

GÖTEBORGS UNIVERSITET
Litteraturvetenskapliga institutionen
C-uppsats

Yolk-life

**Sartre och Beckett på besök i livmodern
hos Oddur Björnssons foster**

VT 2008
Författare: Ylva Bjellert
Handledare: Dag Hedman

Innehållsförteckning

Inledning	3
Varför denna uppsats?	4
Uppsatsens uppbyggnad.....	5
Tillvägagångssätt för att analysera ett drama	5
Betydelsefulla kontexter för analysen:	6
Adorno och meningen med konsten	6
Sartre och existentialismen.....	7
Samuel Beckett och <i>I väntan på Godot</i>	8
Oddur Björnsson.....	9
Analys av <i>Yolk-life</i>	10
Handlingen	10
Rummet.....	13
Dialogen	16
Karaktärerna	17
Diskussion och slutsats:	21
Käll- och litteraturförteckning.....	24
Tryckt material	24
Otryckt material.....	24

Inledning

(Kalmar, november 1999)

Ett kolsvart rum. Ett tydligt ljud av ett pumpande hjärta, en kurrande mage och porlande vätska som tränger sig fram genom trånga ledningar. Strålkastarna tänds. En hög av glansigt, blodrött tyg i fokus. Högen rör sig och två huvuden tittar fram genom varsitt håll i tyget. En röd, liten saccosäck av trikå, fylld till bristningsgränsen av två individer. Skådespelet kan börja.

Gymnasieelevernas uppsättning av enaktsföreställningen *Fosterliv* (i svensk översättning) fick ett varmt mottagande av den lokala, lilla publiken. Dramat (med originaltiteln *Jóðlíf*), av den isländske författaren Oddur Björnsson lyckades tilltala såväl gamla som unga.

En man kom fram till ensemblen efter föreställningen och gratulerade till ett bra jobb och ett lyckat val av manus. Han kallade Björnssons text för ”en lightversion av ett existentiellt drama i Sartres anda”. I lokaltidningen recenserades pjäsen med orden: ”Han [Björnsson] tar upp existentiella frågor och livets gåtor på ett mycket speciellt sätt, med en ovanlig blandning av djupsinnig humor och vardagsrealism. Man skulle kunna beskriva pjäsen som en lättsam minivariant på Becketts *I väntan på Godot*”.¹

Nio år senare, när jag försöker utkristallisera Theodor W. Adornos syn på konsten i hans essä *Forsøg på at forstå Slutspil*,² ter sig minnet av föreställningen och dessa båda uttalanden förvirrande, för Adorno verkar ju anse att just Beckett och Sartre är typexempel på direkta motpoler när det kommer till konstskapande. Om Adorno har rätt, innebär det då automatiskt att lokaltidningsrecensenten eller mannen i publiken måste ha haft fel?

¹ Tina Jeppsson: ”Livets gåtor i rolig och fantasieggande föreställning” i *Barometern* (Kalmar, 11.12.1999).

² Theodor W. Adorno: ”Forsøg på at forstå Slutspil” i *Litteratur og modernitet*, red.: Peder Madsen & Helge Rønning (Köpenhamn, 1990).

Varför denna uppsats?

En uppsättning av ett isländskt drama. Två personers skilda uppfattningar om vilka intertextualiteter som går att finna i texten, och en tredje persons som anser att de båda förmodade inspirationskällorna är motpoler när det kommer till konstskapande. Olika åsikter som föder en nyfikenhet på om det verkligen går att finna influenser från båda dessa påstådda motpoler i en och samma text... Detta är komponenterna i den uppsats som nu ska författas.

Syftet med denna uppsats är att göra av analys av dramat *Jóðlíf* för att undersöka huruvida det har likheter med Samuel Becketts drama *I väntan på Godot* och om det i texten går att urskilja influenser av Jean-Paul Sartres existentialism. Det är alltså Sartres filosofiska tankar som är i fokus, inte hans dramer. Frågeställningen lyder:

Om Sartre och Beckett är motpoler när det kommer till konstskapande, finns det då ändå anledning att tro att det kan finnas influenser av dem båda i Björnssons drama Jóðlíf? Går det i så fall att finna belägg för detta i texten?

Materialet som ska bearbetas är alltså *Jóðlíf* av den isländske författaren Oddur Björnsson. Texten publicerades i skrift första gången på Island 1964 och hade premiär på The Icelandic National Theatre året därefter. Utgåvan som ska närläsas inför detta uppsatsarbete är översatt till engelska av Guðrún Tómasdóttir och ingår i samlingsverket *Modern Nordic Plays. Iceland*, som utgavs i Oslo 1973. Den engelska översättningen av titeln *Jóðlíf* är *Yolk-life*, varför jag hädanefter kommer att använda mig av det namnet när jag talar om Björnssons text.

Enligt de undersökningar som gjorts finns ingen utgiven forskning i Sverige som behandlar Oddur Björnssons drama *Yolk-life* eller hans verk i övrigt, varför författandet av denna uppsats kan motiveras.

Information om Oddur Björnsson, samt ytliga beskrivningar av hans verk, går att finna på Reykavíks stadsbiblioteks Internetsida Icelandic Literature.³

³ Icelandic Literature: <http://www.bokmenntir.is> (8.5.2008).

Uppsatsens uppbyggnad

Frågeställningen som ligger till grund för denna uppsats började ta form vid läsning av essän *Forsøg på at forstå Slutspil*, där man skönjer Theodor W. Adornos tankar gällande konsten och konstens mening, och hans syn på Sartres respektive Becketts konstskapande. För att uppsatsen ska bli mer lättförståelig för läsaren kommer en sammanfattning av Adornos tankar att presenteras. Av samma anledning kommer Sartres filosofiska tankar och Becketts dramatik få sin beskärda, om än snålt tilltagna, del i uppsatsen rampljus. Detta för att det ska bli lättare att följa de paralleller som kommer att dras mellan dem och Björnssons text. Även *Yolk-lifes* författare Oddur Björnsson kommer att presenteras.

Därefter följer en analys av dramat *Yolk-life*. När jag läser och analyserar texten kommer jag alltså aktivt att söka efter tecken som skulle kunna tyda på att Björnsson har influerats av Beckett och Sartre när han skrev dramat. Adornos åsikter om dem och deras konstskapande kommer förstås att finnas i bakhuvudet. Detta innebär inte automatiskt en övertygelse om att dessa influenser måste finnas, eller att Adornos tankar är riktiga, utan bara att det finns ett intresse att undersöka saken. Det är med andra ord en komparativ metod med kontextualisering av texterna som kommer att nyttjas.

Slutligen kommer undersökningens resultat att redovisas och diskuteras under rubriken 'Diskussion och slutsats'.

Men först en beskrivning av de teorier som kommer ligga till grund för analysen av dramat *Yolk-life* och olika verktyg som kan bli användbara i uppsatsarbetet.

Tillvägagångssätt för att analysera ett drama

I *Dramatikanalys. En introduktion* beskriver Birthe Sjöberg hur man kan gå tillväga för att analysera en dramatisk text och vad man bör tänka på. Hon hävdar att "[d]en bästa 'metoden' är den som gagnar syftet med analysen".⁴ Sjöberg kallar dessa "metoder" för "analysens startpunkter" och uppmanar till att fokusera på dem som man tror kunna ge bäst infallsvinklar i arbetet. Det finns nämligen inte bara ett sätt att analysera ett drama på – det finns många.⁵ En analys kan aldrig bli slutgiltig eftersom "[...] varje ny erfarenhet hos läsaren, varje ny historisk händelse samt varje ny teori och metod ger upphov till nya analysresultat".⁶ Två analyser av en och samma tolkare kan se helt olika ut, beroende på vilka startpunkter denne valt att använda sig av. Det går alltså inte att finna "den enda sanna" tolkningen av ett drama,

⁴ Birthe Sjöberg: *Dramatikanalys. En introduktion* (Lund, 2005) s. 12.

⁵ Ibid. s. 9ff.

⁶ Bibi Jonsson och Birthe Sjöberg (red.): *Att granska och diskutera. Dramatikanalys* (Lund, 2006) s. 6.

eftersom den inte existerar.⁷ Samma syn på tolkarens inverkan på texten sammanfattas kärnfullt i förordet till *Bara att läsa innantill? Om dramaanalys i teori och praktik*.⁸ ”Hur analyserar man ett skådespel? Svaret är i förstone enkelt, vare sig frågan ställs av dramaläsaren eller forskaren: Det beror på skådespelet och ens egna avsikter med att studera det!”⁹

Inför ett analysarbete måste man tänka igenom vilka tänkbara kontexter som kan ha betydelse för den analys som ska göras, och dessa kontexter ska finnas med genom hela analysen.¹⁰ I analysen av *Yolk-life* kommer kontexterna författare och samtida författare (Björnsson, Sartre och Beckett) och andra dramatexter (*I väntan på Godot*) vara betydelsefulla, varför dessa kommer att presenteras. Det är dock dramatexten *Yolk-life* som kommer att stå i centrum.

En analys har en mängd möjliga startpunkter.¹¹ I denna uppsats ligger fokus på handlingen, rummet, dialogen och karaktärerna.

Betydelsefulla kontexter för analysen:

Adorno och meningen med konsten

I sin essä *Forsøg på at forstå Slutspil* menar Theodor W. Adorno (1903-1969) att den moderna civilisationen och det moderna vetenskapliga tänkandet har resulterat i att människan avskilts från naturen och de naturbundna sammanhang som hon tidigare varit en del i. Förnuftet förtrycker på så vis både människan och naturen, samtidigt som det utvecklar dem. Han motsätter sig därför glorifieringen av förnuftet eftersom människan gjort sig till en slav under det, och han är skarpt kritisk till att förnuftet skall föras in även i konsten. Han hävdar att människan till naturen är en gränslös varelse och att hon behöver ”äktä” konst för få tanken stimulerad. Konsten ska därför sakna diskursiv mening och ge människan en möjlighet att vara gränslös, för utan den känslan är människan inte människa.

Det huvudsakliga budskapet i Adornos essä är att konstens mening är just dess meningslöshet, enligt principen att den förnuftiga tanken är oförnuftig och därför får vi inte sluta tänka.

Adorno anser att många konstnärer saluför en tanke, en idé, snarare än att de skapar konst, vilket han förhåller sig mycket kritisk till. Han menar till exempel att syftet med

⁷ Sjöberg. s. 9.

⁸ Gunilla Dahlberg: *Bara att läsa innantill? Om dramaanalys i teori och praktik* (Linköping, 1988).

⁹ Dahlberg s. 1.

¹⁰ Sjöberg s. 16ff.

¹¹ Ibid. s.16.

filosofen Jean-Paul Sartres (1905-1980) dramer varit att marknadsföra existentialismen, inte att bidra med något till konstvärlden. Han tycker däremot att Samuel Becketts (1906-1989) konst hånar detta allvar och det gör hans verk till ”äkta” konst i Adornos ögon. Beckett tar upp existentialismen till diskussion och ifrågasätter den: ”På opmuntringen til at være med svarer han med parodi, parodien på filosofien, som hans dialoger spyer ud, såvel som parodien på formerne. Eksistentialismen selv bliver parodieret; af dens invarianter bliver det ikke andet tilbage end det blotte eksistensminimum”.¹²

Enligt Adorno bör människan inte försöka översätta, formulera och förstå konsten, för i samma stund som hon gör det upphör den att fungera som konst.

Sartre och existentialismen

Existentialismen är en filosofisk riktning som har sina rötter ibland Søren Kierkegaards och Friedrich Nietzsches tänkande.¹³ Filosofins grundläggande fråga är hur det är, vad det innebär, att vara människa och handlar om att rekommendera olika attityder inför mänskliga problem.¹⁴

Efter andra världskriget växte existentialismen sig stor i Paris, och filosofen Jean-Paul Sartre blev en ledande gestalt för den franska inriktningen av ismen.¹⁵ Han formulerade dess problem och grundtankar i sina filosofiska skrifter, romaner, noveller och dramer. En av hans mest kända skrifter är *Existentialismen är en humanism*.¹⁶

Enligt Sartres existentialism finns det ingen Gud, och människan är helt utlämnad åt sig själv. Människan är alltså den högsta av alla varelser. Från början har hon bara det primära, sin existens, men hon är ingenting eftersom hon saknar essens, alltså person och karaktär.

Enligt Sartre har människan sin frihet och ett obegränsat ansvar för sina egna handlingar, och därmed möjlighet att skapa sitt eget öde. ”Människan är ingenting annat än vad hon själv gör sig till”.¹⁷ Människans möjligheter att välja gör att hon känner ångest och skuld. ”Det är vad jag vill uttrycka när jag säger att människan är dömd till frihet. Dömd, eftersom hon inte har skapat sig själv, och ändå fri eftersom hon en gång utslungad i världen bär ansvar för allt vad hon gör”.¹⁸

Om människan bara väntar på att något ska hända henne så kommer hon att bli besviken. Det gäller därför att aktivt agera, välja och ta ansvar för sina val och fylla sitt

¹² Adorno s. 228.

¹³ Sjöberg s. 111.

¹⁴ Janson s. 270.

¹⁵ Algulin & Olsson s. 560.

¹⁶ Jean-Paul Sartre: *Existentialismen är en humanism* (Stockholm, 2002).

¹⁷ Ibid. s. 13.

¹⁸ Ibid. s. 21.

varande, ”intet”, med sina mål och förväntningar. ”Den som inte väljer gör trots allt också ett val”.¹⁹

Men trots att människan alltså skapar sig själv, enligt Sartre, så är hon beroende av andra människor, den andre, för att bli varse sig själv, eftersom det inte går att vara objekt och subjekt samtidigt. Människan kan inte vara på ett visst sätt såvida inte den andre erkänner henne som sådan. ”För att nå fram till en sanning rörande mig själv måste jag passera genom den andre”.²⁰ Den andre ger subjektet ovärderlig kunskap om sig själv och insikten om att hon inte är ensam i världen, en värld som redan är full av mening som den tillskrivits av andra subjekt. Det utesluter inte att den enskilda människan fri att förändra dessa olika meningar och göra vad hon vill med dem.²¹

Samuel Beckett och I väntan på Godot

Samuel Beckett anses ofta vara en av de mest representativa författarna för det så kallade absurda dramat, vid sidan av Eugène Ionesco (1912-1995). De båda utgör dock exempel på olika riktningar inom absurdismen.²² Termen absurdism tros dock komma från Albert Camus (1913-1960), som gav uttrycket ”absurd” en filosofisk mening i sin essä *Myten om Sisyfos*. Där förklarar Camus att det finns ”ett spänningsförhållande mellan å ena sidan människans längtan, å andra sidan tillvarons realiteter. Detta spänningsförhållande kommer människan plötsligt och chockartat till insikt om, och vad hon då upplever är ’det absurda’”.²³

Gemensamt för absurdistiska pjäser kan sägas vara att ”de uttrycker en upplevelse av tillvaron som splittrad och oförståelig”.²⁴ Karaktäristiskt för denna typ av teater är också det uttrycksfulla formspråket. Absurdisterna utnyttjar ett brett register av teatrala medel - som ljus, ljud och färger - och bygger sceniska stämningar på rörelser och tystnad, i samma grad som de arbetar med ordet.²⁵

Becketts pjäser har en intensiv stämning som skapas med hjälp av sådana olika teatrala medel. Ofta saknar dessa dramer en direkt handling, och de har varken en riktig början eller ett riktigt slut. Något av ett ledmotiv i Becketts författarskap är en väntan på något som inte kommer.²⁶ Detta gäller särskilt debutpjäsen *En attendant Godot*, ”I väntan på Godot”, som

¹⁹ Janson s. 270.

²⁰ Sartre s. 38.

²¹ Ibid. s.38.

²² Ingemar Algulin & Bernt Olsson: *Litteraturens historia i världen* (Fjärde upplagan. Stockholm, 2005) s. 565.

²³ Gösta Kjellin: ”Samuel Becketts I väntan på Godot” i *Repris. Dramaanalys från Ibsen till Beckett* (Angered, 1981) s. 234ff.

²⁴ Ibid. s. 234.

²⁵ Ibid. s. 235.

²⁶ Bengt Janson: *Kulturhistoria* (Stockholm, 1997) s. 257.

publicerades första gången 1952. Den handlar om de två luffarna Vladimir och Estragon som har avtalat ett möte med någon som heter Godot, men denne kommer inte. De har väntat honom förr, och de väntar varje dag. Men vem är Godot och varför väntar de? Det är det ingen som vet, allra minst de själva. Mycket mer händer inte än att de två personerna står på en väg och smågrälar medan de väntar. Dramat bygger istället på luffarnas absurda dialog, som är komiskt innehållslös, men ändå intensiv och dramatisk. Detta absurda dramas egenhet är just formen och den stämning som skapas via Becketts noggranna scenanvisningar.²⁷

Det går att tolka *I väntan på Godot* på många olika sätt, med texten ger inga svar. ”Den handlar istället om att söka svar”.²⁸ Många tolkar det som om Beckett vill säga att just själva sökandet efter mening, är alltings mening.²⁹

Oddur Björnsson

Oddur Björnsson föddes 1932 i Ásar i Skaftártunga på Island. Han studerade drama i Wien mellan 1954 och 1956, men har utöver det levt och verkat i sitt hemland. Han har arbetat som regissör för The National Theatre, Akureyri Drama Society och The Icelandic National Broadcasting Service, och författat både romaner, barnböcker och dramer. Ett av hans tidigaste erkända dramer heter *Köngulóin* från 1962.³⁰

Endast ett fåtal av Oddur Björnssons verk har blivit översatta. Ett av dem är *Jóðlif* (*Yolk-life*) som hade premiär på The Icelandic National Theatre 1965.³¹

Guðmundur Brynjólfsson, som skrivit för Internetsidan Icelandic Literature, anser att Oddur Björnsson är den isländska dramaförfattaren som har influerats mest av den absurda teatern. Hans tidiga verk är korta och skarpa men behandlar djupa och komplexa frågor, sitt ofta ’simpla’ intryck till trots. Enligt Brynjólfsson är Björnssons dramer, med de ofta bisarra karaktärerna, både absurda och intelligent satiriska. I många av dem spelar musiken en viktig roll.³² Oddur Björnsson har själv sagt att han verkligen uppskattar den absurda teatern eftersom han finner den “[...] unbelievably funny and unbelievably deep at its best, full of music and strange art and still stranger visualization of human behaviour”.³³

²⁷ Algulin & Olsson s. 564.

²⁸ Janson s. 257.

²⁹ Ibid. s. 257.

³⁰ http://www.bokmenntir.is/rithofundur.asp?cat_id=613&author_id=67&lang=8 (6.5.2008). Internetsidan *Icelandic Literature* är skapad av Reykavíks stadsbibliotek.

³¹ Ibid.

³² Guðmundur Brynjólfsson: ”On the works of Oddur Björnsson” (Reykavík, 2003), i översättning av Vera Júlíusdóttir, på Internetsidan *Icelandic Literature*: www.bokmenntir.is/hofundur.asp?cat_id=1044&module_id=210&element_id=1626&author_id=67&lang=8 (6.5.2008).

³³ Oddur Björnsson: ”Why do I write plays?” (Reykavík, 2003), i översättning av Kristín Viðarsdóttir, på Internetsidan *Icelandic Literature*:

Analys av *Yolk-life*

Handlingen

Fabeln i dramat *Yolk-life* kan beskrivas så här: Ett par tvåäggstvillingar i fosterstadiet befinner sig i den enda verklighet de känner till, i en livmoder. Där funderar, bråkar och samtalar de kring sin tillvaro, sin existens och alltings mening. Den ena tvillingen är rationell och förutsätter att den enda verkligheten som finns är just dennes. Han verkar nöja sig med det. Den andra tvillingen är mer komplex. Han framställs som en lätt rastlös sökare som anar att det finns ett liv bortom livmodern. Han väntar på, och längtar efter, någonting annat, någonting mer.

Fabeln går att förenkla ytterligare: Två själar befinner sig låsta till en, för dem, obestämd plats, där de funderar och diskuterar sin tillvaro medan tiden går och de, mer eller mindre medvetet och längtansfullt, inväntar vad som komma skall.

Om fabeln i *Yolk-life* framställs på det sistnämnda viset är det lätt att finna likheter med Becketts *I väntan på Godot* vid en jämförelse. Två själar (luffarna Vladimir och Estragon) befinner sig i ett namnlöst landskap medan de väntar på något obestämt. De är inte tillfreds med sin tillvaro och sin ovisshet, men de kan inte ta sig ur situationen heller:

Estragon: [...] Kom så går vi.

Vladimir: Det kan vi inte.

Estragon: Varför det?

Vladimir: Vi väntar på Godot.

Estragon: Det är sant.³⁴

Precis som luffarna måste spendera all sin tid vid ett ensamt träd, väntandes på Godot, tvingas fostren i Björnssons text fördriva sina dagar i en livmoder utan att veta varför de befinner sig där eller vad som kommer att ske framöver.

I *Yolk-life* sammanfaller nästan fabeln och intrigen. Intrigen presenteras i kronologisk ordning och läsaren får veta ytterst lite om det förflutna. Dramat är en, med undantag för pauser, oavbruten dialog som utspelas under en akt. Det finns inga scenindelningar. Som tidigare sagts återges samtalet, och alltså också intrigen, i kronologisk ordning. Tvillingarnas repliker följer på varandra, från första till sista repliken. Texten inleds med att det ena fostret

http://www.bokmenntir.is/hofundur.asp?cat_id=999&module_id=210&element_id=1442&author_id=67&lang=8 (6.5.2008).

³⁴ Samuel Beckett: "I väntan på Godot" i *Världsdramatik 3. Det moderna dramat*, red.: Bengt Lewan (Lund, 1990) s. 183

förnekar att det skulle kunna finnas ett andra liv: ”No, I must say, brother, that a foetus as intelligent as you should not be allowed to entertain such silly ideas. Another life! Ridiculous! Absurd!”.³⁵ Det andra fostret svarar honom: ”Well, that is the way I am. (Sighs) We are propably not from one and the same egg”.³⁶ Därefter följer ett samtal som varar tills det funderande fostret har mött så mycket motstånd från den mer ensidige tvillingen att han slutligen verkar ge upp, åtminstone tillfälligt, i och med slutrepliken: ”(Very morosely) Whose turn to tell a joke”.³⁷

Men trots att samtalet alltså har en logisk struktur, där replikerna följer på varandra, innebär det inte att intrigen nödvändigtvis måste vara kronologiskt presenterad. Många stycken hade kunnat byta plats utan att det hade påverkat innehållet nämnvärt. Kanske finns det faktiskt inte någon direkt intrig, vilket också är vad en engelsk kritiker lär ha sagt om *I väntan på Godot* när han summerade de två akterna: ”Ingen ting händer, två gånger.”³⁸ *Yolk-life* har varken en tydlig början, en mitt eller ett slut, och det händer egentligen ingenting däremellan. Det känns som om läsaren får ta del av ett fragment av ett samtal som pågått under en längre tid, och som kommer att fortgå en lång tid framöver. Mot slutet av texten yttrar det ena fostret något som tyder på detta: ”How come we always talk about the same thing, even though we are dead tired of it?”.³⁹ Intrycket förstärks ytterligare av att det är fostret som kallas F-2 (Foetus 2) som har pjäsens allra första replik. Det logiska vore väl annars att tvillingen som först talar skulle heta F-1 (Foetus 1), eftersom alla som kan räkna vet att 1 kommer före 2. Genom att låta F-2 inleda pjäsen får läsaren känslan av att F-1 måste ha sagt någonting innan textens början. Det känns inte som om den ovan citerade slutrepliken, ”Whose turn to tell a joke”,⁴⁰ direkt avslutar texten heller, utan den sätter bara en punkt som framstår som ytterst temporär. Visserligen slutar texten och det blir mörkt, enligt scenhänvisningen ”(Darkness)”,⁴¹ men förmodligen kommer de båda fostren fortsätta sin diskussion i oändlighet utan läsarens/publikens insyn. Åtminstone tills det händer något som får dem att omvärdera sin tillvaro, till exempel när det är dags för dem att födas.

Intrigen framstår inte som särskilt viktig i *Yolk-life*. Istället ligger fokus på de funderingar som löper som en tråd genom texten, vilket är vad många uttolkare har sagt om *I*

³⁵ Oddur Björnsson: ”Yolk-life”, översatt av Guðrún Tómasdóttir, i *Modern Nordic Plays. Iceland*, red.: Sigurdur A. Magnússon (Oslo, 1973) s. 407.

³⁶ Ibid. s. 407.

³⁷ Ibid. s. 427.

³⁸ Kjellin s. 236.

³⁹ Björnsson s. 426.

⁴⁰ Ibid. s. 427.

⁴¹ Ibid. s. 427.

*väntan på Godot.*⁴² ”Becketts pjäser är på sätt och vis utan början och slut. De har inte ens någon handling i vanlig bemärkelse. Men de har en intensiv stämning”.⁴³

Intrig eller inte - kärnan i tvillingarnas diskussion känns dock i allra högsta grad väsentlig, då det är stora allmänmänskliga filosofiska problem som belyses: Finns det något mer än det som vi känner till, några andra, något större? Hur började allting? Var kommer vi ifrån? Exempel ur pjäsen:

F-1 I don't understand, for example that I am. How did I begin? Where did I come from?
Can you inform me about that – since you are so bright?⁴⁴

Och vidare:

F-1 Is there a god?
F-2 Is that supposed to be a joke?
F-1 I'm asking you, because you are so bright, whether there's a god?
F-2 "God", what's that?
F-1 I don't know, that's why I asked.
F-2 I can't stand your nonsense anymore.⁴⁵

Enligt Sartres existentialism finns ingen gud, och den nyfödda människan har bara sin existens. Hon är ingenting eftersom hon ännu inte haft tillfälle att börja skapa sin essens, alltså sin person och karaktär.⁴⁶ Tanken på att två foster skulle kunna sitta i livmodern och utväxla tankar och åsikter om sin tillvaro, redan innan de kommit till denna vår värld, är då förstås omöjlig. Men denna tanke ter sig nog å andra sidan väldigt absurd för de allra flesta. Det är därför mer givande att se Björnssons foster som symboler för människorna och ha den förenklade fabeln som utgångspunkt vid en jakt efter eventuella spår av Sartres filosofi: ”Två själar befinner sig låsta till en, för dem, obestämd plats, där de funderar och diskuterar sin tillvaro medan tiden går och de, mer eller mindre medvetet och längtansfullt, inväntar vad som komma skall”.⁴⁷ Med ens står vi inför existentialismens grundläggande fråga som handlar om hur det är, vad det innebär, att vara människa och vilken attityd man bör ha till problem man ställs inför.⁴⁸

⁴² Kjellin s. 236.

⁴³ Janson s. 257.

⁴⁴ Björnsson. s. 408.

⁴⁵ Ibid. s. 426.

⁴⁶ Sartre s. 17.

⁴⁷ Se denna uppsats s. 11.

⁴⁸ Janson s. 270.

Rummet

Scenanvisningarna i *Yolk-life* ger läsaren ytterst få ledtrådar till hur miljön som de båda fostren befinner sig i kan tänkas se ut. En enda scenanvisning ges precis i textens början:

Stage: The womb.

Persons: Two-egg twins (non-identical, ca. 8 months)

Foetus (F) - 1 and Foetus (F) - 2.

Curtain opens on darkness. As it lightens electronic sound effects of abdominal rumbling noises is heard.⁴⁹

Generellt sätt har scenanvisningarna i dramatiska texter blivit alltmer omfattande ju närmare modern tid man kommit. I de antika dramerna fanns det ytterst få anvisningar i texten, medan scenanvisningarna i de naturalistiska dramerna från slutet av 1800-talet var oerhört detaljerade. Under nittonhundratalet förekom dock både knapphändiga och ingående beskrivningar.⁵⁰ I *I väntan på Godot* presenteras till exempel en oerhört avskalad scen: ”En väg på landet; ett träd”,⁵¹ och *Yolk-life* utspelas rätt och slätt i ”The womb”. Tanken med de få scenanvisningarna är förmodligen att författarna till dessa, och liknande, pjäser önskar att ge karaktärernas beteende det största utrymmet.

Det enda läsaren egentligen säkert får veta av scenanvisningen är alltså att *Yolk-lifes* handling utspelar sig i en livmoder. Eller rättare sagt i livmodern, ”the womb”. Frågan är varför författaren valt att bestämma ordet ”livmoder”. Kanske för att understryka att det för pjäsens huvudkaraktärer (pjäsens enda karaktärer) endast existerar en livmoder: Den självklara som de befinner sig i. Det skulle också kunna vara ett försök att skapa en känsla av gemenskap hos textens läsare, för att belysa att alla vi människor delar vissa väsentliga erfarenheter. Vi har alla varit foster i (en) livmoder(n), vi befinner oss alla nu i denna världen och vi kommer alla en gång att dö, med allt vad dessa olika stadier kan tänkas innebära.

Vidare berättar scenanvisningen att tvillingarna kan höra ’mullrande magljud’ från där de befinner sig. Förmodligen är det mörkt i livmodern, eftersom det anges att strålkastarna ska vara släckta när ridån går upp vid en uppsättning av pjäsen.⁵² Därefter väljer en regissör säkerligen att tända lamporna så att hans publik kan se vad som händer på scenen. Men åskådarna förstår ändå att det egentligen är mörkt i tvillingarnas verklighet. Dessa knappa

⁴⁹ Björnsson s. 407.

⁵⁰ Sjöberg s. 37.

⁵¹ Beckett s. 179

⁵² Björnsson s.407

scenanvisningar i pjäsens början är textens enda, bortsett från två korta instruktioner: (*Stomach rumbling*) på sidan 421 och (*Darkness*) i textens slut, sidan 427.

Via karaktärernas dialog får läsaren dock veta mer om rummet som de befinner sig i. Att det är trångt i livmodern råder det inga tvivel om. F-1 konstaterar: “[...] we must be extremely big, since we nearly fill up the whole world?”⁵³ När han sedan försöker resa sig upp, slår han huvudet i ”taket”: ”(*is going to stand up, bumps his head against his mother*)”, och får ett lätt utbrott, där han kräver ett annat liv i en större värld: ”(*obstinate, rubs his head*) I still think this world is too small – and I demand another life!”⁵⁴

Ett rum som krymper och ett hotande ’något’ som närmar sig är två vanliga konventioner inom den absurda teatern.⁵⁵ I Becketts pjäs hålls rollfigurerna fångna av rummet och tingen. De försöker tappert att utforska platsen men kommer aldrig längre än ’till branten’, de tar i av alla krafter för att hjälpa varandra uppåt och framåt men de faller omkull, och när de vill hänga sig så brister snöret. ”Motståndet från tingen och från något okänt ute i kulissen hämmar figurernas fysiska aktivitet, driver in dem på mitten av scenen och pressar ner dem mot golvet. Det finns ett osynligt tryck på kropparna i detta scenrum [...]”⁵⁶

Vladimir och Estragon känner sig hotade av något som omringar dem och kommer närmre och närmre. När Estragon återvänder från branten efter att ha spejat meddelar han att ”De kommer från det hållet också”⁵⁷ och luffarna kan skräckslaget konstatera att de är omringade: ”Då är vi på en plåtå. Som serverade på en bricka”⁵⁸

Också F-1 och F-2 är i allra högsta grad begränsade av rummet. Livmoderväggarna tvingar dem att hålla sig i liggande, eller halvliggande läge, och om de försöker sparka åt sidorna eller resa sig upp så tar ’världen’ emot:

- F-1 Ouch!
F-2 What’s the matter with you?
F-1 I bumped my head against the world.
F-2 Where do you get the silly idea to stand up!
F-1 I don’t know. I probably have too many ideas.⁵⁹

⁵³ Björnsson s. 426.

⁵⁴ Ibid. s. 422 ff.

⁵⁵ Kjellin s. 237.

⁵⁶ Ibid. s. 241.

⁵⁷ Beckett s. 233

⁵⁸ Ibid. s. 233

⁵⁹ Björnsson s. 423.

‘Det okända’ som hämmar fostrens fysiska aktivitet, är ju förstås inte särskilt okänt för den som läser texten eller ser en uppsättning av dramat *Yolk-life*. Vi vet ju att tvillingarna befinner sig i en livmoder och att det är naturen som, med hjälp av moderns kropp, hindrar dem ifrån att lämna sin trånga tillvaro fram till dess att tiden är mogen för dem att födas. Detsamma gäller det hot, som åtminstone F-1 uppfattar. F-2 berättar en ”creepy ghost story” som går ut på att det finns män och kvinnor ’där ute’ som förökar sig när de sover tillsammans. Detta upplevs av fostren som något oerhört hotfullt:

- F-2 It’s possible that it could have been him who started sleeping by her, but it doesn’t matter how it was, the story says that in this way – (*very dramatically*) they multiplied.
- F-1 Multiplied?
- F-2 Propagated.
- F-1 Propagated?
- F-2 From inside...out!
- F-1 (*with horror*) I think I understand... That’s horrible. That is the most terrifying ghost story I have ever heard.⁶⁰

Läsaren vet som sagt var de båda fostren befinner sig och vad som kommer att ske framöver, men sett ur tvillingarnas perspektiv är ju deras tillvaro minst lika outgrundlig, mystisk och spännande som luffarnas tillvaro i *I väntan på Godot*. Texten uppmuntrar läsaren till att leka med tanken att kanske är jorden något slags förstadium där vi människor tillbringar vår tid i väntan på att födas till nästa värld.

Tvillingarna i *Yolk-life* befinner sig i en tillvaro där någonting större hämmar dem och håller dem tillbaka. Det är frestande att tolka dem som en symbol för människorna på jorden, som kontrolleras av en högre, okänd makt. Denna tolkning rimmar mycket illa med Sartres existentiella tankar. Sartre förnekade alla gudar och hävdade att människan var den högsta av alla varelser, utslungad i världen, fri att ensam ansvara för sig själv och sina handlingar.⁶¹ Men tvillingarna skulle ändå kunna representera människorna och det osynliga trycket på kropparna, samt det okända hotet, kan tolkas som den mänskliga ångesten och skulden som angriper dem som inte vårdar sin frihet till att göra rätt val.⁶²

Sammanfattningsvis kan sägas att via scenanvisningar och repliker, och via egna förkunskaper om hur miljön inuti en livmoder skulle kunna tänkas vara, kan läsaren alltså konstatera att den miljö som *Yolk-lifes* tvillingfostren befinner sig i är trång och mörk och att

⁶⁰ Björnsson s. 421.

⁶¹ Sartre s. 17.

⁶² Ibid. s.17.

där hörs ett mullrande ljud som kommer ifrån ett mänskligt magsystem. Utanför finns något okänt som de både fostren upplever som hotande, men ändå är de, åtminstone F-1, nyfikna på att få se vad som finns där.

Dialogen

Dialogen i *Yolk-life* förs mellan de både fostren, F-1 och F-2, som befinner sig på scenen under hela speltiden, förmodligen sittandes eller halvliggandes nära varandra. Scenbilden i Björnssons drama är med andra ord väldigt statisk. Talet är desto mer varierande. Dialogen är absurd och innehållslös på ett komiskt vis, samtidigt som den i många fall ändå är intensiv och dramatisk med ett filosofiskt djup. I ena sekunden joddlar F-1, för att i nästa sekund fundera kring vad ordet dramatiker betyder, för att sedan plötsligt fråga huruvida det finns en gud.⁶³

I *I väntan på Godot* har Beckett låtit talströmmen rytmiseras genom att skriva in en mängd korta ögonblick av tystnad i manuset.⁶⁴ Också i *Yolk-life* finns ett flertal spelmanvisningar som visar på att talet i fostrens dialog ska varvas med tysta pauser, till exempel: ”sighs” och ”after reflecting”,⁶⁵ ”hesitates” och ”thinks carefully”,⁶⁶ ”contemplates”,⁶⁷ ”silence”⁶⁸ och ”pause”.⁶⁹

Yolk-life innehåller i sin helhet relativt få spelmanvisningar, i jämförelse med till exempel Becketts skådespel, och de som finns är knapphändiga. Då är det anmärkningsvärt att närmre 30 av omkring 70 totala spelmanvisningar visar på pauser som ska hållas mellan replikerna.

Normalt talar de båda fostren till varandra i korta, snabba repliker som ryms på en eller två textrader. Dialogen är ofta livlig, men måste hela tiden ta ny sats eftersom samtalsämnen eller kunskapen om dem sinar. Det är nästan alltid F-1 som drar igång samtalet och F-2 som sätter punkt, ofta genom att överlägset konstatera hur någonting är:

(*Stomach rumbling*)

F-1 (*petrified*) What was that?

F-2 The plumbing.

(*Short silence*)

F-1 Do you believe in ghosts?

F-2 Only thickheads believe in ghosts.

⁶³ Björnsson. s. 424ff.

⁶⁴ Kjellin s. 241.

⁶⁵ Björnsson s. 407.

⁶⁶ Ibid. s.408.

⁶⁷ Ibid. s. 409.

⁶⁸ Ibid. s. 411.

⁶⁹ Ibid. s. 417.

- F-1 Like me?
F-2 Like you.⁷⁰

Med jämna mellanrum får någon av tvillingarna ett utbrott som resulterar en tempoökning i dialogen, men då jämkar genast det andra fostret med den upprörde och tempot går tillfälligt ner på noll, då tvillingarna bestämmer sig för att glömma vad som just inträffat:

- F-1: Shouldn't we just forget it?
F-2: Well, all right.
(*They forget it*)⁷¹

Att arbeta med tempoväxlingar i dialogen och varva tal och tystnad, såsom både Beckett och Björnsson gör, är ett vanligt stämningsbyggande grepp inom den absurda teatern.⁷²

Karaktärerna

Då författaren till *Yolk-life* varit sparsam med scenanvisningar, finns heller inte några direkta karaktärsbeskrivningar av de båda fostren. Texten i sin helhet ger få ledtrådar till hur de båda kan tänkas se ut. Vi får veta att de båda är av manligt kön. Scenanvisningarna till både F-1 och F-2, när de blir frustrerade och sparkar sin mor, lyder: ”(*kicks his mother*)”,⁷³ vilket ju innebär att ”han sparkar sin mor”. När F-2 försöker tala F-1 till rätta, är anvisningen ”(*tries to bring his brother to his senses*)”,⁷⁴ alltså ”han försöker bringa sin bror till dennes sinnen”.

Den allra första scenanvisningen berättar att tvillingarna är åtta månader gamla och att de kommer från två olika ägg,⁷⁵ vilket borde betyda att de inte är identiska till utseendet. Den enda gången det förekommer ett adjektiv som beskriver fostrens yttre drag är när F-1 konstaterar att de båda måste vara extremt stora eftersom deras kroppar upptar nästan all plats i hela världen: ”And we must be extremely big, since we nearly fill up the whole world”.⁷⁶ Men då vi läsare vet att det finns en värld utanför livmodern som är förhållandevis liten, förstår vi också att tvillingarna är stora bara ur sitt eget perspektiv. F-1s yttrande säger därför mer om fostrens självbild och om rummet de befinner sig i, än om karaktärernas faktiska kroppar.

⁷⁰ Björnsson s. 422.

⁷¹ Ibid. s. 412.

⁷² Kjellin s. 235.

⁷³ Björnsson. s. 410 ff.

⁷⁴ Ibid. s. 418.

⁷⁵ Ibid. s. 407.

⁷⁶ Ibid. s. 426.

Texten bjuder på få yttre karaktärsbeskrivningar, men den är desto mer rik på information om personernas inre karaktärsdrag. Dessa framkommer delvis via spelmanvisningar, men blir allra tydligast i karaktärernas repliker. Tvillingarnas olika personligheter speglas alltså främst i deras dialog.

I scenanvisningen på textens första sida tydliggörs vikten av de båda fostrens olikheter, eftersom det poängteras att de är icke-identiska tvåäggstvillingar,⁷⁷ och redan innan läsaren delgivits F-1s första replik så har F-2 börjat argumentera emot honom: ”No, I must say brother, that a foetus as intelligent as you should not be allowed to entertain such silly ideas. Another life! Ridiculous! Absurd!”⁷⁸ Sett till vad F-2 faktiskt säger så verkar han oerhört rationell i sitt sätt att se på tillvaron. Han är helt övertygad om att världen är precis så den framstår för honom, en övertygelse som riskerar att göra honom enkelspårig och egocentrisk. När hans mer filosofiska bror försiktigt undrar om det eventuellt kan finnas några andra än de två, och en annan, större verklighet, lyckas F-2 gång på gång via retorisk skicklighet vända broderns uttalande till sin egen fördel. F-2 dumförklarar den mer godtrogne F-1 ett flertal gånger, utan att egentligen ha rätt i sak:

- F-1 I don't understand, for example, that I am. How did I begin? Where did I come from? Can you inform me about that – since you are so bright?
- F-2 (*hesitates somewhat; fumbles*) Tch – of course you have always been – or can you perhaps recall not having been? Hm? Huh?
- F-1 (*thinks carefully*) No-oh, no, no I don't think so.
- F-2 Either you recall or you don't. Which is it?
- F-1 I recall – that I don't recall. On the other hand I think that I am quite forgetful. Perhaps I am becoming senile?
- F-2 You have really always been a thickhead. There the problem lies buried like a dead dog.⁷⁹

Spelmanvisningarna avslöjar att F-2 inte alltid är så fullt säker som han vill ge sken av. Han tvekar en aning och trevar lite efter orden innan han tvärsäkert levererar sina åsikter som om de vore absoluta sanningar. F-1 däremot är nyfiken och ödmjuk och ställer många frågor om allt som förbryllar och förundrar honom. Därmed inte sagt att han alltid litar på att F-2 svar är riktiga, men han har ju ingen annan att fråga. Ibland verkar det som om F-1 är medveten om

⁷⁷ Björnsson. s. 407.

⁷⁸ Ibid. s.407.

⁷⁹ Ibid. s.408.

F-2s osäkerhet. Som citerat ovan, när F-2 försöker briljera med ordspråket "there the problem lies buried like a dog" och F-1 undrar vad han menar:

- F-1 "Dog"? What's that?
F-2 (*hesitates*) Dog – what can one say – it's a saying. Yes exactly. A saying. That's how one says it.
F-1 (*nods; fingers umbilical cord – could perhaps tie a bow*) Nevertheless. Nevertheless – I cannot understand that I am.⁸⁰

Medan F-2 tappert försöker att formulera ett svar och säga det som om det vore en självklarhet, verkar det som om F-1 bara lyssnar lite halvhjärtat samtidigt som han leker med sina fingrar i luften. Sedan konstaterar han åter att han faktiskt inte kan förstå hur saker och ting hänger ihop och att han finns till.

Längre fram i texten framstår det som om F-1 vill rädda sin bror från att verka dum då han vid ett tillfälle inte tillräckligt kvickt lyckas komma på ett svar när blivit tillfrågad om vad ett gasolkök är. F-1 svarar istället sig själv med ett tvekande "A saying" och låter F-2 glänsa genom att yttra ett överlägset "Of course!".⁸¹ När F-2 får ett vredesutbrott för att F-1 förlöjligat honom, ångrar sig F-1 med ens och försöker att åter blidka sin bror:

- F-1 (*regrets having enraged his brother*) You haven't been fooled. That's all right. You can win. I don't care if I do lose.
F-2 (*howls*) It is not the same to you!
F-1 No no, it is not the same to me. That's all right.
F-2 That is not all right.
F-1 No no, that is not all right, all right.
F-2 (*is calmed*)
F-1 Shouldn't we just forget it?
F-2 Well, all right.
(*They forget it*)⁸²

Kanske är F-1 medveten om att han faktiskt är den mer intelligente av de två. Kanske är han inom sig övertygad om att han faktiskt har rätt i att det finns en annan verklighet, men har tvingats resignera inför sin brors benhårda övertygelse om att verkligheten bara är just precis vad som går att se, eftersom han ändå inte kan argumentera för sin sak.

⁸⁰ Björnsson s. 409.

⁸¹ Ibid. s. 417.

⁸² Ibid. s. 412.

Men inte heller F-2s personlighet är helt utan nyanser. Efter att F-1s frustration och rastlöshet resulterat i ett rejält utbrott där han krävt ett annat liv, erkänner F-2 att inte heller han alltid är fullt så nöjd och tillfreds med tillvaron som det kan verka: ”You mustn’t think that I have something against another life, the truth is that I find this life extremely boring – it’s just that I can’t believe anything except that which I see and understand and can touch. It is just that...”⁸³

I *I väntan på Godot* har Beckett låtit pjäsens fyra karaktärer att fungera som par. Pozzo och Lucky är bokstavligt knutna till varandra genom ett rep, medan Vladimir och Estragon verkar tillsammans då de fyller i varandras meningar när de talar och har en nära fysisk kontakt, oavsett om de grälar eller söker tröst hos varandra.⁸⁴ Tvillingarna i *Yolk-life* fungerar förstås också i allra högsta grad som par. De kontrasterar varandra med sina olika personligheter och växlar humör på ett sådant vis att den ena tvillingens positivism hela tiden väger upp den andras negativism.

De båda fostren kan statuera exempel för Sartres tanke att den enskilda individen är beroende av den andre, och dennes erkännande, för att kunna ”se” sig själv:

- F-1 I’ll bet you are the most boring’est foetus in the whole world.
F-2 You mean that I am more boring than you.
F-1 (*obstinate*) I mean that no one in the world is as boring as you.
F-2 (*pushes against his mother*) This is the world: and in it there is no one but us: ergo, I am more boring than you – you think.
F-1 I know it!
F-2 You think so.⁸⁵

Enligt Sartre måste människan passera genom den andre för att kunna nå en sanning om sig själv.⁸⁶ Eftersom tvillingarna i *Yolk-life* bara har varandra att spegla sig i, måste de ha varandras godkännande för att kunna vara på ett visst vis. F-1 kan omöjligt vara den mest underhållande av de två, om F-2 inte godkänner att det är fakta.

- F-1 (*after further contemplation*) Still, I think I am more entertaining than you.
F-2 I don’t find that to be true.

⁸³ Björnsson s. 420.

⁸⁴ Kjellin s. 238.

⁸⁵ Björnsson s. 410.

⁸⁶ Sartre s. 38.

F-1 kan inte vara på ett visst sätt såvida inte F-2 erkänner honom som sådan. När vi läser texten, kanske vi kan tycka att F-1 är den roligaste av de två. Men eftersom vi inte ingår i fostrens värld, så har vår åsikt ingen inverkan på deras status.

Diskussion och slutsats:

Oddur Björnssons *Yolk-life* är ett underhållande drama med flera bottnar och med drastiska växlingar i både stämning och tempo. De båda fostren kontrasterar varandra och deras dialog lyckas med konsttricket att framstå som absurd, fyndig och djup på en och samma gång. Förmodligen är det de många olika nivåerna som gjort att dramat kan uppskattas av både barn och vuxna.

Texten om de båda tvåäggstvillingarna bjuder till många olika tolkningsmöjligheter. Hur man ska gå tillväga för att analysera dramat, beror på vilka avsikter man har med sin studie. Här har tagits fasta på Birthe Sjöbergs tanke, att "[d]en bästa 'metoden' är den som gagnar syftet med analysen".⁸⁷ Det analysresultat som presenteras här är således bara ett av många möjliga resultat.

Drivkraften bakom att analysera *Yolk-life* var viljan att undersöka huruvida det går att finna stöd i texten som gör det rimligt att påstå att dramat är "en lightversion av ett existentiellt drama i Sartres anda" och "en lättsam minivariant på Becketts *I väntan på Godot*" – samtidigt, eller om antingen mannen i publiken eller lokaltidningsrecensenten automatiskt måste ha haft fel när de uttalade sig om pjäsen, med tanke på hur Adorno har framställt Sartre och Beckett som motpoler i sin essä *Forsøg på at forstå Slutspil*.

Frågeställningen som denna uppsats byggts kring lyder: "Om Sartre och Beckett är motpoler när det kommer till konstskapande, finns det då ändå anledning att tro att det kan finnas influenser av dem båda i Björnssons drama *Jóðlif*? Går det i så fall att finna belägg för detta i texten?"

Jag har i min analys av *Yolk-life* aktivt letat efter spår som skulle kunna tyda på att Björnssons text bär influenser av Sartres filosofiska tankar och/eller av Becketts pjäs *I väntan på Godot*. Jag tycker mig ha funnit tillräckligt med belägg för att kunna hävda att både mannen i publikens och lokaltidningsrecensentens påståenden är rimliga. Därmed inte sagt att det måste vara så att Björnsson inspirerats av Sartre och Beckett, men det finns skäl att leka med tanken.

⁸⁷ Sjöberg s. 12.

Till att börja med är de tre författarna samtida, men Björnsson (f. 1932) är något yngre än Sartre (1905-1980) och Beckett (1906-1989). Därmed verkar det sannolikt att den yngre författaren kan ha läst och inspirerats av texter av både Sartre och Beckett, eftersom de båda faktiskt räknats som efterkrigstidens mest signifikativa litterära gestalter.⁸⁸

Yolk-life hade premiär strax tio år efter *I väntan på Godot*. Antagandet att *Yolk-life* inspirerats av – eller kanske rent av är – ett absurdistiskt drama, styrks av att Oddur Björnsson själv har sagt att han uppskattar den absurda teatern eftersom han finner den “[...] unbelievably funny and unbelievably deep at its best, full of music and strange art and still stranger visualization of human behaviour”.⁸⁹ Precis så här skulle en uppsättning av *Yolk-life* kunna beskrivas. Det har också hävdats att Björnsson är den isländska dramaförfattaren som har influerats mest av den absurda teatern.⁹⁰

Det finns alltså flera skäl att anta att Björnsson var inspirerad av absurdismen när han skrev *Yolk-life*, men finns direkta likheter med just *I väntan på Godot*? Jovisst, man kan till exempel se att Becketts fabel går igen i Björnssons drama: Två själar befinner sig bundna till varandra och låsta till en, för dem, obestämd plats, väntandes på något obestämt. I bägge dramerna sammanfaller fabeln med intrigen och texterna saknar egentligen både en början, en mitt och ett slut. Intrigen är inte särskilt viktig, istället är den intensiva stämningen i fokus. Den byggs upp med hjälp av det avskalade scenrummet som ger plats åt huvudkaraktärernas absurda dialog, som egentligen är innehållslös, vilket gör den komisk, men ändå intensiv och dramatisk. Dialogen bygger på tempoväxlingar och det talade varvas med tystnad. Paret Vladimir och Estragon och paret F-1 och F-2 kontrasterar varandra i respektive pjäs.

Så, kan man finna något som skulle kunna tyda på influenser av Sartres existentialism i texten? Jodå, fostren i Björnssons text brottas ju i allra högsta grad med existentialismens grundläggande fråga som handlar vad som är meningen med livet, vad det innebär att vara människa och hur man bör förhålla sig till sin omgivning. De utgör dessutom utmärkta exempel på hur människan behöver den Andre för att bli varse sig själv.⁹¹

⁸⁸ Algulin & Olsson s. 563.

⁸⁹ Oddur Björnsson: ”Why do I write plays?” (Reykavik, 2003), i översättning av Kristín Viðarsdóttir, på Internetsidan *Icelandic Literature*: http://www.bokmenntir.is/hofundur.asp?cat_id=999&module_id=210&element_id=1442&author_id=67&lang=8 (6.5.2008).

⁹⁰ Guðmundur Brynjólfsson: ”On the works of Oddur Björnsson” (Reykavik, 2003), i översättning av Vera Júlíusdóttir, på Internetsidan *Icelandic Literature*: www.bokmenntir.is/hofundur.asp?cat_id=1044&module_id=210&element_id=1626&author_id=67&lang=8 (6.5.2008).

⁹¹ Janson s. 270.

Svaret på min frågeställning blir alltså att oavsett om Sartre och Beckett är motpoler när det kommer till konstskapande eller inte, så finns det finns skäl att tro att det går att finna influenser av dem båda i dramat *Jóðlif*, och det går att finna belägg för detta i texten.

Under uppsatsarbetets gång har det dock gått upp för mig att förmodligen skulle inte heller Adorno motsätta sig tanken på att det skulle kunna finnas spår av Sartres existentiella tankar i ett absurdistiskt drama. Under för undan har det blivit tydligt att Adorno ju faktiskt inte säger någonting om Sartres existentialism, utan att han är negativ till Sartres sätt att använda konsten som reklampelare för sin filosofi. Om jag hade haft som mål att försöka finna likheter mellan *Yolk-life*, ett drama av Beckett och ett drama av Sartre, hade Adorno förmodligen tyckt att denna jämförelse vore befängd, eftersom han ansåg att Beckett och Sartre skrev dramer i helt olika syften och att det bara var den förstnämnde som skapade verklig konst. Men det finns ingen direkt motsättning i att *Yolk-life* kan vara under påverkan av absurdism och existentialism samtidigt.

Oavsett vad Oddur Björnsson var inspirerad av när han skrev sitt drama, så ger *Yolk-life* både läsaren och åskådaren en fantastisk miniatyrbild av världen och människorna, en bild som visar att vi kanske inte alltid ska känna oss är så överlägsna naturen och tro oss sitta inne med alla svaren.

Käll- och litteraturförteckning

Tryckt material

Adorno, Theodor W.: ”Førsøg på at forstå Slutspil” i *Litteratur og modernitet*, red.: Peder Madsen & Helge Rønning (Köpenhamn, 1990)

Algulin, Ingemar & Olsson, Bernt: *Litteraturens historia i världen* (Fjärde upplagan. Stockholm, 2005)

Björnsson, Oddur: ”Yolk-life”, till engelska av Guðrún Tómasdóttir, i *Modern Nordic Plays. Iceland*, red.: Sigurdur A. Magnússon (Oslo, 1973)

Dahlberg, Gunilla: *Bara att läsa innantill? Om dramaanalys i teori och praktik* (Linköping, 1988).

Janson, Bengt : *Kulturhistoria* (Stockholm, 1997)

Jeppsson, Tina: ”Livets gåtor i rolig och fantasieggande föreställning” i *Barometern* (Kalmar, 11.12.1999)

Jonsson, Bibi & Sjöberg, Birthe (red): *Att granska och diskutera. Dramatikanalyser* (Lund, 2006)

Lewan, Bengt (red): *Världsdramatik 3. Det moderna dramat* (Lund, 1990)

Repris. Dramaanalys från Ibsen till Beckett (Angered, 1981)

Sartre, Jean Paul: *Existentialismen är en humanism* (Stockholm, 2002)

Sjöberg, Birthe: *Dramatikanalys. En introduktion* (Andra upplagan. Lund, 2005. [orig. 1999])

Otryckt material

<http://www.bokmenntir.is> (6.5.2008)