

# CARL MAGNUS JULIUSSON

## LITTERATURENS MEST MÄNSKLIGA FÅGEL

### Samuel Beckett och papegojorna

Papegojan är ett alldeles särskilt djur i den västerländska traditionen. Den introducerades i Europa på 300-talet f.Kr. av Alexander den store som träffat på denna märkliga fågel under sina krigståg i Asien.<sup>1</sup> Man hade aldrig tidigare sett något liknande – en fågel som kunde tala! Ända sedan dess har papegojan ansetts stå i mycket nära förbindelse med människan. Den har till och med betraktats som mer mänsklig än andra djur.<sup>2</sup> Ett tidigt exempel på detta kan man finna hos Aristoteles i *Historia Animalium* där han bland annat beskriver papegojan som ”human-tongued”.<sup>3</sup> På grund av denna påstådda förbindelse har papegojan ofta kommit att användas för att också representera olika sidor av vad det innebär att vara människa.

En författare som i större utsträckning än kanske någon annan har använt sig av papegojan i sitt författarskap är Samuel Beckett (1906–1989). Man kan finna referenser till denna fågel i så gott som varje verk från hans första trettio år som författare: från dikten ”Whoroscope” (1930) till romanen *Comment c'est* (1961).

I denna text kommer jag att sätta in Samuel Beckett i en tradition av att skriva om och med papegojor. Trots papegojans långa tradition av att representera intelligensbefriat tal har den i relation till Beckett inte tagits upp mer än i

form av korta konstateranden.<sup>4</sup> Två undantag är Walter Redferns artikel ”A Little Bird Tells Us. Parrots in Flaubert, Queneau, Beckett (and *Tutti Quanti*)” från 2008, en artikel som enligt författaren själv knappt behandlar Beckett överhuvudtaget, och Brigitte Le Juez’ ”Words without Acts. Beckett’s Parrots” från 2013.<sup>5</sup> En tredje som tar upp just papegojans förmåga att repetera är Daniel Albright i *Beckett and Aesthetics* (2003). Han läser papegojan som ”a kind of ideal recording device” med möjlighet att plocka upp ”the most salient truth amid the blather of conversation” och likt en bandspelare kasta tillbaka det på den som en gång uttalade det, om och om igen.<sup>6</sup> Men Albright fokuserar på repetitionens främmandegörande roll, via apparater som bandspelaren i *Krapp’s Last Tape* (1958), vilket på grund av inriktningen på inspelningen och det rent mekaniska leder till att frågor om medvetande och mening inte får plats.

Precis som Le Juez kommer jag här att argumentera för att papegojan har en tematiskt mycket central roll i Becketts författarskap i gestaltandet av några av hans mest framträdande teman, det vill säga tal, språk och mening.<sup>7</sup> Men till skillnad från Le Juez har jag istället valt att studera papegojan ur ett historiskt, intertextuellt perspektiv, samtidigt som jag kom-

mer att ta upp hur denna ingång dessutom kan öppna upp för nya tolkningar av hans berättarröster och karaktärer – inte minst av Lucky i *En attendant Godot* (1952).

Denna ingång befinner sig nära den forskning om repetitionens roll i Becketts författarskap som blommat upp de senaste årtiondena och som sätter repetition och skillnad i centrum för hans estetik.<sup>8</sup> Men till skillnad från till exempel Albright, och många andra som behandlar repetitionen hos Beckett ur ett tematiskt perspektiv, kommer jag här istället att studera hur papegojan som litterärt motiv kan belysa diskussionen av repetitionens roll hos Becketts författarskap utifrån hans sätt att parafasera, parodiera och referera till andra texter. Precis som Daniela Caselli, som bland annat har forskat om Dantes roll i Becketts författarskap, kommer jag att sätta intertextualiteten i centrum, även om det självklart finns tydliga beröringspunkter mellan intertextualiteten och repetitionen som tema.<sup>9</sup> Repetition och skillnad är ju vad intertextualitet i grund och botten handlar om.

## PAPEGOJAN I KULTUR OCH LITTERATUR

I mer än två tusen år har papegojan med både humor och allvar använts för att symbolisera och representera mänskliga drag och egenskaper. Man kan säga att papegojans symboliska betydelse inom västerländsk tradition har tenderat att förändras parallellt med historien själv. I varje ny epok tillskrivs den nya egenskaper som speglar sin tid och de människor som lever däri. Under antiken associerades den till exempel, på grund av sin dyrbarhet, med kungar och gudomar. I Indien var papegojans imitation av mänskligt tal ett tecken på helighet.<sup>10</sup> I väst har den använts bland annat som symbol för en god kristen; man rent utav uppmanades att likt en papegoja härma efter apostlarnas ord och låtanden.<sup>11</sup> Men lika ofta har den fått representera slaveri och underkastelse – såväl naturens underkastelse under

kulturen som särskilda sociala gruppers underkastelse under andra.<sup>12</sup>

Även om papegojan förekommer i allt från kärlekslyrik till religiösa texter är det dock kanske främst i satiren vi är vana att se den och då i en lite negativ och förlöjligande betydelse av dumhet eller att prata strunt (se till exempel på ett uttryck som att ”prata goja”). Denna betydelse skulle papegojan inte få förrän under upplysningen i England. I och med att katolicismen började tappa i ställning i Europa bytte papegojan betydelse från att vara en kristen symbol till att tvärtom användas för att driva med kyrkan och den religiösa tron.<sup>13</sup> Det kan man se till exempel i verk som John Skeltons *Speke, Parrot* (ca 1525) eller Sir David Lindsays *The Testament, and Complaynt, of Our Souerane Lordis Papyngo* (1530). Hos en författare som William Shakespeare kan man hitta flera exempel på hur papegojan används satiriskt. Här sker det dock inte i en framför allt religiös kontext utan för att beteckna dumhet, fåfänga, klass eller kön.<sup>14</sup> I *Othello* (1604-05) får den till exempel beteckna tomt fyllesnack: ”Drunk, and speak parrot, and squabble?”<sup>15</sup> I *1 Henry IV* (ca 1596–1598) kan man finna en rad som: ”That ever this fellow should have fewer words than a parrot, and yet the son of a woman!”<sup>16</sup> I *Much Ado About Nothing* (ca 1598–1599) får man ta del av denna ordväxling:

BENEDICK Well, you are a rare parrot-teacher.

BEATRICE A bird of my tongue is better than a beast of yours.<sup>17</sup>

Under 1700-talet blev det senare allt vanligare att papegojan användes för att driva med kvinnor. Man började med att likna kvinnor vid fåglar sedan man upptäckte att de bar ägg i sina äggstockar.<sup>18</sup> Papegojan fick då allt oftare, på grund av sin färgglada fjäderdräkt, beteckna fåfänga liksom obetydligt prat.

Kort senare ska bruket av papegojor näst-

intill komma att explodera – såväl i böcker som på tavlor. Papegojan blir närmast en kulturell kliché.<sup>19</sup> ”Dansa Edra Papegojor. Blås Edra Torn-dyflar” skriver Carl Michael Bellman i *Fredmans epistlar* (1790).<sup>20</sup> I H. C. Andersens saga *Lykkens Kalosker* (1838) finns en papegoja vars enda fras är ”*nei lad os nu være Mennesker!*”.<sup>21</sup> I Fjodor Dostojevskijs roman *Onda andar* (1872) väser Varvara Petrovna: ”Jag är inte någon papegoja, så att jag behöver upprepa andras ord”.<sup>22</sup>

En för Beckett inte helt obekant papegoja finner man hos Gustave Flaubert i ”Un cœur simple” (1877).<sup>23</sup> Denna novell handlar om Félicité som arbetar som tjänare åt madame Aubain. En dag får hon sig till skänks en papegoja som heter Loulou. Efter en allvarlig förkylning som slagit sig på öronen börjar Félicité mer och mer att tappa kontakten med omvärlden. Till slut hör hon bara papegojans röst eka i huvudet.<sup>24</sup> Men vi hittar den även i Joseph Conrads roman *Nostramo* (1904), där den enligt Bruce Thomas Boehrer exemplifierar allt som är fel med demokratin, eller hos Virginia Woolf i *To the Lighthouse* (1927), där den får representera överklassens enfald.<sup>25</sup>

En annan författare med stor förkärlek för papegojan är James Joyce som även agerade mentor åt Samuel Beckett i Paris. Tittar man på såväl *Ulysses* (1922) som på *Finnegans Wake* (1939) finner man där ett flertal ordlekar som alla har att göra med papegojor. Flera av de i *Finnegans Wake* är även av en religiös sort som inte befinner sig långt borta från de i Becketts tidiga verk.<sup>26</sup> Ett exempel ur *Ulysses* finner man i ”Nausicaa”-episoden: ”Parrots. Press the button and the bird will squeak.”<sup>27</sup> Leopold Bloom tänker här på en prostituerad på Meath Street som han kan få till att säga och göra precis vad han vill. Här kan man urskilja, förutom den erotiska dimensionen, associationer till både kön och underordning.

En tredje författare med stort inflytande på Beckett – och som han även skrev en längre essä om 1931 – är Marcel Proust. I sista bandet

av *À la recherche du temps perdu* (1913–27) finns en referens till papegojan som särskiljer sig från ovan nämnda exempel. För Proust blir nämligen den vanliga människans efterhärmande kackel snarare det material genom vilket författaren når fram till det allmängiltiga. Det betraktas till och med som ”profetiskt”: ”Ty han [författaren] har lyssnat till andra människor endast när de, hur enfaldiga eller galna de än kunde vara och fastän de likt papegojor sade efter sina gelikar, just därigenom agerade som profetiska fåglar, som språkrör för en psykologisk lag. Han minns endast det som är allmängiltigt.”<sup>28</sup>

### BECKETTS PAPEGOJOR

De första exemplen på hur Samuel Beckett använder sig av papegojan befinner sig framför allt i en satirisk och religiös kontext. Ett tidigt exempel finner man i dikten ”Whoroscope” om René Descartes.

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>29</sup>

Enligt Becketts egen notapparat syftar ”Anna Maria” i strofen på Anna Maria von Schurman som var elev till Descartes motståndare, den kalvinske teologen Gijsbert Voet.<sup>30</sup> Diktjaget (som man får anta är Descartes själv) verkar med sin liknelse med papegojan här vilja säga att von Schurman oreflektat har underordnat sig en religiös auktoritet.

Innan dess har papegojan redan skymtat förbi i en dikt som heter ”For Future Reference”, skriven 1929 och publicerad i *transition*, men som Beckett inte lät trycka i senare samlingar av sin poesi.<sup>31</sup> Den innehåller neologismen ”palaiate”, vilken enligt Ruby Cohn skulle betyda ”papegojlik” samtidigt som den pekar mot ord som ”palate” och ”palliate”.<sup>32</sup> Denna sammanfogning av papegojan och or-

det för gom [palate] kommer sedan att upp-  
repas i Becketts första roman *Dream of Fair to  
Middling Women* (1932; publicerad 1992): "All  
night the parrots had swung roosting from his  
palate."<sup>33</sup> Här används det istället som en syno-  
nym till nonsens.

Lite längre fram i samma roman blir en per-  
son beskriven som "a parrot in a Pietà".<sup>34</sup> Här  
kan man se ett exempel på hur den används  
inom en religiös tematik i och med samman-  
kopplingen med de bilder eller skulpturer av  
Jungfru Maria, hållande Jesu döda kropp i sina  
armar, som brukar gå under benämningen  
Pietà. Ett annat exempel från samma tid finner  
man i novellen "Walking Out" i *More Pricks  
Than Kicks* (1934): "Pretty Polly that great-  
hearted mare was buried in the vicinity".<sup>35</sup>  
"Pretty Polly" syftar här inte alls på en papegoja  
(heller inte på någon "häst"), utan på Ruby  
från föregående novell, "Love and Lethe".  
Flera av dessa exempel har vissa tydligt miso-  
gyna inslag; det gäller även andra fågelliknelser  
från samma tid som "birdface", "birdneb",  
"birdnose" eller "tête d'oiseau".<sup>36</sup> De syftar alla  
nästan uteslutande till kvinnor.

Mot slutet av 30-talet och framåt försvinner  
dock papegojans religiösa och misogyna associ-  
ationer för att istället handla om tal, bristande  
tankeverksamhet och ett tomt repeterande av  
ord och fraser. Det närmaste exemplet i tiden  
finns man i *Murphy* (1938): "'Not the slightest  
idea,' he murmured, 'of what her words mean.  
No more insight into their implications than  
a parrot into its profanities.'"<sup>37</sup> På grund av  
andra världskriget skriver Beckett sin nästa  
roman, *Watt*, inte förrän 1945. Också här kan  
man se hur papegojan får symbolisera dikte-  
ring, recitering och repetition: "Watt spoke as  
one speaking to citation, or reciting, parrot-  
like, a text, by long repetition become fami-  
liar."<sup>38</sup> Året efter skriver han romanen *Mercier  
et Camier*. Där får vi bland annat möta Hélène  
som är ägare till en ara-papegoja men som inte  
kan tala utan bara stöna.<sup>39</sup>

Alla exempel som hittills har tagits upp skil-  
jer sig relativt lite från hur till exempel James  
Joyce använder sig av papegojan i sina roma-  
ner. Än så länge har den dessutom enbart före-  
kommit i beskrivningar ur en heterodiegetisk  
berättarposition. Men väl framme vid slutet  
av fyrtioalet händer det någonting. Förutom  
att byta språk och börja skriva på franska istäl-  
let för engelska, lämnar Beckett berättandet i  
tredje person helt bakom sig för ett rent, av-  
skalat berättande i första person. Detta sker  
även i samband med Becketts beslut att börja  
skriva dramatik. Bytet av språk från engelska  
till franska, samt bytet av berättarposition och  
genre, får som konsekvens att Becketts prosa  
blir mer vardaglig och berättande till sin ka-  
raktär, något han utnyttjar för att bland an-  
nat utforska relationen mellan det talade och  
det skrivna språket. I denna omställning får  
papegojan en ny roll i författarskapet av en  
mer diffus art och av större filosofisk-estetisk  
vikt. I verk som *Molloy* (1951), *Malone meurt*  
(1952), *L'Innommable* (1953), *Textes pour rien*  
(1955) och *Comment c'est* (1961) kan man se hur  
papegojan, från att ha varit en metafor som av  
berättaren tidigare vidhäftats en karaktär, nu  
internaliseras till att spegla berättarna själva  
och själva akten av att tala i sig. De egenskaper  
som papegojan tidigare fått symbolisera utgör  
nu själva grundproblematiken för Becketts  
berättare i berättandets stund. Explicit sker  
det inte förrän i *L'Innommable* och *Textes pour  
rien*, men redan i *Molloy* och *Malone meurt* kan  
man se hur grunden för denna rörelse planteras  
i och med en tydlig tematisering av relationen  
mellan inlärt tal och någon form av bakom-  
liggande språklighet.

Denna tematisering är samtidigt en viktig  
komponent i Becketts särskilda typ av humor.  
Det kan man till exempel se i *Molloy* när be-  
rättaren talar om Lousses papegoja. Den har  
tidigare tillhört en fransman som har lärt den  
att säga "Putain de conasse de merde de chiais-  
son". Men den kan även säga "Fuck". På tal om

denna tvåspråkighet hos papegojan presenterar berättaren ett aningen snårigt resonemang. Man kan å ena sidan anta att fransmannen inte har lärt papegojan att säga "Fuck", utan att den troligrvis haft en tredje ägare mellan honom och Louise. Men berättaren kan heller inte utesluta att papegojan kan ha hittat fram till ordet helt själv.<sup>40</sup>

I *Malone meurt* finns det en episod som handlar om Jackson som försöker lära sin papegoja att säga det latinska axiomet 'Nihil in intellectu nisi prius fuerit in sensu'. Men han lyckas bara med att lära den att säga de tre första orden. Resten blir bara ett kvackande, "couah couah couah couah".<sup>41</sup> Frasen i sin helhet betyder att det inte finns någonting i intellektet som inte först funnits och varseblivits genom sinnen. Det pekar således på den tematik som man kan säga att papegojan förkroppsligar hos Beckett, det vill säga att språket inte kommer inifrån, utan enbart är tomma fraser som vi repeterar utan någon djupare innebörd. De tre ord som papegojan lyckas repetera säger just det – ingenting i intellektet. Papegojan har här blivit en lite pessimistisk metafor för människan som obotlig främling i språket, inkapabel till att säga någonting överhuvudtaget av mening.

I trilogins sista del, *L'Innommable*, händer det sedan ytterligare någonting nytt. Papegojan och berättaren slås här samman till en enda röst och de egenskaper som tidigare häftats vid papegojan överförs till berättaren:

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.<sup>42</sup>

Berättaren liknar här sig själv med en papegoja och med den egenskap som tidigare varit den som starkast förknippats med papegojan: att orden inte är dess egna. Det har Beckett redan skrivit ett flertal gånger tidigare, inte minst i

samma roman: att berättaren inte vill prata, att han inte har någonting att säga förutom andras ord, men att han inte kan sluta.<sup>43</sup>

Att tala är för den onämnbare berättaren inte en meningsfull sysselsättning. Man talar för att bli färdig. Ens ord är en redan memorerad läxa som man stammar fram så gott man kan och med en röst som inte är ens egen.<sup>44</sup> En annan passage av samma slag finner man i *Textes pour rien* där berättaren utbrister åt sig själv: "enough vile parrot I'll kill you".<sup>45</sup>

Dessa fraser har alla en tydlig karaktär av självförakt; berättaren vill sluta prata, men munnen bara babblar på, repeterar ord utan mening vare sig för en själv eller någon annan.

### HUR LÅTER EN PAPEGOJA?

*En attendant Godot* är utan tvekan Samuel Becketts mest kända och inflytelserika verk. Och ingen karaktär har gett upphov till så många frågetecken som Lucky. Kanske är Lucky den mest absurda, mest svårförståeliga, sorgligaste och mest illa behandlade av Becketts alla karaktärer. Samtidigt utgör han en nyckelposition i den Beckettska traditionen av att berätta och hålla monolog, från Arsène i *Watt*, via berättarrösterna i trilogin, Hamm i *Fin de partie* (1957), Winnie i *Happy Days* (1960), de tre huvudena i *Play* (1963), till Mouth i *Not I* (1972) och så vidare. Men vad händer egentligen med tolkningen av Lucky om man gör honom, denne tjänare och slav, till papegoja, i likhet med dem vi redan funnit bland både karaktärer och berättare i Becketts författarskap?

Den mest inflytelserika tolkningen av Luckys tal är Anselm Atkins' artikel "Lucky's Speech in Beckett's *Waiting for Godot*. A Punctuated Sense-Line Arrangement" från 1967. Enligt Atkins är Luckys monolog nonsens enbart till ytan. Han menar att den trots allt har en rationell grund och att det finns en för dramata viktig bakomliggande sentens att utvinna som förstärker verkets teman. Den argumenterar enligt Atkins för absurditet.<sup>46</sup> Atkins delar in

monologen i tre delar, varav de två första skulle vara parodier på en rationell argumentation i stil med Descartes och Spinoza. Den sista delen ska sedan införa ett parallellt spår till del två för att därefter rasa ut i någonting helt nytt.<sup>47</sup> Luckys tal är enligt Atkins ett uttryck för det logiska språkets död och det vetenskapligt artikulerade språkets förfall och slutliga tystnad.

Denna tolkning av Luckys tal står sedan dess nästintill oemotsagd. Texter som därefter tagit upp *En attendant Godot* följer så gott som uteslutande denna tankebanan även om formuleringarna i sig kan skifta.<sup>48</sup> Grunden för Atkins resonemang är dock mycket problematisk. Luckys tal är fragmentariskt och svårbegripligt – kanske till och med helt obegripligt. I Atkins text ser man en tydlig tendens till att vilja ”laga” monologen, lägga till det som fattas, för att kunna presentera en begriplig och koherent helhet – en helhet som det finns stor anledning att betvivla. För att uppnå denna helhet måste Atkins nämligen reducera bort allt det som inte styrker hans resonemang och i kursiv lägga till ord som ursprungligen inte finns med i texten. Alla upprepningar och alla ljudlikheter stryks helt och hållet.

Denna metod kan få långtgående konsekvenser för analysen. Monologen har vissa tydligt religiösa referenser. Atkins tar upp det spåret och baserar sin analys av gud i talet på frasen ”sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie”.<sup>49</sup> Självklart kan man koppla orden samman; *apathie* (’apati’, ’likgiltighet’) och *athambie* (’passivitet’) går att härleda till skolastiken och pekar tillsammans med *aphasie* (’afasi’) mot en syn på gud som någon som varken bryr sig, säger eller gör någonting. Men orden kan uppenbarligen lika mycket bindas samman just på grund av sin ljudlighet. Det blir extra tydligt om man beaktar talets stammande och repeterande karaktär, en karaktär som Atkins genom sin reduktion gör allt för att eliminera. Lucky trevar och tar om, stammar och försöker igen. Monologen igenom

staplas rim och homofoner efter varandra: ”feux”, ”feu”, ”peut”, ”peu” och ”terre”, ”l’air”, ”pierre”, ”ère”, ”mer”.<sup>50</sup> Kanske är det i själva verket bara ett av dessa tre ord (apathia-athambia-aphasia) som Lucky är ute efter att säga. Kanske är det ett helt annat som bara råkar låta likadant.

Luckys tal är en poetisk dans av ord som rimmar oförutsägbart och oregelbundet, i cirklar, som börjar om, försvinner, enbart för att återvända några rader längre ner. Samtidigt är det en lek med betydelse, en lek där ordens sammanhang inte längre utgörs av vad de representerar, ett särskilt tema eller ämne, utan av deras klang. Därför är det också högst opålitligt.

Detta perspektiv på Beckett är inget nytt. Det har bland annat framförts av Enoch Brater i *The Drama in the Text. Beckett's Late Fiction* (1994). Men det är nästan enbart på tal om Becketts senare prosa som denna syn fått någon egentlig genomslagskraft. Vad gäller Lucky har det fortfarande varit betydelsen som hamnat i första rummet och kommit att styra förståelsen av monologen – om den ens kommenterats överhuvudtaget. Existentialistiska och fenomenologiska inriktningar har dominerat tolkningarna av *En attendant Godot* och Lucky.<sup>51</sup> De har reducerat denna mångtydiga karaktär till att te sig nästintill endimensionell.

I den analys som följer har jag som utgångspunkt valt en av de ”anomalier” i monologen som Atkins helt valt att bortse ifrån: Luckys ”quaquaquaqua”.<sup>52</sup> Även om Luckys ”quaqua” kan tyckas svårbegripliga, ges de ingen plats i Atkins resonemang utan avfärdas helt och hållet som irrelevanta.

Luckys ”quaqua” är mångtydigt. Den vanligaste tolkningen är att det består av den skolastiska termen ”qua” som på latin betyder ”i egenskap av” eller ”såsom”. Det finns självklart andra tolkningar även om de sällan blir fullt utvecklade. Rosette Lamont nämner till exempel att de låter som det franska ordet för *vad*, ”quoi?quoi?quoi?”<sup>53</sup> Frederick Hoffman



lyfter, precis som Atkins, fram att de låter som "quack".<sup>54</sup>

Men de går även att förbinda med papegojan. Det finns flera ledtrådar i texten som pekar i den riktningen. En av dem är så klart deras kvackande läte. Men då måste man först veta att det är så en papegoja låter i Becketts värld. Och det kan man tydligt se i exemplet ur *Malone meurt*, i vilket Jackson försöker lära sin papegoja att säga "Nihil in intellectu etc".<sup>55</sup> Papegojan låter "couah couah couah couah couah". Stavningen är annorlunda, men ljudet detsamma (en koppling som även Le Juez gör).<sup>56</sup> Dessa två verk skrevs dessutom parallellt. Ett annat exempel där en karaktär hos Beckett utropar "Qua!" finner man i *Embers* (1959) där Addie läxas upp av sin pianolärare för att ha spelat fel ton.<sup>57</sup>

I *Comment c'est*, skriven lite drygt tio år efter *En attendant Godot*, har Luckys "quaqua" fått en mer framträdande roll. Hela romanen har en stammande, fragmentarisk, repeterande stil – inte långt från den på Luckys monolog – och de "quaqua" som Lucky en gång stötte ur sig återkommer här regelbundet romanen igenom. Precis som att Félicité i Flauberts "Un cœur simple" tillslut enbart hör papegojans röst, hör berättaren i *Comment c'est* dessa "quaqua" ständigt eka i huvudet. Men likheterna mellan Beckett och Flaubert slutar inte där: översätter man *félicité* till engelska (tillika namnet på den tjänare i *Madame Bovary* (1856) som tar över efter Nastasie) blir det just det – *lucky*.<sup>58</sup> Lucky är trots allt kanske ingenting annat än just en deformationerad version av Flauberts "lyckliga" tjänare.

Denna tendens att leka med ordet "qua" (oavsett om det stavas "qua", "quoi", "couah" eller "quack") är dock inte heller unik för Beckett. Man finner den också hos James Joyce. I *Finnegans Wake* hittar man den typen av ordlekar på två ställen. Det ena är: "*Quick quake quokes the parrotbook of dates*".<sup>59</sup> Roland McHugh förklarar denna passage som en ihop-

slagning av de latinska frågeorden "qui, quae, quod" och "quack quack quotes". Citatet handlar om barn som lär sig att rabbla datum som papegojor.<sup>60</sup> Det andra exemplet är kanske en av de allra tydligaste föregångarna till de läten som Lucky ska komma att stöta ur sig och som sedan ska återkomma i *Comment c'est*: "Quoiquoiquoiquoiquoiquoiquoiq!"<sup>61</sup>

Utöver detta finns det detaljer i *En attendant Godot* som förstärker associationen till Lucky som papegoja. Bara själva relationen mellan Pozzo och Lucky påminner om relationen mellan en ägare och ett djur. Pozzos aggressiva uppmaningar till Lucky att "tänka" (även om det snarare handlar om att "tala") påminner om en ägare som vill visa upp ett trick man lärt ett husdjur.<sup>62</sup> Ytterligare en parallell finner man i en annan av Becketts herre-slavrelationer som har mycket gemensamt med den mellan Pozzo och Lucky, det vill säga den mellan Hamm och Clov i *Fin de partie*. I den kan man till exempel höra Clov säga en sådan sak som att han enbart använder de ord Hamm har lärt honom; om de inte betyder någonting längre får han lära honom nya eller låta honom vara tyst.<sup>63</sup>

Att se Lucky som en papegoja i sammanhanget öppnar upp för en ny förståelse av hans tal. Först då uppenbarar det sig en horisont som gör det möjligt att förstå hans monolog som en ordström bestående av ord som inte är hans egna. Detta har konstaterats många gånger förut när det kommer till berättarrösterna i trilogin: "Words in Beckett's oeuvre are increasingly divorced from any human container" som Sarah Gendron skriver.<sup>64</sup> Det är en tematik som man kan säga förkroppsligas i papegojan. Men det har inte på samma sätt använts för att förstå Luckys tal, vilket man mer eller mindre fortsatt att se ur en strukturalistisk synvinkel som gestaltande det logiska språkets död.

Likt en papegoja repeterar han, precis som berättarna i trilogin, sin läxa, en gång inlärd, nu nästan glömd. Han kan den ganska dåligt.

Innebörden har han kanske aldrig vetat om. Men han försöker att med hjälp av snarlika ord och rim att hitta rätt. Att se slaven-tjänaren-papegojan Lucky som en person som en gång varit intelligent, tänkande, dansande, är därför att på ett sätt missförstå honom. De har kanske ändå rätt i sin föraning, Vladimir och Estragon, när de vid en första anblick tar honom för en idiot.<sup>65</sup>

Utifrån detta perspektiv passar Luckys tal in som en pusselbit i det tema av upprepning och repetition som genomsyrar *En attendant Godot* som text. Vladimir och Estragons språkbruk är så snarlikt – och så fullt av ekon, omtagningar och repetitioner – att man, som Andrew K. Kennedy konstaterar, knappast kan benämna det som en dialog; snarare har deras repliker karaktären av en monolog som hackats upp till en dialog.<sup>66</sup> Lucky imiterar ett slags logisk-rationalistisk jargong medan Pozzo imiterar ett romantiskt sätt att tala i sitt både klichéartade och utvattnade tal om himlen. Andra akten är som bekant nästintill en kopia av första akten. Allt som händer har hänt förut, allt som sägs har sagts förut; de lever alla i en värld där allt reducerats till vana och repetition.

Men medan Pozzo i sin trohet mot romantiska stereotyper enbart visar prov på bristande individualitet, kan Luckys tal ändå betraktas som en symbol för en modernitet där traditionen, det inlärda, blivit vänt upp-och-ner och mot sig självt. Papegojans möjlighet till efterapning kan läsas som en metafor för ett skrivande som inte kommer med någonting nytt, utan endast kopierar vad som tidigare har sagts och skrivits. Utifrån sett innehåller Luckys tal tydliga komponenter från traditionen, samtidigt som den även motsätter sig den, genom ett deformerat återgivande som både plockar isär och fragmentiserar dess innehåll. Den skillnad som inte går att separera från repetitionen – och som tagits upp av bland annat Gilles Deleuze och Jacques Derrida (genom till exempel ett begrepp som *différance*) – kan här sägas

gestaltas genom Luckys oförmåga att minnas korrekt.<sup>67</sup> Lucky är en mycket glömsk papegoja. Och enbart en ruin blir det som återstår. Lucky deformerar allt han försöker att upprepa och åderlåter det därför på all mening. På det sättet blir Lucky kanske den mest Beckettska av alla Becketts karaktärer, den som mest förkroppsligar hans estetik, genom sin hållning gentemot traditionen.

En annan aspekt av denna tolkning är att den samtidigt eliminerar alla möjligheter för avsändaren att ha några som helst intentioner med sina ord. En papegoja repeterar enbart vad den lärt sig utan att ha någon som helst tillgång till dess betydelse. Detta kan betraktas som någonting positivt. Beckett gillar nämligen att leka med ord, gärna på ett sådant sätt att de inte gör sig tillkänna som just ordlekar. Hade berättaren varit en ”vanlig människa” med tankar och intentioner hade vi kunnat fråga den vad den menar. Men är berättaren-talaren istället en papegoja hänger orden fritt i luften, oavgjorda, obestämbara och mångtydiga, utan att ett entydigt svar går att fastställa. Det är språket självt som talar. Och där bakom finns ingenting. Det är som Maurice Blanchot skriver: ”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.”<sup>68</sup> Och kanske är det just på grund av denna totala avsaknad av en entydig mening, av någon som i motsats till papegojan står bakom orden, som *En attendant Godot* har kunnat ge upphov till så många vitt skilda tolkningar, såväl existentialistiska, psykoanalytiska som religiösa. Bara det som inte har någon mening kan ge upphov till ett sådant överflöd av mening och av så vitt skilda slag.

Men av samma anledning kan Luckys monolog också excellera i poesi, i rim och i rytm – för den har ingen betydelse utöver den vi i efterhand tillskriver den. Luckys ord står emot bestämning precis som berättarnas i Becketts



sena prosa. Det är språket självt som talar. Och kanske är det just på grund av detta att språket står ensamt – medierat till exempel genom en papegoja (en av dessa ”profetiska fåglar” som Proust kallade dem) – som någonting allmän-giltigt också kan framträda.

Som medium till detta ”oavgjorda” språk spelar papegojan hos Beckett alltså en avgörande roll som artikulerande istället för tänkande instans. Den bibehåller mångtydigheten som ett estetiskt och musikaliskt självändamål och för samtidigt till ytan språkets redan inneboende poetiska kraft.

1. Bruce Thomas Boehrer, *Parrot Culture. Our 2,500-Year-Long Fascination with the World's Most Talkative Bird*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004, s. 1.
2. Paul Carter, *Parrot*, London: Reaktion Books, 2006, s. 17.
3. Boehrer 2004, s. 4.
4. C. J. Ackerley & S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to his Works, Life, and Thought*, New York: Grove Press, 2004, s. 428; Alan Astro, *Understanding Samuel Beckett*, Columbia: University of Carolina Press, 1992 [1990], s. 9.
5. 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: Oxford Univ. Press, 2008, s. 103.
6. Daniel Albright, *Beckett and Aesthetics*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003, s. 91.
7. Brigitte Le Juez, ”Words without Acts: Beckett's Parrots”, i *Beckett and Animals*, red. Mary Bryden, New York: Cambridge University Press, 2013, s. 212.
8. Sarah Gendron, *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze*, New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2008, s. 1.
9. Daniela Caselli, ”Introduction”, i *Beckett and Nothing: Trying to Understand Beckett*, red. Daniela Caselli, Manchester: Manchester Univ. Press, 2010, s. 10; Daniela Caselli, *Beckett's Dantes: Intertextuality in the fiction and criticism*, Manchester: Manchester Univ. Press, 2005, s. 1.
10. J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*, London: Thames & Hudson, 1973, s. 247; John Pollard, *Birds in Greek Life and Myth*, London: Thames & Hudson, 1977, s. 138.
11. Bo Eriksson, *Bestiarium: En medeltida djurbok*, Stockholm: Dialogos, 2009, s. 230.
12. Boehrer 2004, s. 7f.
13. Ibid., s. 62.
14. Beryl Rowland, *Birds with Human Souls: A Guide to Bird Symbolism*, Knoxville: University of Tennessee Press, 1978, s. 122; Boehrer 2004, s. 65.
15. William Shakespeare, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, edited by: John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor & Stanley Wells, Oxford: Clarendon Press, 2005 [1986], s. 887.
16. Ibid., s. 492.
17. Ibid., s. 572.
18. Londa Schiebinger, *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science*, Cambridge: Harvard Univ. Press, 1991 [1989], s. 206.
19. Redfern 2008, s. 82.

20. Carl Michael Bellman, *Fredmans epistlar*, Göteborg: Almqvist & Wiksell, 1967, s. 194.
21. Hans Christian Andersen, "Lykkens Kalosker", i *Eventyr, Bd. II*, København: Hans Reitzels Forlag, 1964, s. 198.
22. Fjodor Dostojevskij, *Onda andar: Andra delen*, Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers, 1973, s. 154.
23. Redfern 2008, s. 98; Le Juez 2013, s. 215; Ackerley & Gontarski 2004, s. 428.
24. Gustave Flaubert, "Un cœur simple", i *Trois contes*, Paris: Armand Colin, 1960, s. 49.
25. Boehrer 2004, s. 131.
26. "parroteyes list"; James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Penguin Books, 2000 [1992], s. 493; "the Parrot in Hell"; *ibid.*, s. 63; "Snakeeye! Strangler of soffiacated green parrots!"; *ibid.*, s. 534; "a parakeet's cage"; *ibid.*, s. 197; "Pappagallus"; *ibid.*, s. 484; "perroqtriques"; *ibid.*, s. 515.
27. James Joyce, *Ulysses*, New York: Oxford Univ. Press, 1998 [1993], s. 353f. Se även: "Pretty Poll! (*His yellow parrotbeak gabbles nasally.*)"; *ibid.*, s. 481; "bentwood perch with a fingertame parrot (expurgated language)"; *ibid.*, s. 665.
28. Marcel Proust, *På spaning efter den tid som flytt VII: Den återfunna tiden*, Stockholm: Bonniers, 1982, s. 195.
29. Samuel Beckett, "Whoroscope", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume IV: Poems, Short Fiction, Criticism*, New York: Grove Press, 2010d, s. 5.
30. *Ibid.*, s. 7.
31. Ackerley & Gontarski 2004, s. 203.
32. Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001, s. 8.
33. Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, London: Calder, 1993, s. 31.
34. *Ibid.*, s. 69.
35. Beckett 2010d, s. 152.
36. Beckett 1993, s. 15, 68, 69 och 133; Beckett 2010d, s. 64; *ibid.*, s. 214; Samuel Beckett, *Eleutheria*, Paris: Éd. de Minuit, 1995, s. 160.
- För en närmare diskussion av Becketts skildringar av kvinnor se *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, red. Linda Ben-Zvi, Urbana: University of Illinois Press, 1990, framför allt Susan Brienzas "Clods, Whores, and Bitches: Misogyny in Beckett's Early Fiction".
37. Samuel Beckett, "Murphy", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume I: Novels*, New York: Grove Press, 2010a, s. 27.
38. *Ibid.*, s. 295.
39. Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris: Éd. de Minuit, 1970, s. 41.
40. Samuel Beckett, *Molloy*, Paris: Éd. de Minuit, 1951, s. 55.
41. Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris: Éd. de Minuit, 1951, s. 80.
42. Samuel Beckett, "The Unnamable", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume II: Novels*, New York: Grove Press, 2010, s. 329. [Citat i original: "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"; Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris: Éd. de Minuit, 1953, s. 99.]
43. Beckett 1953, s. 55.
44. *Ibid.*, s. 46.
45. Beckett 2010d, s. 318. [Citat i original: "sale perroquet, je te tuerais"; Samuel Beckett, "Textes pour rien", i *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris: Éd. de Minuit, 2009a, s. 163.]
46. Anselm Atkins, "Lucky's Speech in Beckett's *Waiting for Godot*. A Punctuated Sense-Line Arrangement", i *Educational Theatre Journal* 1967:4, s. 426.
47. *Ibid.*, s. 427.
48. Richard N. Coe, *Samuel Beckett*, Edinburgh: Oliver & Boyd, 1964, s. 1; Andrew K. Kennedy, *Six dramatists in search of a language*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1975, s. 139f; Charles R. Lyons, *Samuel Beckett*, London: Macmillan, 1983, s. 33; Shira Wolosky, *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*, Stanford: Stanford Univ. Press, 1995, s. 90; Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1964, s. 273.
49. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris: Éd. de Minuit, 2009b, s. 55.
50. *Ibid.*, s. 55 och s. 57.
51. Gedron 2008, s. 53.
52. Beckett 2009b, s. 55.

53. Rosette Lamont, "Beckett's Metaphysics of Choiceless Awareness", i *Samuel Beckett now*, red. Melvin J. Friedman, Chicago: University of Chicago Press, 1970, s. 209.
54. Frederick J. Hoffman, *Samuel Beckett: The Language of Self*, Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1962, s. 148.
55. Jmfr ovan, s. 47.
56. Le Juez 2013, s. 221.
57. Samuel Beckett, "Embers", i *The Selected Works of Samuel Beckett: Volume III: Dramatic Works*, New York: Grove Press, 2010c, s. 202.
58. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris: Librairie Générale Française, 1999 [1986], s. 131.
59. Joyce 2000, s. 275.
60. Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake*, Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 2006 [1980], s. 275.
61. Joyce 2000, s. 195.
62. Beckett 2009b, s. 55.
63. Samuel Beckett "Fin de partie", i *Fin de partie, suivi de Acte sans paroles I*, Paris: Éd. de minuit, 1969, s. 62.
64. Gendron 2008, s. 126.
65. Beckett 2009b, s. 32.
66. Kennedy 1975, s. 156.
67. För en närmare diskussion av relationen mellan Beckett, Derrida och Deleuze, angående repetition och skillnad, se Sarah Gendrons *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze* (2008) som refererats till ovan.
68. Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982, s. 41.

## SUMMARY

### *Literature's Most Human Bird: Beckett and His Parrots.*

Perhaps more so than any other animal, the parrot has achieved a unique status as a cultural symbol and cliché in Western literature. Ever since its first introduction in Europe by Alexander the Great, the parrot's ability to imitate human language has been a never-ending source of fascination for human society. In literature, the talking parrot has always evoked the question of what it means to be human, reminding us of the painful possibility that language and thought might be merely a product of mindless imitation, and thus of no greater value.

The parrot features as a significant presence in practically every work written by Samuel Beckett during his first thirty years as a writer. This article inscribes Beckett into a tradition of utilizing parrots as means of satire, in which the meaninglessness and mindlessness of everyday language and inveterate phrases are compared with the pure sound-imitations uttered by the bird.

The parrot may be studied as a motif more deeply integrated into the Beckett *oeuvre* than his complex web of quotes and references to the literary tradition and writers such as Gustave Flaubert and James Joyce. One can argue that the parrot embodies the Beckettian theme of repetition and difference, present at almost every level of his writing. In this article, this assertion is explored through an interpretation of Lucky's monologue in *En attendant Godot* (1952), based on the principles of aural similarity and repetition gone wrong.

*Keywords:* Samuel Beckett, parrots, intertextuality, language, repetition, Lucky, quaquá