

Sviðslistadeild

Sviðshöfundabraut

Hið óskiljanlega

Hlutverk merkingaleysis í verkum Harold Pinters

Ritgerð til BA-prófs á Sviðshöfundabraut

Anna Katrín Einarsdóttir

Vorönn 2016

Sviðslistadeild

Sviðshöfundabraut

Hið óskiljanlega

Hlutverk merkingaleysis í verkum Harold Pinters

Ritgerð til BA -prófs á Sviðshöfundabraut

Anna Katrín Einarsdóttir

Kt.: 060291-2179

Leiðbeinendur: Ásgerður Guðrún Gunnarsdóttir og Alexander Graham Roberts

Vorönn 2016

Útdráttur

Verk Harold Pinters voru í fyrstu gagnrýnd fyrir að vera óskiljanleg, óskýr og ruglingsleg. Þó þessi lýsing eigi enn við um verk hefur þessi gagnrýni ekki neikvæða merkingu lengur. En fyrst það er ekki í merkingu og boðskap verka Pinter hvað er það þá sem gerir þau svo áhrifarík og langlíf? Viðfangsefni þessarar ritgerðar er að skoða hvort og hvernig verk Pinters hafa með tíð og tíma náð að festa sig í sessi innan leikhússins og hvað það er sem gerir þau einstök. Til þess að sýna fram á að verk Pinters hafi náð að fanga hug og hjörtu fólks vegna hrifa verður fyrst farið yfir ritstíl hans í samanburði við stíla leikhúss félagsrealisma og leikhúss fátánleikans. Þagnir hans verða einnig teknar sérstaklega fyrir og skoðaðar, því þar tel ég að styrkur hrifanna liggi. Mismunandi útskýringar á hrifum verða skoðaðar út frá mismunandi nálgunum en nálgun Brian Massumis verður notuð til þess að greina verkið *Afmælisveislan*.

Efnisyfirlit

ÚTDRÁTTUR	3
EFNISYFIRLIT	4
INNGANGUR	5
PINTERESKA	6
EINKENNI VERKA PINTERS: REALÍSK EÐA FÁRÁNLEG? EÐA FÁRÁNLEGA REALÍSK?	8
ÞAGNIR PINTERS.....	12
HRIF	14
BRIAN MASSUMI OG SNJÓKALLIN ÓSKILJANLEGI.....	18
AFMÆLISVEISLAN	20
LOKAORÐ	24
HEIMILDASKRÁ	25

Inngangur

Í ræðu sinni á Nóbelsverðlaunahátíðinni 2005 sagði Writer Per Wästberg, meðlimur sænsku akademíunnar, að Harold Pinter hefði verið frumköðull innan enskrar leiklistar á 21. öldinni og í verkum sínum hefði honum tekist að „afhjúpa þverhniðið sem dyljst undir hversdagslegu masi fólks og ryðst inn í lokuð rými kúgunarinnar”¹. Pinter hlaut þó ekki alltaf slíka viðurkenningu fyrir verk sín og var fyrsta verki hans, *Afmælisveislunni*, mætt af mikilli neikvæðni². Það var gagnrýnt fyrir að vera óskiljanlegt, óskýrt og það að áhorfendur væri skyldir eftir án þess að vita nokkuð um af hverju persónur verksins hefðu gert það sem þeir gerðu. Gagnrýnin á verk hans hefur í sjálfu sér ekki breyst, hún hefur aðeins með tímanum fært sig frá neikvæðu hliðinni yfir á þá jákvæðu.

Verk hans virðast vera samhengislaus og sem að eina merkingin sé að það sé engin merking. Ekkert er öruggt nema það eitt að ekkert sé öruggt, að það stafi ógn af öllu og að manneskjan breyti á ófyrirsjáanlegan hátt og því stafi manni hætta frá öllum samskiptum. Hinn utanaðkomandi heimur er ófyrirsjáanlegur og óöruggur en sama má segja um herbergið sem maður er í því að utanaðkomandi ógnir geta ruðst inn hvenær sem er. Við reynum að móta heiminn í kringum okkur í gegnum tal og með því að undirstrika það sem við viljum að sé satt og forðast það sem við viljum ekki horfast í augu við.

Verk Pinters er ekki hægt að flokka innan neins leikhússtíls sem að hafði verið ríkjandi fram að tilkomu hans innan leikhússins. Rökrænt séð ættu verk hans ekki að hafa náð slíkum áhrifum sem raun ber vitni. Þau eru merkingarlaus með órökræna framvindu búa ekki yfir kaþarsis³ né neinum boðskap að því er virðist. Ólíkt verkum innan leikhúss fáránleikans þá brutu verk hans ekki niður samþykka og fyrirframgefna merkingafræði samfélagsins heldur voru drifin áfram í merkingaleysi. Að vissu leyti voru þau þar afleiðandi realískari en félagsrealisminn sem var vinsæll þá. Ég held því fram að það sé í þessu merkingaleysi sem *hrifin*⁴ verða til, þagnirnar sem að brjóta upp línulega

¹ "The Nobel Prize in Literature 2005 - Presentation Speech", *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014, sótt 17.

² Yael Zarhy-Levo, "Pinter and the critics", úr *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ritstj. Peter Raby (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 213.

³ Þegar persóna verks gerir mistök, þarf að mæta afleiðingum þeirra en í lokin lærir hún eitthvað af mistökunum, eða þá að áhorfendurnir sjái skýrt hvað olli ólukku söguhetjunnar. Orsakasamhengi milli gjarða og afleiðinga.

⁴ e. Affect úr heimspéki Spinoza hefur verið þýtt sem hrif og mun ég nota það orð.

Minna Koivuniemi, "Í kóngulóarvefnum: Spinoza um hrif," *Hugur 16*, 1. töl (2004) : 200-218.
http://timarit.is/view_page_init.jsp?gegnirId=000830661.

framvindu og koma með óvænta innkomu inn í óröklegt samhengi. Verkin eru ekki áhrifarík fyrir merkingu sína og boðskap heldur, einmitt, vegna skorts á merkingu og boðskap.

Til þess að sýna fram á að verk Pinters hafi náð að grípa hug og hjörtu fólks sé vegna hrifa verður fyrst farið yfir ritstíl hans í samanburði við stíla leikhúss félagsrealisma og leikhúss fáránleikans. Þagnir hans verða einnig teknar sérstaklega fyrir og skoðaðar, því þar tel ég að styrkur hrifanna liggi. Mismunandi útskýringar á hrifum verða skoðaðar út frá mismunandi nálgunum en nálgun Brian Massumis verður notuð til þess að greina verkið *Afmælisveislan*. Í lokaorðum verða niðurstöður greiningarinnar dregnar saman.

Viðfangsefni þessarar ritgerðar er að skoða hvort og hvernig verk Pinters hafa með tíð og tíma náð að festa sig í sessi innan leikhússins og hvað það er sem gerir þau einstök. Til þess að sýna fram á að verk Pinters hafi náð að fanga hug og hjörtu fólks vegna hrifa verður fyrst farið yfir ritstíl hans í samanburði við stíla leikhúss félagsrealisma og leikhúss fáránleikans. Þagnir hans verða einnig teknar sérstaklega fyrir og skoðaðar, því þar tel ég að styrkur hrifanna liggi. Mismunandi útskýringar á hrifum verða skoðaðar út frá mismunandi nálgunum en nálgun Brian Massumis verður notuð til þess að greina verkið *Afmælisveislan*. Í lokaorðum verða niðurstöður greiningarinnar dregnar saman.

Pintereska

Harold Pinter fæddist í verkmannahverfi í austur London og var einkabarn foreldra sinna, sem voru af gyðingaættum. Pinter hefur sagt að fordómar og gyðingahatur hafi haft mikil áhrif á sig og sín skrif. Uppvaxtarárin mótuðu einnig skrif hans og stíl. Þegar seinni heimstyrjöldin braust út var hann líkt og mörg börn stríðsáranna sem búsett voru í London fluttur til Cornwall fjær stíðsátökunu. Það bjó hann 9 ára að aldri, í kastala með öðrum drengjum fjarri heimili sínu. Skólabekkurinn virtist henta honum illa og þótti hann vera afar önuget barn. Einu fögin sem hann sýndi einhvern áhuga voru enska og bókmenntir, og var hann byrjaður að semja ljóð þrettán ára gamall. Í skóla hófust kynni hans af leiklistinni og sem táníngur í Hackney Downs skólanum lék hann í uppfærslu af *Macbeth* og *Romeo og Júlíu*. Hann ákvað hann að læra leiklist í *Royal Academy of Dramatic Art* að loknu grunnskólanámi en hætti þar og hóf nám við

Central School of Speech and drama. Honum fannst námið hins vegar ekki upp á marga fiska og fann sig ekki meðal nemendanna eða í faginu. Þrátt fyrir að finna sig ekki innan leiklistanámsins fékk Pinter vinnu sem leikari í útvarpi, sjónvarpi og 1950 fékk hann fast pláss hjá Anew McMaster repetiore hópnum og ferðaðist um Írland að sýna verk eftir Shakespeare í 18 mánuði. Pinter hélt áfram að leika út ævina samhliða skrifum sínum og leikstjórn⁵.

Árið 1957 fékk Pinter símtal frá vini sínum, Henry Woolf, sem bað hann um að skrifa verk fyrir sig sem ætti að sýna eftir viku. Pinter tók það í fyrstu ekki í mál en skrifaði síðan verkið á aðeins fjórum dögum, milli þess að vera á morgunæfingum og sýna á kvöldin. *The Room* varð til og markaði það byrjun Pinters sem leikskáld. Verkið vakti athygli og nálgast Michael Codron, breskur leikhúsframleiðandi Pinter og spurði hvort hann ætti verk í fullri lengd og hafði hann þá nýlokið við verkið *The Birthday Party*. Í maí 1958 var fyrsta uppfærslan í London af *The Birthday Party* frumsýnd og fékk það hörmulegar viðtökur og var hætt í sýningum eftir aðeins eina viku. Verkið þótti afar óskýrt og ruglandi. Gagnrýnendur gátu ekki áttað sig á forsendur karakteranna og líktu því við það að leysa krossgátu sem væri uppsett til þess að vera í þversögn með það að markmiði að villa um fyrir áhorfandanum og rugla. Einn gagnrýnandi sagðist ekki geta tjáð sig um merkingu verksins fyrst að höfundurinn sjálfur væri ófær til þess⁶.

Mögulega voru þessar slæmu viðtökur vegna þess að gagnrýnendurnir áttu erfitt með að staðsetja Pinter meðal forvera hans innan félagsrealisma eða leikhúss fáránleikans. Forverar hans höfðu sprottið upp á eftirstríðsárunum með nýjan blæ expressjón-og natúralisma sem að streymdi frá Bandaríkjunum, með verkum á borð við *Death of a Salesman* og *Streetcar Named Desire*⁷. Þessi verk voru mun frjálsari og óheflaðri en íhaldsöm ritskoðunarhefð bresks leikhúss hafði þekkt áður og gáfu hóp leikskálda innan félagsrealisma byr undir báða vængi⁸. Fáránleg áhrif ýttu einnig undir breytingar innan bresks leikhúss með þýðingu á verkum Ionesco og tilkomu Samuel Becketts. Reynt var að koma Pinter

⁵ Steven H. Gale, "Biography", úr *Butter's Going Up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*, (Durham, NC: Duke UP, 1977), 7-17.

⁶ Bernard F. Dukore, *Harold Pinter*, (London: Macmillan, 1985), 1-2.

⁷Ronald Knowles, "Pinter and twentieth-century drama", *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ritstj. Peter Raby (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 73-84.

⁸ Þessi hópur var kallaður the Angry Young Men og samanstóð af John Osborne, Arnold Wesker og John Arden. Ibb.

fyrir á báðum stöðum: innan félagsrealismans og meðal leikhúss fáránleikans; en hann virtist heima á hvorugum staðnum, en spjaraði sig þó ágætlega meðal Comedy of Menace.

Einkenni verka Pinters: realísk eða fáránleg? Eða fáránlega realísk?

Orðið Pinteresque, eða pintereska, hefur skaffað sér pláss innan síðna Oxford orðabókarinnar:

Í tengslum við Harold Pinter; líkindi við eða einkenni leikrita hans. Verk Pinters einkennast yfirleitt af mögulegum afleiðingum ógnar og sterkum tilfinningum sem eru framkallaðar gegnum talmál, ógljósum léttvægleika, og langra þangna⁹.

Ætli það sé ekki viðeigandi að orð sem að lýsir stíl Pinters sé torskilið og gefi í raun upp litlar upplýsingar um þýðingu sína. Verk Pinters byrja oft á sama staðnum, í einangruðu herbergi. Í þessu herbergi eru dyr og því er ávallt sá möguleiki á því að einhver komi inn um dyrnar, hvort heldur óboðinn eður ei, og breyti landslagi herbergisins. Í þessu litla rými takast persónur Pinters á í gegnum samhengislaust mál, endurtekningar, þversagnir og þagnir. Þær virðast meðvitað forðast það að ná skilningi, því af skilningnum stafar ógn, hann leiði í för með sér breytingu. Sannleikur og minningar breytast eftir því hver talar og við hvern er talað. Ólíkt undirtexta persóna Chekhov sem eru meðvitaðar um aðstæður sínar í tali þá viðurkenna persónur Pinters ekki aðstæðurnar sjálfar heldur tala í kringum þær. Það er enginn undirbúningur í samræðum verksins sem að útskýrir undirtexta eða hugsunarflæði persónanna¹⁰. Í gegnum málnotkun og sviðsumhverfi verða til sterkar tilfinningar frekar en rökrænar tengingar, sem gefur hluti aðeins í skyn en upplýsir aldrei.¹¹ Tungumálið þjónar mun tilfinningalegri tilgangi en röklegum, orð verða að dýrslegum gjörðum manneskjunnar, það er ekki *hvað* þau eru að segja heldur *hvað* þau eru að *gera* með því sem þau segja¹².

Maður fær lítið sem ekkert að vita um bakgrunn persónanna, hvaðan þau komu og hvers vegna þau geri það sem þau gera. Það er engin hetja í verkum hans og erfitt að túlka hver hefur efri höndina í eilífri valdabaráttu rýmisins. Persónurnar stjórna af miskun og miskunarleysi hvors annars og svo virðist sem að óhjákvæmilegt ofbeldi sé alltaf yfirvofandi án nokkurrar útskýringar.

⁹ <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/pinteresque>

¹⁰ Martin Esslin, *Pinter: A Study of His Plays (Third, Expanded Edition)*, (London: Eyre Methuen, 1977), 212-213

¹¹ Bernard F. Dukore, *Harold Pinter*, (London: Macmillan, 1985), 26.

¹² Bernard F. Dukore, *Harold Pinter*, (London: Macmillan, 1985), 215.

Framvinda verksins virðist ekki eiga neinn rökrænan rétt á sér en er engu að síður óhjákvæmileg. Merkingin virðist vera að allt sé merkingarlaust og að ekkert sé öruggt nema það að ekkert er öruggt.

Allt er fyndið; jafnvel hin mesta alvara er fyndin; harmleikur er jafnvel fyndinn ... málið með harmleik er að hann er ekki lengur fyndinn. Hann er fyndinn, og svo er hann ekki lengur fyndinn¹³

En það sem einkennir einnig verk Pinters er kímni samtvinnuð hræðslunni. Sökum hræðslunnar forðast persónurnar að eiga í þýðingamiklum samræðum um aðstæður sínar sem veldur hringiðu misvísandi samræðna sem gerir það eitt að ýta frekar undir ógnina, sem veikir aftur getu einstaklinganna til samskipta. Fyrstu þrjú verk Pinters hafa verið flokkuð undir hatt Comedy of Menace, eða gamanleikja ógnar¹⁴, það væri jafnvel hægt að kalla þau harmlega gamanleiki, þar sem ógninni og hræðslunni er blandað mitt á milli kímunnar og hlátursins.

McCann Hann vill ekki setjast.

Goldberg Þú verður að biðja hann.

McCann Ég er búinn að biðja hann.

Goldberg Biddu hann aftur.

McCann(*við Stanley*) Fáðu þér sæti.

Stanley Af hverju?

MCCANN Það færi betur um þig.

STANLEY Það færi líka betur um þig.

Dok.

MCCANN Allt í lagi. Ef þú sest, þá sest ég líka.

STANLEY Þú fyrst.

McCann sest vinstra megin við borðið, rólega

MCCANN Jája?

STANLEY Nú eruð þið báðir búnir að hvíla ykkur, þannig að þið getið komið ykkur út!

MCCANN(*stendur upp*) Þú ert nú aumi svindlarinn! Nú geng ég frá honum!

GOLDBERG(*stendur upp*) Nei! Nú er ég staðinn á fætur.

MCCANN Sestu aftur!

GOLDBERG Þegar ég er staðinn upp, þá er ég staðinn upp.

STANLEY Sama hér.

MCCANN(*færir sig yfir að Stanley*) Þú ert búinn að láta Goldberg standa upp.¹⁵

¹³ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, (London: Methuen, 2001), 242.

¹⁴ Hef ekki fundið íslenska þýðingu yfir þetta heiti svo ég notast við enska en lauslega þýtt væri þetta gamanleikir ógna

¹⁵ Harold Pinter, *Afmælisveislan*, þýð. Bragi Ólafsson, (Reykjavík: Þjóðleikhúsið, 2012), 51-52.

Í þessari senu úr *Afmælisveislunni* er Stanley markvisst að reyna að komast hjá því að eiga í samskiptum við McCann og Goldberg. Þannig eyða þeir miklu púðri í það að rífast um hver eigi að setjast. Er þessi díalógur fremur kímlegur en afleiðingar hans aldeilis ekki, þar sem Stanley endar sem ein taugahrúga, nær ófær um að tjá sig nema aðeins á mjög barnslegan hátt. Orðin eru verkfæri valds, endurtekin þar til þau líkjast sannleika. Pinter frelsar orð frá því að lýsa raunveruleikanum og þau verða í staðinn raunveruleikinn sjálfur. Talið þjónar andstæðum tilgangi, er árásgjarnt, sjarmi yfirgangsamer og ógnirnar lúmskar.

Það sem gerist í verkum mínum er realískt, en það sem ég er að gera er ekki realismi¹⁶

Þegar litið var til írskra eldhúsvaska realisma, e. kitchen sink realism, leit út í fyrstu að Pinter gæti plummað sig ágætlega þar. Umfjöllunarefnið var hversdagslíf millistéttarfólks í þeirra hversdags kringumstæðum, talandinn natúralískur með sínum málfarsvillum og hikum. Það sem skildi Pinter að frá eldhúsvaska félögunum reiðu var að verkið skorti pólitískan stökkipall, ólíkt félagsrealismanum sem að þótti nauðsyn að sýna hversdagsmanninn í sínu raunumhverfi og hvernig pólitískar aðstæður þess umhverfis hefðu á líf hans. Pinter hinsvegar skar manninn frá umhverfinu, tók hann úr samhengi, máði út forsendur gjörða hans og gaf sem minnst af upplýsingum um líf persónanna og samhengi við umheiminn¹⁷. Hann skoðaði ekki heiminn út frá fyrirfram ákveðnum lausnum á vandamálum, né þóttist hann vita sjálfur hver lausnin væri. Hann sagðist skoða heiminn eins og hann væri. Ef að tilvera mannsins er fáránleg til að byrja með þá geta realísk leikrit ekki verið realísk, heldur aðeins ofureinföldun á tilverunni, full þeirri ranghugmynd að hægt sé að finna hina endanlegu hamingju¹⁸.

Þar sem ekki tókst að finna Pinter pláss innan realismans var leitað til fáránleikans. Það er margt í verkum Pinters sem að bendir til fáránleikans sem dæmi er umfjöllunarefni leikhúss fáránleikans nær oftast tilvist mannsins í heiminum og hversu óskiljanleg og tilgangslaus hún er þegar búið er að taka í

¹⁶ Ronald Knowles, "Pinter and twentieth-century drama", úr *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ritstj. Peter Raby (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 74.

¹⁷ Fyrir utan verk hans *A Nigh Out*, ísl. *Mömmustrákur*, sem segir frá manni sem býr heima hjá móður sinni og er undirokaður alls staðar í lífi sínu, heima fyrir á vinnustaðnum og innan vinnuhópsins. Brýst þessi undirokun út sem ofbeldi hjá honum gagnvart vinnulegri hóru. Ronald Knowles, "Pinter and twentieth-century drama", *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ritstj. Peter Raby (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 74

¹⁸ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, (London: Methuen, 2001), 263.

burtu allar reglur trúar og frumspeki¹⁹. Þó Pinter fjalli oft um tilveru mannsins og í verkum sínum þá einskorðast hún meira við einstaka persónur hvers verks fyrir sig, en er ekki myndlíking fyrir tilveru mannsins í pólitísku eða þá hugmyndafræðilegu samhengi²⁰. Ionesco og Beckett nota myndlíkingar í verkum sínum til þess að brjóta niður trú og heimspeki til þess að sína fram á innihaldsleysi viðurkennds sannleika. Slíkar myndlíkingar og niðurbrot merkingar er í raun ekki til staðar í verkum Pinters, hann sýnir einungis fram á merkingarleysi heimsins í sjálfu sér og að það eina sem við höfum er tilveran sjálf.

There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. The thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false²¹.

Ef til vill er erfitt að finna Pinter pláss meðal forvera hans sökum þess að hann á heima meðal þeirra allra á sama tíma og hann stendur utan þeirra allra. Mikið í verkum hans bera einkenni félags realisma: hversdagsleg afmörkuð rými þar sem fólk á í samskiptum á mjög hversdagslegan máta en þó án alls boðskapar í samhengi við það rými. „... I think what I try to do in my plays is to get to this recognizable reality of the absurdity of what we do and how we behave and how we speak²².” Eins tekst honum í verkum sínum að draga fram fáránleika tungumálsins á mjög realískan hátt, sem er þá orðin einskonar blanda realismans og fáránleikans. Tungumálið verður oft hversdagslegra á meðan aðstæðurnar verða fáránlegri en þær fylgja þó alltaf rökrænni framvindu, þrátt fyrir að vera fáránlegar í sjálfri sér. Í *Afmælisveislunni* er Stanley, sem hafði komið Meg í sonarstað, misþyrmt af Goldberg og McCann að hann getur vart talað og missir hreinlega getuna í afmælisveilsunni sjálfri. Meg leiðir það hinsvegar algjörlega framhjá sér og getur ekki talað um annað en hversu mikil skutla hún hafði verið um kvöldið (e. belle of the ball.):

MEG Ég var aðal skutlan á staðnum.

PETEY Já, var það?

MEG Heldur betur. Það voru allir sammála um það.

PETEY Ég er heldur ekki í nokkrum vafa um það.

MEG Það er líka alveg rétt. Ég var það.

Dok.

¹⁹ Bernard F. Dukore, *Harold Pinter*, (London: Macmillan, 1985), 5.

²⁰ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, (London: Methuen, 2001), 262.

²¹ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, (London: Methuen, 2001), 243.

²² Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, (London: Methuen, 2001), 242.

MEG Ég veit ég var það.

*Tjaldið.*²³

Fáránleg viðbrögð virðast benda til tilfinningaleysis og mikillar sjálfhverfu af hálfu Meg við fyrstu sýn sem hægt væri að túlka sem myndlíkingu fyrir samfélagið, sem á að hugsa um okkur líkt og móðir, en er í raun sama um okkur svo lengi sem það líti vel út. Á sama tíma eru þetta mjög realísk viðbrögð konu sem er í afneitun um það að sonur hennar sé búinn að missa vitið, vill ekki horfast í augu við það og því endurtekur hún upplifun sína af kvöldinu sem leið, reynir að gera sína útgáfu að sannleika með endurtekningu og samþykki eiginmanns síns. En það ýtir verkinu út fyrir ramma realismans, Meg hefur gengið í gegnum hörmungar en kemur út engu upplýstari um sjálfa sig eða tilveru sína, því ef eitthvað er hefur hún stungið höfðinu dýpra í sandinn.

Margt í verkum Pinters gæti tilheyrt öðrum flokkum leikhúsfræðanna. Realísk málnotkun hans fellur vel meðal félagsrealismans á meðan fáránleiki aðstæðna persónna hans og tilgangsleysi þeirra passar vel við leikhús fáránleikans. Þó er ekki hægt að segja að hann eigi heima algjörlega á öðrum hvorum staðnum. Ef til vill á hann heima á báðum í einu eða þá að hann eigi sig alveg sjálfur.

Pagnir Pinters

Pagnir Pinters hafa orðið eitt af aðal einkennum hans, en það er engu að síður auðvelt að gera lítið úr þeim, jafnvel að halda því fram að þær séu merkingalausar. Að halda því fram að karakterarnir hafa ekkert að segja vegna þess að þeir segja ekkert. En þá er gott að minnast þess að Pinter stundaði ljóðlist frá unga aldri og ef rýnt er í þagnirnar og dokin(e. pause) þá sést fljótlega að þær þjóna veigamiklum tilgangi fyrir tilfinningalegt ferðalag persónanna. Pagnir Pinters birtast í þremur mismunandi formum: þrír punktar, dok, og svo þögnin. Punktarnir eru merki um þrýsting, leit að orði, þegar hugsunarferðalag persónu er rofið eitt andartak. Dokið er aðeins lengri truflun á gjörð þar sem skortur á tali verður að ákveðnum máta af tali, andartak orðlausrar spennu. Síðast er það þögnin sem er lengri og öfgafyllri. Henni fylgir oft óvæntur viðsnúningur í viðhorfi persónunnar og jafnvel breyttur ásetningur²⁴. Það sem er ekki sagt verður oft þýðingameira, á tímum ógnvænlegra, en það sem er í raun sagt. Með

²³ Harold Pinter, *Afmælisveislan*, þýð. Bragi Ólafsson, (Reykjavík: Þjóðleikhúsið, 2012), 102

²⁴ Peter Hall, "Directing the plays of Harold Pinter", úr *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ritstj. Peter Raby (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 145-154.

þögninni er verið að hylja eitthvað sem persónan vill ekki að komi fram eða verið að reyna að breyta aðstæðunum með orðum.

MEG Hefur Stan komið niður, Petey?

PETEY Nei ... hann er ...

MEG Er hann ennþá í rúminu?

PETEY Já, hann er ... ennþá sofandi.

MEG Ennþá? Hann verður allt of seinn í morgunmatinn.

PETEY Leyfðu honum bara að ... sofa.²⁵

Meg kemur inn stuttu eftir að Goldberg og McCann draga Stanley í burtu á meðan Petey stóð aðgerðarlaus hjá. Petey á erfitt með að segja Meg hvar Stanley er þegar hún spyr um hann og hikar því aðeins þegar hann svarar. Hann ákveður, í stað þess að segja henni hvað raunverulega gerðist, að fylgja hennar ímyndun og láta sem að Stanley liggi enn upp í herbergi sínu sofandi.

MR SANDS. Vegna þess ég er að segja þér það. Ég er að segja þér það að þú sást ekki stjórn.

Dok.

ROSE. Ég vona að það sé ekki of dimmt úti. Ég vona að það sé ekki of hált. Maðurinn minn er í sendiferðabílnum sínum. Hann keyrir ekki hægt heldur. Hann keyrir aldrei hægt

MR SANDS. (*skellir uppúr*). Jæja, þá er að hann taka mikla áhættu í kvöld.

ROSE. Hvað?

MR SANDS. Nei – ég meina, það væri frekar áhættusamt að keyra í kvöld

ROSE. Hann er mjög góður ökumaður

Dok.

Hversu lengi hafið þið verið hérna?²⁶

Mr. og Mrs. Sand eru nýkomin inn í herbergi Rose sem er þar ein fyrir og svo virðist sem hún fari lítið út fyrir herbergi sitt og eiginmanns síns. Í fyrra dokinu breytir Rose umræðuefninu frá stjórnnum og minnst á eiginmann sinn, eins og til þess að láta ókunna fólkið vita að hún sé gift og gæti átt von á manni sínum hvenær sem er. Eftir að Mr. Sand bendir á að eiginmaður hennar sé að taka mikla áhættu með að keyra og þar af leiðandi að gefa í skyn að það sé hættulegt að keyra í augnablikinu, skiptir Rose aftur um umræðuefni eins og til að forðast þá tilhugsun að eitthvað gæti komið fyrir eiginmann sinn.

²⁵ Harold Pinter, *Afmælisveislan*, þýð. Bragi Ólafsson, (Reykjavík: Þjóðleikhúsið, 2012), 101.

²⁶ Harold Pinter, "The Room", úr *Harold Pinter: Plays One*, (London: Faber and Faber, 1991), 98

BEN. Ég hef tréverkið mitt. Ég hef báta líkönin mín. Hefurðu einhverntíman séð mig aðgerðalaus? Ég er aldrei aðgerðalaus. Ég veit hvernig ég á að nýta tíma minn sem best. Svo þegar símtalið kemur, þá er ég tilbúinn.

GUS. Færðu aldrei smá nóg?

BEN. Nóg? Af hverju?

Þögn.

BEN *les.* Gus þreifar á jakkavösunum sínum, sem hangir á rúminu

GUS. Áttu sígarettur? Mínar eru búnar²⁷

Hér er dæmi um skiptan hugsunarhátt. Gus og Ben eru leigumorðingjar og bíða eftir símtali um næsta verk. Gus er yngri og óþolinmóðari, hann virðist ekki taka starfinu jafn alvarlega og Ben gerir. Ben er að spyrja hann út í áhugamál hans, sem Gus virðist ekki hafa, og þegar Ben virðist ekki deila þreytu hans á vinnunni beinir Gus athyglinni annað. Næstu gjörðir hans endurspegla hversu óþolinmóður hann er og gefa innsýn í innra líf hans og að ef til vill sé hann búinn að fá nóg af starfi sínu.

Auk þessara þriggja mismuna á þögnunum greindi Pinter sínar eigin þagnir á tvenna vegu: það er þegar ekkert er sagt og í það sem er ekki sagt þegar verið er að tala. Það sem við heyrum er merki um það sem við heyrum ekki²⁸. Innra líf persónanna birtist því í þögnunum og upplýsingaleysið gefur meiri upplýsingar um tilfinningalíf þeirra heldur en nokkurn tíman upplýsingar sem varða söguþráð verksins. Dokin, hikinn og þagnirnar gefa til kynna einhverskonar hugsun innra með persónunni sem að kemur hvergi skýrt fram á blaði. Orðin sem standa rituð stæðu þar merkingarlaus ef ekki væri fyrir þagnirnar sem að umlykur þau.

Hrif

Hver kannast ekki við það að ganga inn í herbergi þar sem tvær manneskjur eru fyrir og upplifa að maður gæti skorið loftið með hníf því það er svo þrungið spennu. Eða þá að vera gripinn allt í einu ónota tilfinningu í hópi fólks þrátt fyrir að ekkert hafi gerst né bendi til þess að maður þurfi að hafa varan á. Einhver spyr þig hvort þú ætlir að vera í þessum buxum og í stað þess að svara játandi upplifir maður skömm og fer að efast um buxnaval sitt.

²⁷ Harold Pinter, "The Dumb Waiter", úr *Harold Pinter: Plays One*, (London: Faber and Faber, 1991), 118-119.

²⁸ Ronald Knowles, "Pinter and twentieth-century drama", *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, ritstj. Peter Raby (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 77

Heimspekingar hafa í gegnum tíðina reynt að útskýra þessar óútskýranlegu tilfinningar, hvernig maður geti fengið líkamleg viðbrögð gagnvart einhverju sem virðist í raun ekki vera í neinni rökrænni tengingu við ytra umhverfi manns. Ólíkt tilfinningum þá er erfitt að setja þessar upplifanir í samhengi við orsakavald. Margar leiðir hafa verið farnar að þessum óskiljanlegu tilfinningatenginum en ekki verið komist að neinni fastmótaðri skýringu. Hefur þessi tilfinning fengið nafnið *hrif*, e. affect, en útskýringarnar eru eins margar og víðtækar og *hrifin* sjálf virðast vera. Það glittir þó í rauðan þráð í útskýringum fræðimanna á *hrifum* sem einhverskonar vitsmunaleg upplýsingasöfnun á heiminum, sem á sér stað í undirmeðvitundini og er ótengd meðvitaðri hugsun.

Í bók sinni *Non-Representational Theory* tók fræðingurinn Nigel Thrift saman nokkrar útskýringar sem hafa verið notaðar til þess að öðlast skilning á hrifum:

Hrif sem hlutlægar venjur sem brjótast fram sem sjáanleg viðbrögð sem byggist að miklu leyti á fyrirbærafræðilegri hefð sem og samskipta-og túlkunarfræði. Aðalmarkmið þessarar útskýringar er finna útskýringu á því hvernig tilfinningar verða til í daglegu lífi og brjótast út sem líkamlegt viðbrögð. Tilfinningar sjást oftast ekki og er erfitt að útskýra tilfinningar, en stundum brjótast þær út sem tár eða roði í kinnum.²⁹ Hrif eru þá túlkuð sem einhversskonar hlutlæg vitneskja sem virkar líkt og tjáningarbrynja fyrir líkamann³⁰. Hægt er að tengja þessa útskýringu á hrifum við James-Lange kenninguna, sem þykir þó staðsetja hrif innan ofureinfaldaðs orsakasamhengis, það er að líkamleg viðbrögð ýti undir hrifleg áhrif, sem dæmi að grátur valdi hryggð³¹.

Hrif í menningarlegu samhengi, þá alltaf í sambandi við forsendur einstaklinga sem mismunandi birtingamyndir af *þrá*. Þrákerfið er í eðli sínu mun þrengra heldur en hrifkerfið, bundið við ákveðinn hlut og tíma, á meðan hrif ná yfir mun víðari hluti og geta spannað lengri tíma. Þrákerfið er oft talið nátengt grunnlíkamlegum þörfum mannsins sem ýtir undir og er orsök allrar hegðunar hans. Um leið og þrá hefur verið fullnægt er hún ekki lengur til staðar, við

²⁹ Nigel Thrift, "Spatialities of feeling", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 175-176.

³⁰ Nigel Thrift, "Spatialities of feeling", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 182.

³¹ Nigel Thrift, "Turbulent Passions: towards an understanding of the affective spaces of political performance", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 224.

borðum og erum því ekki lengur svöng. Hrifin geta unnið gegn þránni, við fáum myglaðan mat og borðum því ekki og erum því ennþá svöng. Viðbjóður hefur bæst ofan á grunnþrána, það er hungur. Hrifin eru tengd þrá en stjórnast ekki af þeim³². Þrá er eitthvað sem að maðurinn getur útskýrt vitsmunalega innan viðurkennds orsakasamhengis, heiti okkar á tilfinningum, á meðan hrif stjórnast af annars konar kerfi sem ekki á heima innan vitsmuna okkar, þ.e. orsakir þeirra eru okkur óskiljanleg³³.

Spinoza var mótfallinn tvíhygjunni og kaus að sjá heiminn sem einn alsráðandi hlut, náttúran eða guð, og hrif væru því aðeins einn þáttur í samstjórnandi heimi okkar. Að allt væri hluti af hugsun og gjörð samtímis; hrif væru hluti af líkamlegri og huglægri hæfni til viðbragðs, þau hafi áhrif á líkamann með því að koma honum í ákveðna viðbragðsstöðu. Þau auki eða dragi úr getu hans til þess að bregðast við, auki sælu eða vanlíðan, og eru í sama flokk og stormar í samhengi við náttúruna. Eins og Brown og Stenner lýsa því að hrif séu ekki grunnur fyrir ákveðnar tilfinningar ekki frekar en hljómsætning er grunnur fyrir tónanna eina og sér sem gefa henni ris. ³⁴ Ákveðin hæfni líkamans sem ekki er hægt að smætta í félagslega reglu, hrif flæði úr einu ástandi yfir í annað sem einkennist af auknum eða minnkuðum krafti³⁵.

Hrif í darwinískum skilningi miðast út frá þróunarfræði. Darwin setti fram kenningu að það væri sterk tenging milli tilfinninga manna og dýra, svokallar frumtilfinningar, sem væri að finna þvert á dýraríkið. Grunntilfinningar, lestur á tilfinningum annara lífvera, spratt upp sem leið til þess að undibrúa lífverur til aðgerða. Með því að þekkja tilfinningar, þ.e. það að geta orðið fyrir hrifum felur í sér meiri aðlögunarhæfni heldur en þráin ein og sér, jók líkur lífvera að bregðast við mögulegum hættum³⁶.

Fræðimenn hafa eins og sjá má nálgast hrif út frá mismunandi forsendum. Litið á hrif sem orsakasamhengi sem útskýri hvernig tilfinningar verða til og geta valdið líkamlegu viðbragði, s.s. þegar grátur veldur hryggð. Hrif í sambandi við

³² Nigel Thrift, "Spatialities of feeling", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 177.

³³ Nigel Thrift, "Turbulent Passions: towards an understanding of the affective spaces of political performance", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 237.

³⁴ Nigel Thrift, "Spatialities of feeling", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 178-79.

³⁵ Nigel Thrift, "Turbulent Passions: towards an understanding of the affective spaces of political performance", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 225.

³⁶ Nigel Thrift, "Spatialities of feeling", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 181.

þrákerfið sem getur unnið á móti þranum og veldur viðbrögðum sem eru okkur óskiljanleg, s.s. vinnur utan vitsmuna okkar og ekki hægt að skilja innan viðurkennds orsakasamhengis. Tvíhyggjan hefur einnig verið brotin upp í nálgun á hrifun og talið að hrif væru hluti af líkamlegri og huglægri hæfni til viðbrags; séu hluti af hugsun og gjörð á sama tíma. Í þróunarlegu samhengi hafa hrif verið útskýrð sem aðlögunarhæfni sem eykur líkur lífvera að bregðast við mögulegum hættum.

Þó þessar útskýringar séu ólíkar í eðli sínu beinast þær allar að sambandi sálar (hugar/vitsmuna) við líkamann. Þau eru talin hafa smitandi áhrif, fylla upp í rýmið og hafi líkamleg áhrif á þá sem í rýminu eru. Þau séu af sálfræðilegum uppruna og flæði í gegnum líkamann, þ.e. valda líkamlegum viðbrögðum, og breyta því lífefnafræði viðfangsins.³⁷ Það þykir þó afar erfitt að staðsetja þessi hrif innan ákveðinna fræðikenningar til útskýringar³⁸. Einnig er áhugavert að hafa í huga hæfni mannsins til þess að herma eftir, e. imitate, umhverfi sínu. Það að líkja eftir er álitid vera hærra stig vitsmunalegrar virkni sem að sprettur út frá hugarlestri sem þróast frá barnæsku í gegnum mannleg samskipti. Manneskjan leitast við að samsvara tilfinningum sínum, ómeðvitað, við aðra í kringum sig³⁹. Ef til vill er ástæðan fyrir hrifum falin í þessari þörf til samsvörunar, óútskýranleg áhrif á tilfinningalíf og líkamleg viðbrögð mannsins til þess að auka aðlögunarhæfni hans í félagslegu samhengi.

Brian Massumi hefur aðhyllst nálgun Spinoza á hrif, þ.e. að hrif séu samverkandi á líkamlegu og huglægu stigi en ekki að annað stjórni hinu. Í grein sinni *Autonomy of Affect* tók hann fyrir þýska rannsókn sem rannsakaði orsakasamhengi tilfinninga-og líkamsviðbragða hjá níu ára gömlum börnum. Með gögn rannsóknarinnar að vopni reynir Massumi að færa rök fyrir því að hrif eigi sér stað í undirmeðvitundinni á meðan heilinn vinnur úr upplýsingum. Hrifin séu meiri eða minni eftir samþættingu upplýsinganna sem við tökum á móti. Í rannsókninni var börnunum sýnd mynd, án lýsingar, með staðreyndalýsingu og með tilfinningalegri lýsingu bætt ofan á staðreyndirnar. Út frá gögnunum telur

³⁷ Nigel Thrift, "Turbulent Passions: towards an understanding of the affective spaces of political performance", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 221-222.

³⁸ Nigel Thrift, "Turbulent Passions: towards an understanding of the affective spaces of political performance", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 236.

³⁹ Nigel Thrift, "Turbulent Passions: towards an understanding of the affective spaces of political performance", úr *Non-representational theory: space, politics, affect*, (Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008), 237.

Massumi að því meira samhengi sé milli myndar og lýsingar (texta) því minni eru hrifin og því óskýrari sem myndin er því meiri séu hrifin.

Brian Massumi og snjókallin óskiljanlegi⁴⁰

Brian Massumi útskýrir kenningu sína á hrifum út frá þýskri rannsókn sem var gerð eftir að stuttmynd sem sýnd var í sjónvarpi olli ungum börnum óhug og foreldrum þeirra áhyggjum. Fekk sjónvarpsstöðin mörg kvörtunar símtöl sem vöktu upp spurningar því að myndin þótti í eðli sínu vera afar sakleysisleg. Myndin var án orða og sýndi mann byggja snjókall í þakgarði sínum. Kallinn byrjar að bráðna í eftirmiðdagssólinni á meðan maðurinn fylgist með, eftir nokkurn tíma tekur hann snjókallinn og fer með hann upp í fjöll þar sem er kaldara. Maðurinn kveður snjókallinn og fer sína leið.

Rannsóknarmennirnir rannsökuðu áhrif myndarinnar á nýu ára gömlum börnum. Til þess bjuggu þeir til tvær útgáfur af henni til að sýna ásamt upprunalegu hljóðlausu myndinni. Í annarri útgáfunni bættu þeir við lýsingu með staðreyndum, þ.e. málið samsvaraði og lýsti því sem átti sér stað á skjánum. Í þriðju útgáfunni bættu þeir tilfinningalegri lýsingu ofan á þennan staðreyndatexta, þ.e. auk hlutlægru lýsingu á því sem átti sér stað bættist við tilfinningaleg lýsing.

Börnin voru beðin um að gefa útgáfunum einkunn á ánægjuskala⁴¹ sem og tilfinningaskala sem mældi sorg og gleði. Það sem kom rannsóknarmönnum á óvart var að sorglegustu atriðunum var gefin há einkunn þegar kom að ánægjustigi. Svo virtist sem að börnin nytu þess að vera sorgmædd. Í þessu ósamræmi staðsetur Massumi hrif. Samkvæmt honum benda gögn rannsóknarinnar til tvískiptingar tveggja viðbragðs kerfa á milli inntaks myndar og áhrifa hennar: „svo virðist sem að styrkleiki og lengd áhrifa myndar sé ekki rökrænt tengd inntaki hennar á neinn augljósan hátt.”⁴² Með öðrum orðum er ekki bein tenging á milli merkinga hlutanna og líkam-og/eða tilfinningalegra áhrifa sem þau hafa. Massumi vill meina að tvö mismunandi kerfi vinni samhliða, endurómi og trufla hvort annað á margvíslega vegu: meðvitað kerfi sem tengist merkingu, eftirvæntingu og brjóstviti og svo aflkerfið sem vinnur ómeðvitað,

⁴⁰ Brian Massumi, “Autonomy of Affect”, úr *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, (Durham, NC: Duke UP, 2002), 24-45.

⁴¹ E. Scale of pleasantness

⁴² Brian Massumi, “Autonomy of Affect”, úr *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, (Durham, NC: Duke UP, 2002), 24.

utan væntinga og aðlögunar. Styrkleiki og lengd áhrifa myndarinnar er hægt að kalla afl hennar og það er í þessari samhliða vinnslu merkingar og afls þar sem hrif verða til, spretta fram.

Í tilviki þessarar rannsóknar ollu augljósar hlutbundnar staðreyndir óánægju meðal barnanna, þó komi ekki fram hvort að þær hafi ollið mikilli kátínu samhliða óánægjunni. Sorglegri atriði myndarinnar, sem höfðu enga lýsingu, ollu mestu ánægjunni, þegar eina inntakið, e. content, sem börnin höfðu var myndmál. Það sem heillar Masumi er þetta ósamræmi milli hamingju og sorgar og ánægju og óþæginda. Massumi staðsetur hrif á því, sem hann túlkar, ósamræmi milli sorgar og ánægju viðbragða barnanna. Samkvæmt honum benda gögn rannsóknarinnar til þess að tvískipting milli tveggja viðbragða, kerfa, eða bil milli inntaks myndar og áhrifa hennar⁴³. Samkvæmt aflkerfi Massumis er það ekki merkingafræðilega skipað heldur tengir óljóst það sem er venjulega aðskilið í flokkun, s.s. sorg og ánægju. Út frá þessu má gera ráð fyrir því að hrifin vinni sjálfstætt, óháð merkingu, og úrvinnsla þeirra sé handan vitsmunalegrar vitneskju manneskjunnar á hlutunum sem veldur þeim, þ.e. ekki hægt að útskýra þau út frá fyrirframgefnum hugmyndum/flokkunum í merkingafræðilegum skilningi. Því meiri merkingu sem er að finna í efninu/inntakinu því minni eru áhrifin/verkunin/aflíð og vice versa.

Tilfinningalega útgáfan rauf línulega framvindu sögunnar sem að virtist ýta undir afl/áhrif hennar⁴⁴. Því er hægt að tengja afl saman við ólínulega framvindu þar sem það veldur andartaks óvissu frá fortíð inn í framtíð, staðbundið, hvorki virkni né óvirkni á sér stað, einhversskonar endurómun sem ekki er hægt að skýra⁴⁵. Þetta afl sem Massumi talar um er ómerkjanlegt, ómeðvitað utan merkings skilnings tungumálsins sem veldur hrifum. Náði Shouse að draga hugmyndir Massumis vel saman þegar kemur að virkni hrifa á líkamann:

 Hrif eru ómeðvitað upplifun á afli; sem er andartak ómótaðra og óuppbyggða möguleika. Hrif geta ekki verið skilin að fullu í gegnum tungumálið, vegna þess að hrif eru ávallt á undan eða utan meðvitundinni. Hrif eru leið líkamans til þess að koma sér í viðbragðsstöðu undir gefnum kringumstæðum með því að bæta

⁴³ Ruth Leys, "The Turn to Affect: A Critique," *Critical Inquiry* 37, no. 3 (2011) : 447, http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Leys_Turn_to_Affect.pdf.

⁴⁴ Brian Massumi, "Autonomy of Affect", úr *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, (Durham, NC: Duke UP, 2002), 25-26.

⁴⁵ Erfitt er að ná að orða þetta afl á skiljanlegan hátt þar sem mál okkar byggist á strúktúralisma sem að aflíð þrýfst utan. Tilfinningar er samþykkt, niðurnjörfuð lýsing á afli/hrifum. Brian Massumi, "Autonomy of Affect", *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*, (Durham, NC: Duke UP, 2002), 27

við magnbundinni vídd af afli til eiginleika upplifunarinnar. Líkaminn hefur sína eigin málfræði sem að ekki er hægt að ná utan um með tungumálinu.⁴⁶

Til að draga saman kenningar Massumis þá telur hann að tvö mismunandi kerfi vinni samhliða þegar kemur að úrvinnslu myndlesturs sem að hafi áhrif á hvort annað; endurómi og ýti undir eða trúfli á margvíslega vegu. Annað sé meðvitað kerfi vitsmuna sem að tengist merkingu og inntaki myndar en hitt vinni algjörlega ómeðvitað, óháð merkingu. Út frá gögnum rannsóknarinnar heldur Massumi því fram að því meiri merking sem er lögð ofan á myndina því minni séu hrifin, en ef myndin fær að standa óútskýrð þá aukist hrifin meðal áhorfandans. Þegar brot kemur á línulega framvindu inntaksins verður til andartak óvissu sem að minnkar vitsmunalegan skilning á því en auki hrifin. Þetta brot getur verið rof í framvindu, tilfinningaleg innsetning; eitthvað sem að leggst ofan á það sem er að gerast og breytir því, þó ekki sé nema eitt andartak.

Afmælisveislan

Samkvæmt Massumi eykst virkni hrifa þegar merkingin dvínar og öfugt. Eins aukast hrifin þegar línuleg framvinda er brotin upp, framhaldið óskýrist og óvissan læðist að. Tilfinningar geta einnig endurómast sem hrif, þ.e. ef að tilfinning birtist í framvinduni getur hún ýtt undir hrifin og aukið þau. Ef litið er til verka Harold Pinters þá er glögglega hægt að sjá samsvörun milli uppsetningar⁴⁷ verka hans og virkni hrifa. Verk hans eru samhengislaus, þau skortir merkingu, framvindan er ítrekað rofin með þögnum, innihaldslausum endurtekningum ⁴⁸ eða óvæntum innkomum, og endirinn oftast nær óútskýranlegur. Hvað gerðist? og Hvers vegna? eru spurningar sem ekki er hægt að svara til um í atburðarás verka Pinters, eina sem hægt er að vita er að hlutirnir áttu sér stað. Hér verður söguþráður og uppsetning *Afmælisveislunnar*⁴⁹ rannsökuð.

Stanley er gestur hjónanna Meg og Petey Boles á gistiheimili þeirra á ónefndri sjávarsíðu. Hann hefur verið eini gestur þeirra í tæpt ár og fær maður þá tilfinningu að Meg líti á hann mun meira sem son heldur en gest. Óvæntir gestir

⁴⁶ Ruth Leys, "The Turn to Affect: A Critique," *Critical Inquiry* 37, no. 3 (2011) : 442, http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Leys_Turn_to_Affect.pdf.

⁴⁷ Þá er átt við hvað varðar ritstíl en ekki á leiksviði

⁴⁸ Þær virðast aðeins innihaldslausar en þjóna í raun miklum tilgangi fyrir verkið í heild sinni.

⁴⁹Notast er við þýðingu Braga Ólafssonar sem gerð var fyrir Þjóðleikhúsið 2012

sækja gistiheimilið og biðja um gistingu Stanley til mikilla ama og ónota. Hann þvertækur fyrir það að Meg leyfi þeim að gista og reynir ítrekað að koma þeim út þegar þeir eru komnir. Hræðsla Stanley í garð gestanna virðist vera á réttum forsendum þar sem þeir gjörsamlega brjóta hann niður með óskiljanlegri yfirheyrslu og undir lokin taka hann á brott.

Ekkert í verkinu útskýrir hvers vegna mennirnir vilja taka Stanley á brott. Í yfirheyrslu senunni á honum saka þeir hann um marga hluti en enginn þeirra virðist á rökum reistur. Þeir skipta sífellt einum glæpnum út fyrir annan, allt frá því að myrða konuna sína yfir í það að vita ekki hvaða tegund ávaxtadufts hann fékk við hausverk. Þeir ásaka Stanley um að hafa svikið samtökin, en hvaða samtök það eru kemur hvergi fram, bara að Stanley hafi svikið þau. Áður en yfirheyrslan á sér stað reynir Stanley að fá mennina til þess að fara og segir að það hafi verið misskilningur að þeir gætu fengið gistingu þarna, það sé í rauninni fullt. Í samræðum hans við McCann, annan af hrottunum tveimur, kemur fram að Stanley hafi stundað einhverskonar viðskipti en eðli þeirra kemur ekki fram. Eins reynir hann að sannfæra McCann um að hann (Stanley) sé rólegur maður og það sé verið að hafa hann (McCann) að fífli.

STANLEY Ef þú hlustar bara aðeins á mig. Þú vissir alveg hvað ég var að tala um hérna áðan, er það ekki?

MCCANN Ég hef ekki hugmynd um hvað þú ert að tala um yfirhöfuð.

STANLEY Þetta eru mistök! Skilurðu það?

MCCANN Ég held þú ættir að hugsa þinn gang, vinur.

STANLEY(*nálgast hann, hvíslandi*) Sagði hann þér eitthvað? Veistu hvers vegna þú ert hérna? Segðu mér það. Þú þarft ekki að vera hræddur við mig. Eða hefur hann kannski ekki sagt þér það?

MCCANN Sagt mér hvað?

STANLEY(*hvæsandi*) Andskotinn hafi það, er ég ekki búinn að útskýra þetta fyrir þér? Ég kom aldrei út fyrir hússins dyr öll þau ár sem ég bjó í Basingstoke.

MCCANN Veistu það, að ég er alveg stórgáttaður á þér.

STANLEY(*með stillingu*) Allt í lagi. Þú lítur út fyrir að vera heiðarlegur maður. Það er bara verið að hafa þig að fífli. Gerirðu þér grein fyrir því? Hvaðan kemurðu?⁵⁰

Hér er Stanley mikið niðri fyrir og ýtir tilfinninga rússþaninn undir, endurómar, óskýrleikan í tali hans. Hann virðist reyna að halda stillingu sinni en missir auðveldlega stjórn á skapi sínu. Það eina sem er vitað um gestina tvo, McCann og Goldberg, er að þeir eru vinnufélagar og eru að leysa eitthvað

⁵⁰ Harold Pinter, *Afmælisveislan*, þýð. Bragi Ólafsson, (Reykjavík: Þjóðleikhúsið, 2012), 45-46

verkefni. Verkefni sem er keimlíkt því sem þeir hafa gert áður en á sama tíma af allt öðrum toga. Þeir gefa upp villandi upplýsingar, kalla hvorn annan og sjálfa sig mismunandi nöfnum og lýsa atburðum úr ævi sinni á allt annan hátt, allt eftir því við hvern er talað. Því er erfitt að gera greinamun hvenær er verið að segja satt og hvenær ekki. Á þetta ekki aðeins við um hrottana heldur allar persónur verksins. Samræðurnar virðast afar sjálhverfar og reyna persónurnar að endurspegla sinni heimsmynd í gegnum það sem þau segja og forðast að ræða um hluti sem gæti brotið þá ímynd. Þau kjósa að trúá því sem hentar þeirri ímynd og lýsa sjálfum sér og hlutunum í kringum sig út frá henni.

MEG Ömurlegt? Þetta fína kornflex? Þú ert að plata mig, litli lygarinn inn. Þetta er svo frískandi. Það stendur á pakkanum. Þegar fólk vaknar svona seint eins og þú.

STANLEY Mjólkin er ógeðsleg.

MEG Það er ekki rétt. Petey borðaði sitt kornflex, er það ekki Petey?

PETEY Með bestu lyst.⁵¹

Í afmælisveislunni sjálfri, sem að Goldberg stingur upp á að þau haldi til heiðurs Stanley, sýnir Meg honum litla sem enga athygli. Hann situr nær allan tímann og einbeiting fer á allt annað en hann. Fyrir utan vitaskuld klækjabrögðin sem Goldberg og McCann beita hann, sem virðast þó aðeins vera vinsamlegir leikir í samhenginu afmælisveisla. Meg virðist steingleyma því daginn eftir að Stanley hafi ráðist að henni og reynt að kyrkja hana, það er áður en hann reyndi að nauðga nágrannakonu þeirra Lúlu og missti svo stjórn á sér í hláturskasti. Hennar einu áhyggjur eru að það sé ekki til neitt kornflex fyrir hann að borða.

Þegar upplýsingar virðast vera að koma fram er viðfangi athyglinnar breytt og maður fær ekki þær upplýsingar sem mögulega voru að komast upp á yfirborðið. Maður er skilinn eftir með ófullnægða þörf sem endurómast í spennu.

STANLEY Þeir eru nefnilega að leita að ákveðinni manneskju. Alveg ákveðinni manneskju.

MEG(hás) Þeir eru ekkert að leita að neinum!

STANLEY Á ég að segja þér að hverjum þeir eru að leita?

MEG Nei!

STANLEY Viltu ekki að ég segi þér það?

MEG Þú ert að ljúga!

Allt í einu er bankað á útidyrnar. Rödd Lúlúar: Ú-ú! Meg smokrar sér framhjá Stanley og nær í innkaupatöskuna sína. Hún fer út.⁵²

⁵¹ Harold Pinter, *Afmælisveislan*, þýð. Bragi Ólafsson, (Reykjavík: Þjóðleikhúsið, 2012), 10.

Samræður einkennast af miklum endurtekningum, hvort sem það er að persónur endurtaki sjálfar sig eða aðrar persónur. Þær skauta ítrekað framhjá því að svara spurningum eða svara annari spurningu en þeirri sem var spurð.

MEG Ég vissi ekki að þetta væri bíllinn þinn yfir utan.

GOLDBERG Hvernig líst þér á hann?

MEG Ætlarðu að fara í bíltúr?

GOLDBERG(við *Petey*) Flottur bíll, finnst þér það ekki?

PETEY Ja, hann er vel bónaður.

GOLDBERG Því eldra því betra, það er engin spurning. Það er að minnsta kosti nóg pláss í honum. Nóg pláss fram í, og nóg pláss aftur í. (*Hann strýkur tekatlinum.*) Hann er heitur, ketillinn. Villtu meira te, herra Boles?

PETEY Nei takk.

GOLDBERG(*hellir sér te*) Bíllin segirðu? Hann hefur aldrei brugðist mér, þessi bíll

MEG Ætlarðu að fara í bíltúr

*Goldberg svara ekki. Hann drekkur teið.*⁵³

Goldberg á í engum örðugleikum með að tala um bíllinn sjálfan, en að svara því hvort hann ætli í bíltúr eða ekki virðist honum ómögulegt. Meg gefst upp á því að svara, en virðist þó í raun vera sama þó hún hafi ekki fengið neitt svar, og fer út. Þeir tjá sig mikið, hrottarnir, en það virðist vera algjörlega samhengislaust. Undir lokin þegar þeir eru að taka Stanley í burtu lofa þeir honum öllu fögru en enda aðeins á því að telja upp mismunandi hluti sem í raun koma Stanley og hans núverandi ástandi (andlega og líkamlega lamaður) ekkert að gagni.

MCCANN Við útvegum þér sippubandið.

GOLDBERG Vestið og buxurnar.

MCCANN Smyrslíð

GOLDBERG Heita baksturinn.

MCCANN Fingursmökkinn.

GOLDBERG Magabeltið.⁵⁴

Maður getur í raun ekki verið viss um að McCann og Goldberg séu hrottar og illmenni þar sem þeir enda á því að bera Stanley burt á þeirri forsendu að þeir ætli að koma honum til læknis, en það kemur hvergi fram hvernig Stanley vegnar eftir brottför hans frá gistiheimilinu. Í lok verksins reynir Petey að koma í veg fyrir að Stanley sé brottnuminn af McCallan og Goldberg en snýst fljótt hugur.

⁵² Harold Pinter, *Afmælisveislan*, þýð. Bragi Ólafsson, (Reykjavík: Þjóðleikhúsið, 2012), 23.

⁵³ Harold Pinter, *Afmælisveislan*, þýð. Bragi Ólafsson, (Reykjavík: Þjóðleikhúsið, 2012), 81-82.

⁵⁴ Harold Pinter, *Afmælisveislan*, þýð. Bragi Ólafsson, (Reykjavík: Þjóðleikhúsið, 2012), 97.

Hann situr einn eftir þegar Meg kemur inn og í stað þess að segja henni sannleikann leyfir hann henni að halda að Stanley sé aðeins sofandi í herberginu sínu. Verkið endar á svipuðum nótum og það byrjaði, Petey sitjandi, á meðan Meg hringsnýst um hann talandi samhengislaust um yfirborðskennd mál.

Verkið er fullt uppbrotá, framvinda gjörða persónna virðist handahófskennd og er ófyrirsjáanleg. Engin æðri merking kemur fram í lokin sem útskýring á því hvers vegna Stanley varð fyrir yfirheyrslunni og að lokum numinn á brott, hvað þá hvers vegna hann var búinn að vera á gistiheimilinu í tæpt ár. Lesandinn er engu nær um hverskonar gistiheimili er verið að reka þarna né hvað Meg og Petey munu gera af sér eftir að Stanley er farinn eðahvert þeirra hlutverk var í harmleik Stanleys. Goldberg og McCann, sem komu inn á heimilið á ofsafenginn hátt og breyttu því til frambúðar virðast ekki þurfa að svara fyrir það sem þeir gerðu Stanley, hvað þá það sem Goldberg gerði Lúlú sem aldrei kemur fram. Framvinda verksins er óskiljanleg og er lesandinn engu nær um lögmál þessa heims eftir að því líkur, eða hefur fengið tækifæri til þess að endurspegla lögmál síns eigin heims í verkinu. Það eina sem hægt er að vita er að eitthvað gerðist og það voru manneskjur sem gerðu það, allt annað er óljóst og óskýrt.

Lokaorð

Merking byrjar í orðunum, í gjörðunum, heldur áfram í höfðinu á þér og endar hvergi. Það er enginn endir á merkingu. Merking sem að er skýr, innþökkuð, stimpluð og tilbúin til útflutnings er dauð, óviðeigandi og merkingarlaus.⁵⁵

Ef maður lítur á verk Pinters annars vegar og til hefða í skrifum hins vegar þá er engin glóra í því hversu vinsæl verk Pinters hafa verið í gegnum tíðina og eru enn. Lesendur vilja fá svar við því hver sökudólgurinn er, vilja upplýsingar um það af hverju fólk er eins og það er, og af hverju fólk lendir í því sem það gerir. Slík svör er ekki að finna í verkum hans. Þar eru aðeins persónur sem eiga samskipti á mjög óupplýsandi hátt, lenda í einhverju eða gera einhverjum eitthvað. Ólíkt verkum leikhúss fáránleikans þá brutu verk hans ekki niður samþykka og fyrirframgefna merkingafræði heldur voru drifin áfram af merkingaleysi. Með sinni ofurrealísku orðræðu urðu þau skiljanleg í sínum óskiljanleika. Það er

⁵⁵ Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics, 1948-2005*. (London: Faber and Faber, 2005), 13.

eitthvað í þeim sem að veldur hughrifum meðal fólks sem erfitt er að henda reiður á.

Með því að stilla verkum Pinters upp saman við kenningu Massumis um hrif er hægt að sjá tengingu milli þess hvernig Massumi telur að hrif verði til og hvernig verk Pinters eru skrifuð. Massumi heldur því fram að því minni merking sem fylgi myndinni, í tilvikum Pinters orðunum og myndunum sem verða til í huga lesandans, því meiri séu áhrifin. Orð persónna Pinters gefa örsjaldan frá sér upplýsingar, hvað þá öruggar upplýsingar eða sannar. Massumi heldur því einnig fram að með broti á línulegri framvindu geti hrif átt sér stað, þegar framvindan er rofin, sem býr til augnablik óvissu. Pinter gerir það óspart í verkum sínum í gegnum notkun sína á mismunandi þögnum, ósvöruðum spurningum og endurtekningum því þannig leiðir hann framvinduna í ófyrirsjáanlegar áttir. Massumi taldi einnig að tilfinningar sem bætt er ofan á myndir geti ýtt undir virkni hrifa og samsvara persónur Pinters sér í því með skyndilegum breytingum á tilfinningalífi. Eina stundina eru þær pollrólegur og þá næstu eru þær foknar upp úr öllu valdi.

Ég held það sé í þessum merkingarsnauða ritstíl Pinters sem hrifin þrífast og það sé ekki síst fyrir tilstilli þeirra að áhugi á verkum Pinters viðhelst og eykst. Án þessarar samsetningar á brotinni framvindu, litbrigðum í tilfinningalífi og algjöru samhengisleysi væru verk hans ekki jafn vinsæl og áhrifarík og raun ber vitni. Þó hrif séu smitandi og eigi sér stað hjá öllum þá eru þau einnig persónuleg og mismunandi hjá hverjum og einum. Það sem býr í þögninni segir mun meira en nokkur orð gætu, því maður þarf að nota sitt eigið ímyndunarafli til þess að ráða í hvað persónan var að segja. Ef til vill eru verk Pinters ekki merkileg í sjálfu sér, en það sem gerir þau merkileg að þau eru persónuleg hverjum og einum því þau byggja á túlkun hvers og eins. Hver og einn þarf og hefur tækifæri á að túlka innra líf hvernar persónu Pinters fyrir sig og sú túlkun ræðst öll af því hver þú ert, hvaðan þú ert að koma og hvert þú ert að fara. Það gerir verk Pinters einstök.

Heimildaskrá

"The Nobel Prize in Literature 2005 - Presentation Speech". *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Sótt 17. febrúar, 2016.

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/presentation-speech.html.

Dukore, Bernard F. *Harold Pinter*. London: Macmillan, 1985.

Esslin, Martin. *Pinter: A Study of His Plays (Third, Expanded Edition)*. London: Eyre Methuen, 1977.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen, 2001.

Gale, Steven H. "Biography". Úr *Butter's Going Up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*. 7-17. Durham, NC: Duke UP, 1977.

Hall, Peter. "Directing the plays of Harold Pinter". Úr *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ritstjóri Peter Raby. 145-154. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Leys, Ruth. "The Turn to Affect: A Critique". *Critical Inquiry* 37, no. 3 (2011) : 447. http://criticalinquiry.uchicago.edu/uploads/pdf/Leys,_Turn_to_Affect.pdf.

Massumi, Brian. "Autonomy of Affect". Úr *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. 24-45. Durham, NC: Duke UP, 2002.

Pinter, Harold. "The Dumb Waiter". Úr *Harold Pinter: Plays One*. 118-119. London: Faber and Faber, 1991.

Pinter, Harold. "The Room". Úr *Harold Pinter: Plays One*. 98. London: Faber and Faber, 1991.

Pinter, Harold. *Afmælisveislan*. Þýðandi Bragi Ólafsson. Reykjavík: Þjóðleikhúsið, 2012.

Pinter, Harold. *Various Voices: Prose, Poetry, Politics, 1948-2005*. 13. London: Faber and Faber, 2005.

Thrift, Nigel. "Spatialities of feeling". Úr *Non-representational theory: space, politics, affect*. 171-197. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008.

Thrift, Nigel. "Turbulent Passions: toward an understanding of the affective spaces of political performance". Úr *Non-representational theory: space, politics, affect*. 220-254. Milton Park, Abingdon, Oxon: Routledge, 2008.

Zarhy-Levo, Yael. "Pinter and the critics". Úr *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ritstjóri Peter Raby. 212-224. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.