty även dess alster stå där som levande, men ställer man en fråga till dem, iaktta de högtidlig tystnad. På samma sätt med skrifterna. Man skulle kunna tro, att de talade med förstånd, men frågar man dem om något av vad de sagt för att få klara besked, blott upprepa de ett och detsamma.”<sup>313</sup>

Maurice Blanchot läser i *Une voix venue d'ailleurs (A Voice from Elsewhere)* (2002) Platons nästan mystiska beskrivning av skriftspråket som att det skulle bli utelämnat åt slumpen: ”someone speaks and yet no one is speaking; it is indeed speech, but it does not think what it says, and it always says the same thing, incapable of choosing its interlocutors, incapable of replying if they question it, or of coming to its own aid if they attack it: its fate condemns it to being bandied about, abandons it to chance, and condemns truth to being the offspring of chance”.<sup>314</sup> Det skrivna ordet är medierat, liksom gudarnas ord i munnen på oraklet i Delphi; bakom det skrivna ordet finns ingen närvarande, vilket det ju gör i direkt tal; texten ger således ”voice to absence”.<sup>315</sup>

I Becketts prosa tycker jag mig kunna finna en dylik tematisering av avsändarens frånvaro och språkets obestämbarhet. Likheten mellan Blanchots jämförelse av det skrivna ordet med oraklet i Delphi och Becketts användning av papegojan och buktalardockan är slående. Den högtidliga

---

<sup>313</sup> Platon, *Dialoger: Sokrates försvarstal, Faidon, Faidros* (Stockholm, 1953), s. 185.

<sup>314</sup> Maurice Blanchot, *A Voice from Elsewhere* (Albany, 2007), s. 35f.

<sup>315</sup> *Ibid.*, s. 38.

tystnaden som Sokrates nämnde ovan som karaktäristisk för texten och måleriet är här essentiell. Blanchot frågar sig vad det är som har denna ”immutability of eternal things and yet is nothing but appearance, that says true things, but behind which is only emptiness, the impossibility of speaking [...]?”<sup>316</sup> I själva verket är det just denna *frånvaro* – vilken Sokrates efterlyser av någon att fråga om dessa uttalanden som inte artikuleras av en talare på plats, med ett syfte – som blir *själva förutsättningen för litteraturens möjlighet att tilltala över tidsåldrarna*. Textens tystnad pekar framåt: ”poem in which the poem is as if still to come”.<sup>317</sup> Den exponerar sig själv ”without guarantee and without certainty, to the freedom of what is still only yet to come”.<sup>318</sup> Och det är ett tal som inte upprepar sig, ”that does not make use of itself, that does not say things already present, that is not the tireless come-and-go of Socratic dialogue”, utan som oraklet i Delphis, ”speech that is the voice that has said nothing yet, that wakes and awakens, a voice that is sometimes harsh and demanding, that comes from afar and summons afar”.<sup>319</sup>

För att konsten ska kunna tilltala oss – som *text*, inte som ett budskap någon endast *via* språket försöker uttrycka och förmedla – måste det i grunden *säga ingenting*. För att språkets mångtydighet ska kunna uppfattas som en produktiv förutsättning för (själv)förståelse och ja, kanske till och med sanning och inte endast ses som en källa till missförstånd måste texten vara sprungen ur ett tomrum, en frånvaro [absence], ett intet. Som Blanchot skriver i *L’Espace littéraire (The Space of Literature)* (1955):

The poetic word is no longer someone’s word. In it no one speaks, and what speaks is not anyone. It seems rather that the world alone declares itself. Then language takes on all of its importance. It becomes essential. Language speaks as the essential, and that is why the word entrusted to the poet can be called the essential word. This means primarily that words, having the initiative, are not obliged to serve to designate anything or give voice to anyone, but that they have their ends in themselves. From here on, it is not Mallarmé who speaks, but language which speaks itself: language as the work and the work as language.<sup>320</sup>

Kvar finns endast en röst utan utsträckning. Textens ”okroppslighet”, så som det tematiseras av Beckett, kan då läsas som en strategi för textens tidlöshet i tillägnandets stund. Ord uttalade av ingen i dessa ingenmansland där Becketts berättare och karaktärer vistas, berör oss likväl trots att dess bakomliggande intighet, röstens frånvaro av bestämning, pockar på oss med sin intighet.

Detta anser jag vara i enlighet även med Paul Ricœurs beskrivning av det poetiska språkets referentialitet, som en ”oavgjordhet”, att texten och orden ”hänger i luften” och att det är

---

<sup>316</sup> Blanchot, *A Voice from Elsewhere*, s. 39.

<sup>317</sup> Ibid., s. 44.

<sup>318</sup> Ibid., s. 45.

<sup>319</sup> Ibid.

<sup>320</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, s. 41.

”läsningens uppgift att i egenskap av tolkning göra referensen verklig”.<sup>321</sup> Ricœurs beskrivning kan just ses som en beskrivning av ett poetiskt språk *innan* det förstås av någon, ett yttrande som ännu inte plockats fram ur sina pärmar, lästs och sedan aktualiserats i en annan tid, på en annan plats, än den en gång formulerats. ”Texten har inget yttre, bara ett inre.”<sup>322</sup> Ricœurs beskrivning av det poetiska språket kan då ses som ännu ett svar på varför det, vilket Sokrates en gång fördömde, inte spelar någon roll vem det är som talar bakom orden. Enligt Ricœur är inte det som skall förstås i en text ”först och främst den som talar *bakom* texten utan det som texten talar om – *textens* ‘sak’, dvs den värld som texten på något sätt utvecklar *framför* texten”.<sup>323</sup>

Denna teori är dock inte enbart en teori om hur all läsning skulle ha sin grund i en hermeneutik – på grund av det skrivna ordets innersta väsen – utan inte minst en teori som försöker överbrygga en postmodern förståelse av texten som endast själv-refererande. Den avgrund (”abyss”) som man kan säga – och som Ricœur även talar om – skulle breda ut sig mellan å ena sidan läsarens och bokens respektive horisonter, å andra sidan textens värld och läsarens värld, kan då ses som, kanske inte överbryggad, men åtminstone att texten på grund av sin ”oavgjordhet” och sin egenskap av vad Ricœur kallar ”metaphorical reference” ändå på sitt eget särskilda sätt också faktiskt kan sägas tala om världen. Som han skriver i *Temps et récit (Time and Narrative)* (1983-1985) innehar den metaforiska referensen ”the fact that the effacement of descriptive reference – an effacement that, as a first approximation, makes language refer to itself – is revealed to be, in a second approximation, the negative condition for freeing a more radical power of reference to those aspects of our being-in-the-world that cannot be talked about directly”.<sup>324</sup> Men för att denna egenskap ska kunna vara möjlig (och visar inte våra ständiga omläsningar av litteraturen som en aldrig sinande källa av perspektiv som öppnar upp och ombeskriver världen att det stämmer?) krävs det en underförstådd förståelse av det poetiska språket som fränkopplat, kontextlöst, ”oavgjort”.

Det handlar således inte om en form av världsfrånvänt estetiserande för sin egen skull. Ricœurs ”oavgjordhet” och Blanchots röst, sprungen ur frånvaron, ur det tomma intet, kan då betraktas som beskrivande själva grunden för en hermeneutik, där språket inte ska förstås som av någon paketerade och förutbestämda betydelser, utan som har en inneboende potentialitet att öppna upp världen för våra ögon. Det påminner om det tidigare citerade partiet ur *Watt* (s. 8f) där huvudpersonen försöker utvinna en mening ur en ”initial absence of meaning”. Eller som det

---

<sup>321</sup> Paul Ricœur, *Från text till handling: en antologi om hermeneutik; redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson* (Stockholm, 1992), s. 37.

<sup>322</sup> *Ibid.*, s. 44

<sup>323</sup> *Ibid.*, s. 77.

<sup>324</sup> Paul Ricœur, *Time and Narrative: Volume 1* (Chicago, 1990 [1984]), s. 80.

ordagrant uttrycks i *Textes pour rien*: ”il n’est qu’a dire n’avoir rien dit, c’est encore ne rien dire”.<sup>325</sup> Kanske kan hela tematiken med det ”okroppsliga” talet, berättandet ur en frånvaro, och att ge röst åt en egentlig tystnad, sägas vara sammanfattat i citatet under ur Text X i *Textes pour rien*:

Non, pas d’âmes, pas de corps, ni de naissance, ni de vie, ni de mort, il faut continuer sans rien de tout cela, tout cela est mort de mots, tout cela c’est trop de mots, ils ne savent pas dire autre chose, ils disent qu’il n’y a pas autre chose, qu’ici ce n’est pas autre chose, mais ils ne le diront plus, ils ne le diront pas toujours, ils trouveront autre chose, peu importe quoi, et je pourrai continuer, non, je pourrai m’arrêter, ou je pourrai commencer, une fausseté toute chaude, et qui fera mon temps, qui me fera un temps, qui me fera un lieu, et *une voix et un silence, une voix de silence, la voix de mon silence* [min kursiv].

[No, no souls, or bodies, or birth, or life, or death, you’ve got to go on without any of that junk, that’s all dead with words, with excess of words, they can say nothing else, they say there is nothing else, that here it’s that and nothing else, but they won’t say it eternally, they’ll find some other nonsense, no matter what, and I’ll be able to go on, no, I’ll be able to stop, or start, another guzzle of lies but piping hot, it will last my time, it will be my time and place, *my voice and silence, a voice of silence, the voice of my silence* [min kursiv].]<sup>326</sup>

Inom denna tematik har papegojan visat sig spela en inte obetydlig roll. Genom papegojan har Beckett kunna tematisera en av-autenticering av sina berättare som frikopplar ordet från sin avsändare. Genom en diskussion av Luckys och *Comment c’est* ”quaqua” kunde det presenteras ett av de mer radikala av Becketts uttryck som får exemplifiera denna poetik som (till skillnad från Ricœurs tanke om att läsningen, tolkningen och aktualiseringen, skulle *upphäva* textens primära oavgjordhet) utspelar sig i spänningen mellan alla sina olika tolkningsmöjligheter. Meningen med Becketts ”qua” kan inte reduceras ner till en betydelse, utan består av dess stimulans av inbillningskraften genom att kunna inrymma alla sina möjliga bestämningar samtidigt utan att låta en dominera över en annan. Satsernas poetiska budskap ligger i utrymmet *mellan* de associationer de hos oss kan uppväcka, i att betyda både-och, och på samma gång varken-eller, i hur språket inte endast blir någonting vi använder för att medla mellan oss, förmedla mening, utan något som självt har inneboende potentialer av mening och poesi som i sin tur måste tolkas – eller upplevas.

Beckett talar mycket sällan om vad hans verk skulle betyda. Och när han väl talar om sitt eget skrivande är just en av de poänger han ofta håller fast vid att han inte vet. Av alla de svar som han kanske mer eller mindre tvingats till att haspla ur sig om vad *Godot* skulle betyda (svar som också tenderar att vara olika från gång till gång) är nog det ärligaste svaret det han en gång gav sin vän Alan Schneider (som också satte upp premiärföreställningen av *En attendant Godot*): ”If I

---

<sup>325</sup> Beckett, *Textes pour rien*, s. 156. [”all you have to do is say you said nothing and so say nothing again”]; Beckett, *Texts for Nothing*, s. 314.

<sup>326</sup> *Ibid.*, s. 186; *Ibid.*, s. 329.

knew I would have said so in the play.”<sup>327</sup> Att betydelsen av Becketts skrivande hela tiden verkar överskrida honom själv finns också formulerat i ett brev till samme Schneider på tal om *Fin de partie*, daterat den 29 december 1957:

My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin. Hamm as stated, and Clov as stated, together as stated, nec tectum nec sine te, in such a place, and in such a world, that's all I can manage, more than I could.<sup>328</sup>

Självklart kan man se Becketts ovilja att tala om sina verk som en slags pose. Men ett mer produktivt förhållningssätt till det skulle kunna vara att se det som en vägran att låta verkens öppenhet låsas av någonting som en författares egna intentioner. Kanske är det ett sätt att förstå det citatet ur *Dream of Fair to Middling Women* som tidigare nämnts (s. 13) och där Beckett talar om författare som skriver ”without style”. För att få uppleva språkets poetiska kraft, genererad av sin obestämbarhet – ”the flints and pebbles”, ”no end of humble tags and commonplaces” och ”the sparkle, the precious margaret” – krävs det kanske att man skriver utan stil – utan att ens person och privata åsikter tränger sig på ens text och dra ner den på jorden till en tydligt förankrad entydighet. För Beckett innebar det kanske att han blev tvungen att byta språk.

Men detta betyder inte att litteraturen inte kan säga någonting om den konkreta världen. Från att vara ’ingenting’ finns det en rörelse till att kunna vara ’någonting’. Att i grunden vara ett ’ingenting’, uttalat av ingen, är förutsättningen för den hermeneutik och tolkning som, utan intresse för *vem det är som talar*, också kan plocka ner på jorden och utvinna en ny typ av förståelse ur den mångtydighet som den poetiska texten i sitt väsen är konstituerat av. Att tolkning då inte handlar om att förstå vad *någon* menar, utan vad orden kan anses rymma inom sig, säkrar det faktum att tolkningsprocessen aldrig blir färdig, eftersom det inte finns något budskap som tolkningen skulle handla om att förstå på det sätt som det av någon är tänkt att bli förstått; textens obestämbarhet kan endast upphävas bitvis och aldrig i sin helhet eftersom den värld utifrån vilken vi hela tiden läser befinner sig i ständig förändring.

Denna uppsats har rakt i igenom tangerat forskningsområden som inom Beckettforskningen varit allt annat än utforskad mark. Det som dock har funnits att diskutera är därför kanske inte i första hand slutsatserna som denna analys till slut kommit att landa i, utan *vad vi faktiskt kan säga att vi har fått med oss längs med vägen, vilka nya redskap vi lyckats utvinna* – genom den omväg vi tagit via papegojan för att nå till denna punkt – och hur vi sedan kan använda oss av dem för att på ett

---

<sup>327</sup> Cronin, s. 454.

<sup>328</sup> Beckett, *Disjecta*, 109.

nytt sätt kunna behandla och läsa teman och begrepp som främmandeskap, repetition, musikalitet och mening, som estetiska grundvalar för Becketts skrivande. Kanske kan man säga att ett författarskap som Becketts heller inte bör förstås utifrån hur många rum det skulle innehålla, utan hur många ingångar man kan finna till vart och ett, varje med sin utgångspunkt och sina perspektiv beroende på varifrån man kommer och varifrån man ser när dörren väl slagits upp.

Bara det att hitta nya sätt att tala om gamla teman borde egentligen kunna betraktas som framsteg i sig, i enlighet med att varje tolkning av en text som har sagt ”nothing yet” ständigt kan bidra till att lite i taget öppna upp världen. Papegojan i denna uppsats har, mer än att vara ett djur, spelat denna roll av samlingsbegrepp – hela tiden modifierat, förändrat, nyanserat – för att vi ska kunna tala om ämnen såsom tal och språk på ett sätt som språket kanske inte alltid själv tillåter av oss.

# LITTERATURFÖRTECKNING

Abbott, H. Porter, *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph* (Ithaca, Cornell Univ. Press, 1996)

Ackerley, C.J. & Gontarski, S.E., *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to his Works, Life, and Thought* (New York, Grove Press, 2004)

Adorno, Theodor W., "Trying to Understand *Endgame*" (Övers. Michael T. Jones), i *New German Critique* No. 26: *Critical Theory and Modernity*, 1982: Summer–Spring

Albright, Daniel, *Beckett and Aesthetics* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2003)

Alighieri, Dante, *Den gudomliga komedin* (1308-1321) (Stockholm, Natur & Kultur, 1990 [1983])

Andersen, Hans Christian, *Eventyr, Bd. II* (København, Hans Reitzels Forlag, 1964)

Apollinaire, Guillaume, *Alcools* (1913) (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1974 [1965])

Astro, Alan, *Understanding Samuel Beckett* (Columbia, University of South Carolina Press, 1992 [1990])

Atkins, Anselm, "Lucky's Speech in Beckett's *Waiting for Godot*: A Punctuated Sense-Line Arrangement", i *Educational Theatre Journal*, Vol. 19, No. 4, 1967: December

Badiou, Alain, *On Beckett*, red. Nina Power & Alberto Toscano (Manchester, Clinamen, 2003)

Barthes, Roland, *Essais critiques* (Paris, Seuil, 1964)

Barthes, Roland, *Critical Essays* (Evanston, Northwestern Univ. Press, 1972)

*Beckett and Nothing: Trying to Understand Beckett*, red. Daniela Caselli (Manchester, Manchester Univ. Press, 2010)

Beckett, Samuel,

På engelska:

- *Collected Poems in English and French* (New York, Grove Press, 1977)
- *The Complete Short Prose: 1929-1989* (New York, Grove Press, 1995)
- *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, red. Ruby Cohn (London, Calder, 1983)
- *Dream of Fair to Middling Women* (1992) (London, Calder, 1993)
- *Eleuthéria: A play in three acts* (1995) (New York, Foxrock, Inc., 1995)
- *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume I - IV* (New York, Grove Press, 2010)

På franska:

- *Comment c'est* (1961) (Paris, Éd. de Minuit, 1961)
- *Eleutheria* (1995) (Paris, Éd. de Minuit, 1995)
- *En attendant Godot* (1952) (Paris, Éd. de Minuit, 2009)
- *Fin de partie*, suivi de *Acte sans paroles I* (1957) (Paris, Éd. de Minuit, 1969)
- *L'innommable* (1953) (Paris, Éd. de Minuit, 1953)
- *Mal vu mal dit* (1981) (Paris, Éd. de Minuit, 1981)
- *Mercier et Camier* (1970) (Paris, Éd. de Minuit, 1970)
- *Malone meurt* (1952) (Paris, Éd. de Minuit, 1951)
- *Molloy* (1951) (Paris, Éd. de Minuit, 1951)
- *Nouvelles et Textes pour rien* (1955) (Paris, Éd. de Minuit, 2009)
- *Sans* (1969) (Paris, Éd. de Minuit, 1969)

Boehrer, Bruce Thomas, *Parrot Culture: Our 2,500-Year-Long Fascination with the World's Most Talkative Bird* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004)

Blanchot, Maurice, *A Voice from Elsewhere* (Albany, State University of New York Press, 2007)

Blanchot, Maurice, *The Space of Literature* (Lincoln, University of Nebraska Press, 1982)

Brater, Enoch, *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction* (New York, Oxford Univ. Press, 1994)



*The Cambridge Companion to Beckett*, red. John Pilling (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2004 [1994])

Cant, Sarah E., "In Search of 'Lessness': Translation and Minimalism in Beckett's Theatre", i *Forum for Modern Language Studies*, 1999: 2

Carter, Paul, *Parrot* (London, Reaktion Books, 2006)

Caselli, Daniela, *Beckett's Dantes: Intertextuality in the fiction and criticism* (Manchester, Manchester Univ. Press, 2005)

Coe, Richard N., *Samuel Beckett* (Edinburgh, Oliver & Boyd, 1964)

Cohn, Ruby, *A Beckett Canon* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001)

Connor, Steven, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text* (Oxford, Basil Blackwell, 1988)

Cronin, Anthony, *Samuel Beckett: The Last Modernist* (London, Harper Collins, 1996)

de Chamfort, Sébastien-Roch Nicolas, "Caractères et anecdotes", i *Œuvres complètes de Chamfort* (Paris, chez Chaumerot jeune, 1824)

Deleuze, Gilles, *Essays Critical and Clinical* (London, Verso, 1998)

Eriksson, Bo, *Bestiarium: En medeltida djurbok* (Stockholm, Dialogos, 2009)

Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd* (Harmondsworth, Penguin Books, 1980 [1961])

Flaubert, Gustave,

– *Ett enkelt hjärta: Tre berättelser av Gustave Flaubert* (1877) (Stockholm, Prisma, 1967)

– *Madame Bovary* (1857) (Paris, Librairie Générale Française, 1999 [1986])

– *Trois contes* (1877) (Paris, Armand Colin, 1960)

Fletcher, John, *Samuel Beckett's Art* (London, Chatto & Windus, 1967)

Foucault, Michel, *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984: Volume 2* (London, Penguin Books, 2000)

Hoffman, Frederick J., *Samuel Beckett: The Language of Self* (Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1962)

Hogan, Patrick Colm, *Joyce, Milton, and the Theory of Influence* (Gainesville, University Press of Florida, 1995)

*The Holy Bible: King James Version* (Peabody, Hendrickson Publishers, 2004)

Joyce, James, *Finnegans Wake* (1939) (London, Penguin Books, 2000 [1992])

Joyce, James, *Ulysses* (1922) (New York, Oxford Univ. Press, 1998 [1993])

Keller, John Robert, "Lucky's Bones: A Sense of Starvation in *Watt*, *Waiting for Godot*, and *Oliver Twist*", i *Psyart*, 1999: January, <http://www.psyartjournal.com/article/list/1999> (2012-12-06)

Kennedy, Andrew K., *Samuel Beckett* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991 [1989])

Kennedy, Andrew K., *Six dramatists in search of a language* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1975)

Kenner, Hugh,

– *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians* (Boston, Beacon Press, 1964)

– *Joyce's Voices* (Berkeley, University of California Press, 1978)

– *Samuel Beckett: A Critical Study* (Berkeley, University of California Press, 1973 [1968])

Kittler, Friedrich, *Nedskrivningssystem 1800 · 1900* (Göteborg, Glänta, 2012)

Lyons, Charles R., *Samuel Beckett* (London, Macmillan, 1983)

McHugh, Roland, *Annotations to Finnegans Wake* (Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 2006 [1980])

Murphy, P.J., Huber, Werner, Breuer, Rolf & Schoell, Konrad, *Critique of Beckett Criticism: A Guide to Research in English, French, and German* (Columbia, Camden House, 1994)

Naso, Publius Ovidius, *Metamorfoser* (8 e.Kr.) (Stockholm, Natur och Kultur, 2003 [1961])

Piette, Adam, *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett* (Oxford, Clarendon Press, 1996)

Pilling, John, *Samuel Beckett's More Pricks Than Kicks: In a Strait of Two Wills* (London, Continuum, 2011)

Platon, *Dialoger: Sokrates försvarstal, Faidon, Faidros* (Stockholm, Forum, 1953)

Pollard, John, *Birds in Greek Life and Myth* (London, Thames & Hudson, 1977)

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu XII: La prisonnière (Deuxième partie)* (1925) (Paris, Gallimard, 1946-47)

Proust, Marcel, *På spaning efter den tid som flytt V: Den fångna* (1925) (Stockholm, Bonniers, 1973)

Pultar, Gönül, *Technique and Tradition in Beckett's Trilogy of Novels* (Lanham, University Press of America, 1996)

Redfern, Walter, *French Laughter: Literary Humour from Diderot to Tournier* (Oxford, Oxford Univ. Press, 2008)

*Reflections on Beckett: A Centenary Celebration*, red. Anna McMullan & S.E. Wilmer (Ann Arbor, University Press of Michigan, 2009)

*Re: Joyce'n Beckett*, red. Phyllis Carey & Ed Jewinski (New York, Fordham Univ. Press, 1992)

Ricœur, Paul, *Från text till handling: en antologi om hermeneutik; redigerad av Peter Kemp och Bengt Kristensson* (Stockholm, Bruno Östlings bokförlag, 1992)

- Ricoeur, Paul, *Time and Narrative: Volume 1* (Chicago, University of Chicago Press, 1990 [1984])
- Rowland, Beryl, *Birds with Human Souls: A Guide to Bird Symbolism* (Knoxville, University of Tennessee Press, 1978)
- Royle, Nicholas, *After Derrida* (Manchester, Manchester Univ. Press, 1995)
- Ryken, Leland, Wilhoit, James C., Longman III, Tremper, *Dictionary of Biblical Imagery: An encyclopedic exploration of the images, symbols, motifs, metaphors, figures of speech and literary patterns of the Bible* (Downers Grove, Inter-Varsity Press, 1998)
- Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, red. Martin Esslin (Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965)
- Samuel Beckett now*, red. Melvin J. Friedman (Chicago, University of Chicago Press, 1970)
- Shakespeare, William, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, edited by: John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor & Stanley Wells (Oxford, Clarendon Press, 2005 [1986])
- Suárez Castiñeira, María Luz, Altuna García de Salazar, Asier, Fernández Vicente, Olga, *New Perspectives on James Joyce: Ignatius Loyola, make haste to help me!* (Bilbao, Deusto Univ. Press, 2009)
- Tindall, William York, *A Reader's Guide to Finnegans Wake* (Syracuse, Syracuse Univ. Press, 1996 [1969])
- Toynbee, J.M.C., *Animals in Roman Life and Art* (London, Thames & Hudson, 1973)
- Wolosky, Shira, *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan* (Stanford, Stanford Univ. Press, 1995)
- Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, red. Linda Ben-Zvi (Urbana, University of Illinois Press, 1990)