

Bare interior Grey light

Iscenesættelse af blikket på det tomme rum

Af Erik Exe Christoffersen

Et vigtigt greb i moderne teater er iscenesættelsen af tilskueren og en form for interaktion: det kan være rent fysisk som en »vandring« i værket, det kan være en iscenesættelse af tilskuerens blik, eller værket kan iscenesætte tilskuerens selvrefleksion eller kunstteoretiske perspektivering. Iscenesættelsen versionerer eller remedierer en bestemt måde at se virkeligheden på. Det betyder ikke, at instruktøren ikke også iscenesætter skuespillere og tekst, men selve relationen, som teatret skaber, perceptionen, sansningen, begivenheden eller interaktionen er central for instruktionen. Instruktøren iscenesætter denne begivenhed, og det betyder, at instruktion og dramaturgi begynder at flyde sammen i en fortælling fortalt gennem alle sceniske virkemidler fra lys, skuespillernes diktion og bevægelse, tekst og rum og fortællegreb som filmmediets *point of view* (fx fugle- eller frøperspektiv). Instruktionen bliver en form for remediering, genskrivning eller palimpsest, som ikke blot gengiver teksten, men som også skaber et nærvær gennem optikken.

Det er iscenesættelsen som fortællerinstans, der er emne for denne artikel, som beskriver *a work in progress*¹ i forhold til Samuel Becketts *Fin de Partie* (1957) eller *Endgame* (forfatterens engelske udgave, 1958) og arbejdet med et enkelt iscenesættelsesgreb: den vertikale optik. *Bare interior Grey light*, som konceptet hed, bestod i en remediering af teksten: fra et videokamera, som hænger i loftet og optager gulvet, projiceres billedet af liggende skuespillere op på væggen. Den vertikale optik er et iscenesættelsesgreb, som både skaber en teatralisering i form at en særlig tilskueroptik og sætter fokus på iscenesættelsens konkrete opførelses handlinger, det performative niveau. Iscenesættelsen synliggør eller medierer både opførelses handlingen og det skabte fiktionsrum. Denne dobbelthed skaber en teatral ramme, som er en iscenesættelse af tilskuernes blik og et performativt forløb, som tilskuerne er en del af i og med, at opførelsen udføres. Endelig iscenesættes et eksperimenterende arbejde med perception og tekst netop som »a work in progress«.

Når jeg benytter begreberne teatralitet og performativitet, er det delvist i forlængelse af Erika Fischer-Lichte (2006), som benytter begrebet teatralitet i forbindelse med iscenesættelsen og performativitet om den konkrete opførelse². I denne sammenhæng har iscenesættelsen imidlertid både et teatralt og et performativt niveau, ligesom også *Endgame* har det. Det har konsekvenser for det praktiske arbejde med både tekst og iscenesættelse. Fx kan de mange pauser både betragtes som teatrale afbrydelser af tekstens narrative forløb og performative afbrydelser af tekstens opfø-

relse. I mange iscenesættelser er der et sammenfald mellem det teatrale og det performative, så tilskueren så at sige glemmer dobbeltheden.

Målet for workshoppen var det modsatte: nemlig at adskille og fremhæve en spaltning mellem tekstens iscenesættelsesvision og opførelsens iscenesættelse med henblik på at skabe en fortælleposition udenfor teksten i en form for dialog med dens egen fortællekonstruktion. Udgangspunktet var en analyse af *Endgame* i en sammenhæng, hvor det installatoriske og skulpturelle aspekt var i fokus. Eksperimentet brød med tekstens vision, men udviklede til gengæld tekstens mediale sider, hvilket jeg skal vende tilbage til³.

Tomrummet

Beckett tilhører en tradition i teatret, som man kunne kalde »theatre as empty space«. Det er en tradition man finder hos Anton Tjekhov, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook og Eugenio Barba. Tjekhov udtrykker det gennem Konstantin Treplev i *Mågen* (1896):

Her har du et teater! Tæppe, så første kulisser, så anden, og endelig det tomme rum. Ingen dekorationer. Man ser lige ned til søen og horisonten. Vi lader tæppet gå præcis halvni, når månen står op. (s. 8)⁴

Der er en dobbelthed i teksten: teatret er både en teatral indramning af søen og en opførelshandling som understreges af månens opstigning og senere tilskuernes afbrydelse af opførelsen. Denne tradition drejer sig om modernismens opgør med enhver traditionel norm eller regel i kunsten. Der gives ikke en fikseret mening eller betydning. Kunsten kan kun udpege tomrummet eller intet. På den måde er der også tale om en tradition og en undertekst i *Endgame*, som rummer Shakespeares *Macbeth*, *Kong Lear*, *Hamlet* og *Stormen* hvor figurerne konfronteres med intetheden eller tomheden som et vilkår, hvor døden er det eneste absolutte, som til gengæld indtræffer tilfældigt.

I et gråt tomt rum med et par vinduer, et billede med bagsiden udad og en dør sidder den blinde tildækkede Hamm i en kørestol. Den ubevægelige tjener, Clov, står ved siden af og *stirrer* på Hamm. De to udgør et relationssystem til hinanden. Både som herre og tjener, bøddel og offer og som afsender og modtager. De er både forskellige og udgør en enhed, de frastødes og tiltrækkes i en uafsluttelig proces. Hamm er den siddende, centrumsøgende, jeg-orienterede kunstner, muligvis tidligere maler, mens Clov søger periferien, det anonyme og mekaniske, er seende og gående. Det går nedad bakke for dem begge, ligesom for forældrene Nagg og Nell, der sidder tildækket i hver sin skraldespand. De to spejler og mimer Hamm og Clov. Både Clov og Nell taler om at gå, men bliver dog.

Det grå billedtableau bliver langsomt til »scenen« (jf. regibemærkningerne). I det Clov haltende kravler op ad en stige, trækker gardiner fra og ser ud ad vinduerne,

afdækker Hamm med sorte solbriller skraldespandene og stirrer stift på publikum, ind imellem med en kort latter. Udenfor er der, siger teksten, et tomt og gråt landskab. Hamm begynder at spille sin rolle. Nagg og Nell dukker op af skraldespandene og antyder en ulykke, som har lammet dem. Modsætningerne og utilfredsheden mellem personerne skærpes, mens Hamm fortæller en historie om en maler og om en mand, der ved juletid dukkede op og bad om hjælp til sit sultende barn. Sideløbende med fortællingen har Hamm et opgør med forældrene, som tilsyneladende er døende. Clov opdager en dreng udenfor, som får Hamm til at udbryde, »It's the end, Clov, we've come to the end. I don't need you any more.« (s. 131)⁵. Clov tager afsked med Hamm. Rejseklar bliver han dog stående »his eyes fixed on Hamm«, mens Hamm gentager begyndelsen og dækker ansigtet til med et blodpletet klæde. Stykket slutter næsten som det begyndte med tableau og »curtain«.

Det grå rum er et abstrakt rum uden dybde og uden nogen klar grænse til det udenfor. Man kunne tale om tankens eller kunstens scene, som i vestlig filosofi er forbundet med en række modsætninger: det fysiske og det tankemæssige, kopi og original, sandhed og blændværk, autenticitet og kunstighed, det mekaniske og det kulturelle, det endelige og uendelige eller repræsentation og virkelighed. Med andre ord er der tale om en række begrebsmodsatninger, som har karakteriseret vestlig tænkning siden Platon, og som udgør en form for dynamik, som ifølge Beckett ikke kan afsluttes. Til forskel fra Platon er der imidlertid ingenting udenfor, ingen idéverden eller oplysende sol.

Clovs første replik, efter han har gjort scenen klar til opførelsen, lyder: »(Fixed gaze, tonelessly) Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished« (s. 93). Hamm bekræfter senere »Enough, it's time it ended« (s. 94). Er det opførelsen, som næsten er fuldbragt, eller er det livet som sådan? Personerne er døende, og alt lige fra cykelhjul til kister, natur, smertestillende piller og kiks er det ved at være slut med. *Endgame* truer med, at det næsten er slut, før det er begyndt. Slut med at betyde noget bestemt, ligesom billedet på væggen med bagsiden udad kan betyde hvad som helst i det tomme grå rum. Det var denne tomhed, som er i fokus for *Bare interior Grey light*, hvor tomrummet iscenesættes som »tomrum«, det vil sige en form for teatral konstruktion, som synliggør remedieringen som en form for palimpsest⁶.

Endgame er en slags maskine, som både er virkningsorienteret og semiotisk orienteret. »Finished« er ikke blot Clovs første replik, det er også en metakommentar til den dramatiske form og til kunstens traditionelle receptionssituation. Beckett er først og fremmest tvetydig, og *Endgame* er for selvironisk til at blive apokalyptisk, for morsom til at blive tragisk, for refleksiv til at blive meningsløs. Der antydes en forhistorie, en katastrofisk fortid, måske også en skyld og en form for årsagshandling, men samtidig kan det være noget især Hamm finder på. *Endgame* destruerer kunstens umiddelbare betydning og er uden forløsning, genkendelse eller markante omslag. Personerne venter, gentager, misforstår, spejler og ekkoer hinanden i en uendelig *opførelse* af tekstens netværk af tegn og strukturer. Sproget har nærmest glemt, hvad det referer til, og i

modsatning til den klassiske dramatiske progression er der en udtalt *forsinkelse* i form af gentagelser og pauser. Figurerne er hele tiden ved at blive statuer eller tableauer i takt med, at deres fysik, syn og høreelse forringes. Teksten spiller sammen med lyset, rummet, det skulpturelle og spillernes partiturer. Opløsningen af fabulaens dybdeperspektiv modsvarer af en lignende opløsning af rummets dybde og billedets dybdeillusion og billeddannelse som sådan. Slut med »indhold« som noget essentielt.

Hammes første replik: »Me – (he yawns) to play« (s. 93) virker, som om der er nogen, der spiller *rollen* Hamm. På samme måde bevirker de mange gentagelser af replikker, at figurerne ikke er autonome, men vævet ind i en tekst, som forhindrer en egentlig karakterdannelse. Det er som om, teksten opføres, og rollerne undersøger betingelser for at være og handle i en (tekst)verden. De afbryder hinanden, holder pauser, prøver teksten og henvender sig med en undertiden lidt træt gestus til tilskuerne, som om det allerede er for meget fra begyndelsen. Det er som om, rollerne er udspaltninger af et og samme (tekst)subjekt. Teksten skaber kun antydningssvis en ydre virkelighed og peger oftest på sin egen grundsituation som er, at nogen repræsenteres af nogen i et rum og i en bestemt situation for et publikum. Dette er tekstens udsigelsessubjekt, som en stemme i et net af intertekstuelle referencer og mere eller mindre skjulte citater. Hvem der taler, hvorfra der tales, og hvorfor forbliver tvetydigt. Måske er det netop derfor, Beckett holder af teatret og den dramatiske form. Her er fortælleren under alle omstændigheder fraværende og kun indirekte til stede, idet teksten iscenesættes i det mørke rum foran en skjult iagttagende »rotte« af en tilskuer. Hamm understreger denne grundlæggende situation med reference til Shakespeares *Hamlet*.

Hamm: All kinds of fantasies! That I'm being watched! A rat! Steps! Breath held and then... (he breaths out). Then bable, bable, words, like the solitary child who turns himself into children, two, three, so as to be together, and whisper together, in the dark. (Pause) Moment upon moment, pattering down, like the millet grains of... (he hesitates) ...that old Greek, and all life long you wait for that to mount up to a life. (s. 126).

Hamm og Clov opfører teksten med henblik på at vende tilbage til tavsheden og mørket. Dobbeltigheden mellem de talende skuespillere og de tavst iagttagende og lyttende tilskuere i teatrets rum kunne man indledningsvis hævde er et billede på teksten grundvilkår. Uden tilskuer er subjektet *intet*. Derfor vil Hamm og Clov og Nagg og Nell både forlade hinanden og blive.

Bare interior Grey light

Endgame giver ikke tilskuerne mulighed for en samlet afkodning og helhedslig fortolkning. Denne tilsyneladende utilgængelighed og måske uforståeligheden er udfordrende for en iscenesættelse. Denne kan efter min mening ikke begynde med en fortolkning af forskellige *endgames*: dommedag, katastrofe, subjektets død eller

kunstens endeligt. Teksten handler om spillets (fraværende) regler eller koder, som også tilskuerne eftersøger. En fortolket tekstrepræsentation ville således postulere en entydighed, som teksten selv nedbryder. Man kan så at sige ikke iscenesætte et indhold, men må iscenesætte mekanikken og dynamikken.

Workshoppen tog udgangspunkt i tekstens visualitet og første regibemærkning: »Bare interior. Grey light«⁷. Det grålige lys (clairobcur) betyder, at dybden i rummet sløres og vanskeliggør en afstandsbedømmelse og konturbestemmelse⁸. Den grå bagvæg vil forekomme ustabil som flade og rummet fremtræder tågefylt, og der vil kunne etableres nogle overraskende momenter i relation til skuespillerne, også fordi både det indenfor og udenfor er gråt og grænsen dermed mere eller mindre ophævet. Det konturløse rum opløser centralperspektivet, og derfor forekommer det ironisk eller patetisk, når Hamm vil undersøge rummets dybde eller grænser for at vende tilbage til centrum. Centrum eksisterer ikke mere og for tilskueren er sansningen af afstand, størrelse, dybde og dermed også balance usikker.

Denne bliktematik understreges af Clovs fokuserede blik på Hamm og på tilskuerne (yderligere forstørret i kraft af kikkerten) og omvendt naturligvis af Hamms blindhed og ufokuserede blik. Desuden peger det *bagvendte* billede *ophængt* på væggen, som hen mod slutningen tages ned af Clov for at erstattes af vækkeuret på spørgsmålet, om der er noget, der ikke kan eller må vises (billedforbud), eller er det et udsagn om, at kunsten ikke kan eller vil udtrykke en »udsigt«: Slut med udsigter, centralperspektivet og horisonten. Synshandlinger er en væsentlig dimension i teksten. I øvrigt kunne vinduerne i væggen pege på den klassiske renæssance-metafor for maleriet, der skaber illusionen af at se ud i virkeligheden.

Konceptet drejede sig som nævnt om en remediering af tekstens visualitet inspireret af Kirsten Dehlholms iscenesættelsesgreb, specielt i *Hvorfor bli'r det nat, mor* (opført på Århus Rådhus, 1989). Tilskuerne var her iscenesat således, at de fra anden og tredje sal så ned på »scenen« og performerne, som lå i en hvid ramme på gulvet. Når fødderne var præcist placeret på en linje, virkede det som om de stod, og når de løftede benene, virkede det pludselig, som om de svævede vægtløse i det tomme rum. Den vertikale optik havde den effekt, at tyngdekraften tilsyneladende blev ophævet, så det virkede som om, performerne befandt sig i et rum, hvor »op« og »ned« var foranderlige størrelser. Rummets koordinater blev optiske illusioner eller konventionelle vedtagelser.

Iscenesættelsen ekspliciterer gennem dette uvante blik synets kulturelle kodninger og iagttagelsen som *øjets* vane og trang til at genskabe det horisontale blik, selv når man udmærket ved, at man ser ned, og gennem denne handling er medvirkende til at forme og selektare det iagttagne. Der er ingen indholdsdimension bag forestillingen, idet »indholdet« er en formel effekt af konstruktionen. Den eksistentielle dybde, som titlen⁹ på forestillingen kunne henvise til, bliver til en optisk konstruktion, som viser sig usikkert, skrøbeligt og foranderligt i tilskueren. Vi kan ikke se verden i ét blik, og selv illusionen derom er tabt, idet mange mulige adgange er tilgængelige,

uden at én er mere nødvendig end andre. Tilskueren er hele tiden opmærksom på teaterhandlingen som optisk iscenesættelse og kan konkret bevæge sig rundt i denne for at betragte et rum, hvor performerne befinder sig mellem liv og død, mellem flade og rum.

Værket skaber en relation mellem afsender og modtager, som både er en teatral iscenesættelse og en performativ begivenhed. På begge planer kan man tale om interaktion mellem værkets objektive side og tilskuernes reception på ét sensorisk-perceptuelt plan (arkitektur, syn og hørelse), på et artistisk plan (sang, lys, koreografi) og på et symbolsk plan (sol, død, deroppe, nat). Dertil kommer et konceptuelt plan, hvor selve kunstrammen og værkrammen bliver genstand for refleksion. Værket fungerer funktionelt, hvilket ikke udelukker en form for patos knyttet til faldet, tab af perspektiv, det uendelige og tomrummet uden tyngkraft. Der er netop her et tematisk sammenfald med *Endgame*, hvor en række modstillinger er centrale: oppe-nede, højre-venstre, flade-rum, nær-fjern, afgrænset-uendeligt, slutte-begynde og centrum-periferi.

Det var blikket i teksten og på teksten *Bare interior Grey light* ville undersøge med det vertikale greb. Performererne ligger i en ramme på gulvet af gråt vinyl. Der er en hvid stige og et vindue, som også kan være billedet på væggen. Det er en tom ramme, et bagvendt billede eller udsigten til det grå, eller er det væggen? I rammen er der kiks og en kikkert. Endelig ligger Hamm i en kørestol, og Nagg og Nell er skjult af sorte låg. Scenen videooptages fra loftet og projiceres direkte på bagvæggen. Her dannes billedet af et tilsyneladende normalt rum, hvor Hamm sidder og Clov kravler op ad trappen og ser ud ad vinduet. Men Clov kan også forrykke balancen og gå i luften, ligesom Nell senere kan svæve. Hun virker vægtløs som i vand, mens hun taler om at se ned på havets hvide bund. Både scenen og teksten er et bemærkelsesværdigt brud i *Bare interior Grey light* (se tekstmontage).

Iscenesættelsen er dobbelt, idet man som tilskuer både ser gulvets skulpturelle rum, performerernes udførte handlinger og videoprojektionens rumillusion på væggens flade, hvor især Clov og Nell opfører sig »mærkeligt« teatralt. Teksten opføres og fremsiges af de liggende, mens det ser ud som om, den siges af de stående, men på en »forstyrret« måde. På samme måde med bevægelserne, som har denne karakter af at være dobbelt-opførte (liggende og stående).

Det skaber et spil mellem det teatrale og det performative (teksten, fiktionen og opførelsen). De forskellige lag i iscenesættelsen supplerer hinanden, men afbryder også hinanden, idet tilskueren skifter optik og perceptionsmåde mellem de faktiske handlinger og bevægelser på gulvet og repræsentationen på væggen. Denne teatrale iscenesættelse er i sig selv en forestilling, som bliver til under opførelsen, ligesom selve værket lader sig betragte fra forskellige vinkler og afstande, idet tilskuerne kunne bevæge sig rundt om sceneriet i et samspil mellem scenen og tilskueren.

De to scener er samtidige, den ene foran den anden, men medieret af videokameraet. En tredje »scene« består af tekstcitater, ord, som projiceres op på væggen

med en overheadprojektor, og som gør scenen til et billedtableau: *no pain-killers, no bicycle-wheels, no sugar-plums, no seeing or walking, no nature, no Turkish Delight, no coffins, no horizon.*

Bare interior Grey light skaber en grænsesituation, et tærskelrum mellem flade og rum. Dybdekanturerne er uskarpe, som i tåge er man displaceret, går i ring og har vanskeligt ved at sanse op og ned, mellem ude og inde, fordi det hele er gråt i gråt. Usikkerheden forøger den subjektive tvivl. Intet perspektiv, intet centrum og en usikker sansning, som også betyder tab af objekter og subjektivitet. *Only grey.* Den langsomme nedtælling til *deadline* kan aldrig slutte jf. Zenons paradoks.¹⁰ Det vil aldrig slutte: »Why this farce, day after day?« som Clov og Nell gentager i en form for ekko.

Dramatikeren som instruktør

Beckett var som instruktør optaget af skuespillernes bevægelser, plastik og gestik, lyset og teaterrummets indretning, scenetæpper, scenografi og teatret som en konkret kunst i tid og rum, som skabende proces og som metafor¹¹. Beckett var forfatter-instruktør og opfattede såvel teksten som regibemærkningerne som urørlige elementer i værket, og en række opsætninger er faktisk blevet retsforfulgt, eksempelvis The American Repertory Theatre, som Beckett betegnede som en »komplet parodi«, fordi man bl.a. manglede de to vinduer tekstens regibemærkning angiver (Anna McMullan, 1994).

Der er imidlertid ikke en bestemt fortolkning Beckett forsvarede, idet han faktisk afviste at besvare spørgsmål angående intentionalitet, fx i forhold til figurerne. Han påpegede netop, at hans egen iscenesættelse blot var én ud af flere mulige, og at der ikke findes en original opførelse af tekstens musikalitet (McMillan and Fehsenfeld, 1988).

Becketts teater og kunstsyn rummer den groteske tradition, *commedia dell'arte*, mime, den shakespeareanske og molièrske tradition, hvor tekst og forestillingsproduktion er sammenhængende. Og han skabte en iscenesættelsestradition med klovne og *slapstick*-teknik, særlige talemåder og pauser, som man mere eller mindre er tvunget til at følge for at få tilladelse til opførelse af teksterne. Disse opførelsestraditioner indskrives i en modernistisk tekst, som tager udgangspunkt i selve opførelseshandlingen, og derved skabes en fold af spejlinger, som involverer tilskueren i stykkets forsøg på en slutning.

Beckett tillod ikke, at skuespilleren udtrykte sig eller fortolkede teksten, men fokuserede på konkrete arrangementer og partiturer, som det fremgår af instruktionsbogen¹²: skuespillernes bevægelser, der som et ekkoprincip gentages, fx Clovs måde at kravle op og ned ad stigen eller at banke på skraldespanden. De mange gentagne replikker får nærmest musikalsk karakter¹³ gennem vokale og rytmiske gentagelser, som skaber en performativ dynamik uafhængigt af de referentielle handlinger. Den

beckettske dramaturgi skaber en kompleksitet i sam- og modspil mellem partiturer, gentagelser, lydlige forløb og visuelle tableauer, men også en iscenesættelsestradition som ikke nødvendigvis er anvendelig i forhold til nye læsninger. Det er vigtigt at bruge teksten i nye rum eller arrangementer og »forråde« Beckett, fordi tekstens indre performativitet spiller en afgørende rolle. Spillet, gentagelserne, ekkoerne, farcen, repetitionen er netop ikke en bestemt stil, men et performativt vilkår for rummet, subjekterne og historien. Alt er ikke-absolut og under opførelse. Det gælder billedet med bagsiden udad, det gælder forholdet mellem flade og rum, op og ned, periferi og centrum, tidens gang, kausalitet, bevægelighed og ubevægelighed, syn og blindhed, nær og fjern, grænse og grænseløs, kunstens og figurerens usikre identitet. Teksten er under permanent opførelse og i en form for tilblivelse. Det gælder også de teatral og dramaturgiske koder.

Bare interior Grey light »forrådte« Beckett-traditionen ved at beskære teksten og ændre det sceniske rum og karakterernes spil. Til gengæld betød fokuseringen på det grå og tomme rum, tab af konturer, dybde og i sidste ende tab af tyngdekraften, at vi fik fremstillet Becketts interesse for medialitet og medialisering. I *Endgame* og tekster som *Play* og *Catastrophe* (Beckett, 1986) drejer det sig om iscenesættelsens medialitet, og i fx *Film* (1986)¹⁴ om kameraets iagttagelsesmåde og konsekvensen af at blive betragtet. Kameraet forfølger her hovedpersonen, som forsøger at skjule sig i et tomt rum og fjerne mulige »blik«. Hund, kat, fisk, et billede af Gud, og billeder af ham selv (tilsyneladende) i en normal fortid med kone, barn og hund. Men han kan ikke flygte fra kameraet, som viser sig at være ham selv (hans selviagttagelse) med klap for det ene øje. Identiteten er ifølge Beckett en performativ dobbeltkonstruktion, selviscenesat, teatral og i bred kulturel forstand opført. Sådan er det også i *Endgame* en refleksivitet mellem skuespiller og tilskuer.

I *Bare interior Grey light* er videokameraet på lignende måde både en form for selviagttagelse, som figurerne ikke kan undslippe. Videooptagelsen slutter ikke. Iscenesættelsen skaber en medialisering både af teksten og opførelsen af denne som en vekslen mellem forgrund og baggrund, mellem illusionsrummets »skrøbelige« tyngdekraft og et konkret scenerum, hvor performerne lå på gulvet og understregede tyngdekraftens aktuelle virkning. De to scener er samtidige versioner, men kan ikke betragtes samtidig. Faktisk er det jo gulvscenen, som producerer vægscenen, selvom det umiddelbart virker omvendt. Der er ikke et principielt hierarki mellem de to scener, men tilskueren er tiltrukket af videoprojektionens billedbedrag som en særlig form for nærhed og skal så at sige anstrenge sig for at se de nærværende performerens handlinger på gulvet og derved »rekonstruere« konstruktionens faktiske proces. Værkets konstruktion omvender forholdet mellem videomediet og teatret og indskriver tilskueren i videoens vertikale og »alvidende« position – altså den klassiske fortællers distancerede alvidende position – som man samtidig kan se blive produceret. Iscenesættelsen bliver en fortælleposition, som er tilegnet tilskueren og adskilt fra

tekstens fortælling. Det er et greb, som Hans-Thies Lehmann har kaldt postdramatisk.

Isenesættelsens kompleksitet

Bare interior Grey light er både en iscenesættelse af tekstens teatral handlinger og af blikket på opførelshandlingens performativitet og det er denne dobbelthed, som synliggøres som fortælle måde. Denne *work in progress* kunne man også kalde en hybrid mellem *devising*, *performativ æstetik* og *det postdramatiske*. De tre begreber har hver sin teoretiske kontekst, men de reflekterer en udvikling i scenekunsten og glidninger mellem teater, performance, installationskunst og interventionskunst. Det fælles kan måske siges at være, at man betragter værket og processen som *en version* og ikke som noget endeligt, statisk eller uforanderligt, altså som en betydnings-tilblivelse som er forskellig fra andre mulige. Teaterversionen af *Bare interior Grey light* er post-dramatisk, eller måske snarere para-dramatisk i den forstand, at den ikke er underlagt teksten, men benytter teksten og betragter og iscenesætter tekstens rum udefra. Der er ikke tale om en position efter modernismen, men om en version eller konstrueret position udenfor eller ved siden af Becketts hermetiske rum.

Versioneringen kan være en kunstnerisk proces »in progress«, som det eksempelvis fremstilles i *De fem bispænd* (2003), hvor Lars von Trier har inviteret Jørgens Leth til at lave fem nye versioner af sin film, *Det perfekte menneske* (1967), og hvor greb og arbejdsformer bliver valgt ud fra næsten tilfældige dogmeprincipper og forslag. *Bare interior Grey light* arbejder med en lignende form for bispænd både af tilskuernes blik og af skuespillernes bevægelses måde.

Devising er ofte en kollektiv, ikke-hierarkisk arbejdsform og er et begreb for det felt, som er opstået i kølvandet på diverse uddannelsesformer i grænselandet mellem teori og praksis, som siden 60'erne har udviklet sig i såvel amerikanske som europæiske universitetsmiljøer¹⁵. Det typiske er et glidende forhold mellem det professionelle teater og det pædagogiske, såkaldt anvendte teater, og mellem håndværksmæssige uddannelser i fx skuespilteknik, instruktion, dramaskrivning, lysdesign mv. og en mere konceptuel, pædagogisk eller kulturel orientering. Disse glidninger er betinget af kunstarternes forandringer og anvendelsesperspektiver. Det konceptuelle understreger, at de strukturerende og kompositoriske elementer i processen kan være hvad som helst og er derfor baseret på visse »fund«, arbejds greb og på, at beslutningsprocessens former kan være lige fra terningekast til kausale argumentationer. Processen er eksplicit udformet som en betydningshandling og en skabelsesproces, hvor meningen ikke som sådan findes på forhånd. Processen skaber sin egen arbejdsdeling, som redefineres for hver gang. Det betyder, at man som udgangspunkt kan tale om en form for sidestilling mellem deltagerne: performer, instruktør, lys- eller scenedesigner og dramaturg er alle medskabende på hver sit felt. Ikke nødvendigvis lige meget og i en bestemt rækkefølge, men principielt.

Bare interior Grey light rummer en kreatorkonstruktionsrepræsentationseffekt og en vis grad af selvreferentialitet eller metafictionalitet, som peger på, at betydningshandlingen er set et bestemt sted fra af nogle særlige medvirkende. Det er en eksplicitering af afsenderinstansen, som er i værket som en konstruktion, der ikke nødvendigvis er identisk med den faktiske produktionsgruppe. Pointen er, at der er tale om en transparens mellem processens og forestillingens dramaturgi og derfor ikke en klassisk tekstrepræsentation, men netop en *version*. Denne forrykkelse gør det relevant at iagttage kunst som handling og tilblivelse frem for som indhold forbundet med den iscenesatte relation mellem værket som objekt og med tilskueren som perciperende subjekt¹⁶.

Som det er antydnet, er devisningprocessen et led i etableringen af forskellige typer af relationer: mellem deltagerne, mellem deltager og materiale og endelig mellem scene og tilskuer. Det post-dramatiske teater (eller det para-dramatiske) fokuserer ikke på værkets repræsentation af en bagvedliggende betydning, men på værkets *bliven-betydning* som relation. Selve receptionen bliver så at sige det centrale for værket. Via diverse kunstgreb skabes en form for rystelse eller mærkværdiggørelse af normalreceptionen og af dagligdagsperceptionen. *Bare interior Grey light* er ikke blot iscenesættelse af tekst, men en iscenesættelse af blikket på teksten, et videoblik, som skaber denne særlige optik og konstruktionsbevidsthed om et samspil mellem det reale niveau og det repræsenterede, det nærværende og det kopierede.

Det, vil jeg mene, er et vigtigt træk i samtidsteatret. Hotel Pro Formas *Hvorfor blir det nat, mor* er måske banebrydende for en række forskellige iscenesættelser, som fremhæver blikket og det vertikale. Hotel Pro Forma lavede selv senere *Operation: Orfeo* (1993), hvor tilskueren pludselig så scenepladen i fugleperspektiv og man kunne pege på Lars von Triers *Dogville* (2003), hvor det fugleperspektiviske har en meget betydningsfuld funktion. Katrine Wiedemanns iscenesættelse af August Strindbergs *Et drømmespil* (Betty Nansen Teatret, 2007)¹⁷ (scenograf: Maja Ravn) er et godt eksempel på brugen af det vertikale perspektiv. I teksten (1902) er Guds datter sendt ned for at iagttage verden og dens skæve udvikling. Hun er som en udenforstående antropolog i en fremmed kultur, hvor hverken traditioner eller synsvinkler er bekendte. Hvorfor gør de dog sådan? Langsomt bliver hun mere og mere indskrænket og fanget af individets begrænsede perspektiv.

Allerede i teksten arbejder Strindberg med en flydende perspektivisk næsten filmisk overgang fra scene til scene. Der overblændes fra rum til rum og derved indarbejdes en markant tilskueroptik i teksten. Denne har instruktøren overført til scenen som en vertikal optik. Via videoprojektion på bagvæggen og behændig scenekoreografi ser tilskuerne undertiden scenerummet fra oven: altså i et »guddommeligt«, såkaldt alvidende fugleperspektiv. Dette kræver naturligvis – i og med at tilskueren sidder i samme position – et optisk bedrag og en stram koreografering af performerne, som altså fra tid til anden bevæger sig som om de blev betragtet fra oven. Det er en bevægelig optik, som i filmen kan skabes gennem et flytbart kamera,

men her i teatret bliver det et subjektivt konstrueret perspektiv. Guderne har mistet deres dominans og magt, og dermed er mennesket overladt til kontingensen, flygtighedens og foranderlighedens vilkår.

Med iscenesættelsen af tilskuerblikket etableres der det, man kunne kalde et metafiktionselt spil med iagttagelsespositioner. Det vil ikke blot sige et spil med de formelle perspektiver så som ned og op. Det kan også være det globaliserede blik som iscenesættes. Det, at verden er blevet sammenhængende, men samtidig må iagttages fra forskellige positioner. Det Kgl. Teaters forestilling *Come On, Bangladesh, Just Do It!* (marts 2006) var en opførelse af Johan Ludvig Heibergs *Elverhøj* (1828) i Turbinehallen instrueret af Tue Bering. Forestillingen blev spillet af skuespillere, som angiveligt var hentet fra Bangladesh som billig arbejdskraft og *castet* som kendte danske skuespillere: Mads Mikkelsen, Ole Ernst, Paprika Steen. De spiller på dansk med parykker, sminket hvide i korrekte kostumer. Desuden medvirkede danske skuespillere som Thomas Corneliussen, Henrik Jandorf og Ellen Nyman. Det mest spillede stykke i dansk teaterhistorie, *Elverhøj* var outsourcet til Bangladesh og forestillingen viste som helhed processen med videoklip fra live-research i Bangladesh og prøver på bengali og engelsk med de hyrede skuespillere. *Elverhøj* versionen blev spillet live på scenen i en Mærsk-container. Undervejs i forestillingen opfordrer Ellen Nyman de underbetalte skuespillere til at kræve danske forhold, kaffepauser, toiletforhold mv. Én af pointerne var, at tilskuerne aldrig blev helt klar over realiteten i de »underbetalte« skuespilleres arbejde, om de virkelig sparede så mange penge, at det var muligt at invitere tilskuerne med på kasino efter forestillingen med tilbud om at spille for 50 euro? Der foregik altså både en teatralisering af tekstens handling og tematik, samtidig med at det performative understreges. Sammenstillingen af Bangladesh og København skaber et vertikalt globalt reflekteret blik hos tilskueren, som samtidig er en kritik af en national repræsentation.

Disse værker beskriver på forskellig vis faldet, den menneskelige ensomhed, hjemløsheden og uskyldstabet, kunstens forfald. Når det er interessant at betragte *Bare interior Grey light* i relation til de omtalte forestillinger, er det, fordi det viser den *vertikale* optik, som hverken er antropocentrisk, alvidende eller guddommeligt men sekulær og konstrueret, et formelt blik på teksten som i iscenesættelsen bliver en fortælleposition. Iscenesættelsen bliver en form for overmaling eller palimpsest.

Afrunding

Hvad fik vi ud af at benytte fugleperspektivet som greb? For det første fik vi belyst begrebet remediering som iscenesættelse, både som teatralt greb og som performativt greb. Disse lag i iscenesættelsen skaber forskellige virkninger. Det teatral ved at reflektere tilskuerens position og synsvinkel, det performative ved at skabe et vekslende forhold mellem de to sceners reale og fiktionelle rum. For det andet var der tale om en kreatorisk effekt i forhold til teksten. Den blev set og hørt på en

ny måde ved at »opløse« tyngdekraften, og der blev udviklet nogle perspektiver på Becketts dramaturgi, som antyder en globaliseret fortælle-måde i forbindelse med samtidsteatret.

Endgames grå rum kunne man kalde en form for genskrivning af Platons hule, hvor menneskene er fanget i deres eget blændværk afskåret fra det virkelige, det egentlige, det udenfor repræsenteret ved solen. Fangerne forveksler skyggerne med virkeligheden. Allerede Platons hule minder om et teater eller måske en biograf, hvor vi så at sige forveksler filmen med virkeligheden. Hos Beckett forekommer der ingen udgang. Personerne er fanget i metafysikken og tankens paradoks. Den fornuftige oplysning er blot endnu en version mellem det endelige og uendelige, mellem det absolutte og det tilblivende, mellem døden og fortællingen. Tankens metafysiske teater er hos Beckett et paradoksalt lukket rum: man vil forlade rummet, men bliver, man tiltrækkes og frastødes, man slutter og begynder i en uendelig dynamik: *a work in progress*. Man er indespærret i sin egen fortælling. Denne tilstand karakteriserer det moderne på en række forskellige niveauer og gør det moderne mere eller mindre klaustrofobisk.

Bare interior Grey light ville remediere og genfortælle teksten uden at blive et med det lukkede. Der var tale om et eksperiment, som iscenesatte tilskuernes synssans, høresans og perception af rum og flade i forlængelse af tekstens teatral og performative perspektiver. I *Bare interior Grey light* kan man se rummet udefra og så at sige se tilblivelsesprocessen som en fortælleposition udenfor teksten. Iscenesættelsen bliver en måde at variere og genskrive teksten. Når den vertikale position er særlig interessant, er det fordi, man herfra kan se, at processen bliver genstand for refleksivitet. Det bliver muligt at følge tilblivelsen både af værkets univers, det grå rum, og af sin egen tilblivelse som tilskuer til denne proces. *Et drømmespil* og *Come On, Bangladesh* sammenvæver teatral og performative træk i en kompleks iagttagelseskompetence, og det er netop denne, som *Bare interior Grey light* forsøgte at versionere, remediere og synliggøre i *a work in progress*.

Litteratur

- Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber. London, 1986.
 Christoffersen, Erik Exe: *Teaterhandlinge*, Forlaget Klim. Århus 2007.
 Cohn, Ruby: *Samuel Beckett: The Comic gamut*, London 1962.
 Fischer-Lichte, Erika: *Begrundelse for det performatives æstetisk*, i: Peripeti 7, 2006
 Heddon, Deidre og Jane Milling: *Devising Performance*, Palgrave 2006
 Kjølnér, Torunn og Rolf Alme: *Space and composition*, i: Frandsen, Miriam og Jesper Schou-Knudsen (red.): *Space & composition. A nordic symposium on physical/visual stage dramaturgy*, NordScen 2005
 Kjølnér, Torunn: »Noget om devising«, Tidsskriftet Drama 3, Bergen. 2000
 Morten Kyndrup: *Den æstetiske relation*, Gyldendal, Kbh. 2008

- Led, Jens Christian Lauenstein: *Konkretismens Katharsis*, ATP 50. Afdeling for Dramaturgi. 2003
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge 2006.
- McMillan and Fehsenfeld (ed.): *Beckett in the Theatre*, London 1988.
- McMullan, Anna: *Samuel Beckett as director: the art of mastering failure*. In *The Cambridge Companion to Beckett*, John Pilling (ed.), Cambridge University Press, 1994.
- Philipsen, Heidi og Lars Qvortrup (Eds.): *Moving Media Studies – Remediation Revisited*, Samfundslitteratur Press 2007.
- Vedel, Henriette og Wolf Iversen, Mette (eds.): *Et drømmespil*, Program, Betty Nansen Teatret, 2007

Noter

- 1—En workshop på fire dage med et koncept af instruktøren Kirsten Dehlholm, Hotel Pro Forma og dramaturg Erik Exe Christoffersen i samarbejde med lysdesigner Jeppe Nissen og Jon Skulberg og fire performere: Line Wyller, Anna Lea Olsson, Per Bech Jensen og Thomas Rosendal Nielsen. Det resulterede i en forestilling på 25 minutter, som blev opført efter aftale med Nordiska en enkelt gang i forbindelse med en konference om Becketts teater, Århus november 2006. Jeg skal i øvrigt henviser til en mere udførlig analyse af *Endgame* i Christoffersen 2007.
- 2—Der henvises til Peripeti nr. 6 og nr. 7 om performativitet og teatralitet, specielt til Erik Exe Christoffersen: *Teatralitet, teatralisk og teatralisering*. In Peripeti nr. 7. 2007.
- 3—Se tekstmontagen nedenfor, som giver et indtryk af remedieringens tekstgrundlag.
- 4—Citeret efter Anton Tjekhov: *De store Skuespil*. 1984. Oversættelse Kjeld Bjørnager.
- 5—Der citeres fra Samuel Beckett, 1986.
- 6—Se Morten Kyndrup, 2008, s. 129 om paramoderne palimpsest
- 7—Det visuelle koncept kan ses i sammenhæng med en række kunstværker som fx Robert Rauschenbergs *White Painting* (1951) som i kraft af hvidhedens transparens eliminerer billedets perspektiviske centrum og hierarkiet mellem billedets form og indhold. Yves Kleins iscenesættelse af det hvidmalede galleri uden billeder *Le vide* (1958). John Cages *4'33* (1952), som iscenesatte 4 minutter og 33 sekunders som en *lydpause*, der ikke kan isoleres fra selve opførelsen. Endelig James Turrels installation *Wedgework IV, 1974*, et »tåget« rødt rum som ved hjælp af lys skaber en dobbeltperception af flade og rum.
- 8—Jf. begyndelsen af *Hamlet*, hvor vagtposterne også befinder sig i grænselandet imellem lys og mørke og spørgsmålet er »Hvem der?«.
- 9—Fra børnesangen *Solen er så rød, mor* (1915), som drejer sig om at miste dagen og lyset og gå ind i mørket.
- 10—Teksten referer flere gange til det paradoks at Achilleus aldrig vil kunne indhente en skildpadde, som har fået et lille forspring. Hver gang han når til det sted, hvor skildpadde var tidligere, vil den have bevæget sig et lille stykke mere, som da skal tilbagelægges, og derfor vil der altid være et stykke vej og et tidsforløb, der skal indhentes.
- 11—Beckett var som Shakespeare optaget af teatret og scenen som metafor for verden. Scenen er som verden, hvori vi både er tilskuere og deltagere. Den kan ikke forlades, og udenfor er der kun intet eller ingenting.
- 12—I forbindelse med en række instruktioner, bl.a. London 1964 og Berlin 1967 udarbej-

- ede Beckett notesbøger, som ikke er publiceret, men refereret i MacMillan and Fehsenfeld, 1988.
- 13—Ruby Cohn, 1962. Her foreslås, at man tænker figurerne som musikinstrumenter i et musikalsk partitur.
- 14—Beckett's eneste *Film* fra 1964 er iscenesat af Alan Schneider med Buster Keaton. Filmen tog udgangspunkt i den irske filosof George Berkeley's motto: »Esse est percipi« (to be is to be perceived – at være er at blive iagttaget) (Beckett, 1986).
- 15—Med forbilleder i Bauhaus i Tyskland og Black Mountain College i USA er der opstået »kunstskoler« som Performance Studies i New York, ATW i Giessen, Tyskland, Nordisk Teaterskole i Århus, School of Stage Arts (Cantabile 2) i Vordingborg, Akademi for Scenekunst i Frederikstad, Norge, Dartington College of Arts i Sydengland osv.
- 16—Se i øvrigt Kyndrup 2008, s 83 ff.
- 17—Se programmet hertil redigeret af Henriette Vedel og Mette Wolf Iversen.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951) er lektor på Institut for Æstetiske fag. Har blandt andet skrevet *Teaterhandlinger. Fra Aristoteles til Hotel Pro Forma*, Forlaget Klim 2007, hvori indgår analyser af både Beckett og Hotel Pro Forma.

Bare interior Grey light

Montage uden de originale regibemærkninger af Erik Exe Christoffersen. Oversættelsen: Chr. Ludvigsen *Slutspil*, 1958.

Clov: Forbi, det er forbi, næsten forbi, det må være næsten forbi. Korn på korn, et efter et, og en dag, pludselig er det en dyng, en lille dyng, den umulige dyng. Jeg kan ikke straffes mere. Nu går jeg ud i mit køkken, tre gange tre gange tre meter, og venter til han fløjter på mig. Passende dimensioner, passende proportioner. Jeg vil læne mig til bordet og se på væggen, og vente til han fløjter på mig (kravler op ad stigen).

Hamm: Jeg skal ... spille. Gamle klud! Kan der tænkes elendighed .. mere .. mere ophøjet end min? Uden tvivl. Tidligere. Men nu? Min far? Min mor? Min... hund? Å, jeg vil gerne tro at de lider så meget som den slags væsner nu kan lide. Men betyder det at deres lidelser er ligeså meget værd som mine? Uden tvivl. Nej, alt er a...bsolut. Hvor er jeg træt, jeg ville have det bedre i seng. Du forpester luften! Gør mig i stand, jeg vil i seng.

Clov: Jeg har liget taget dig op.

Hamm: Og hvad så?

Clov: Jeg kan ikke tage dig op og lægge dig i seng hvert femte minut, jeg har andet at gøre.

Hamm: Har du aldrig set mine øjne?

Clov: Nej.

Hamm: Du har aldrig været så nysgerrig, at du har taget mine briller af, mens jeg sov og set på mine øjne?

Clov: Trukket øjnlågene tilbage? Nej

Hamm: En dag skal jeg vise dig dem. De er vist helt hvide. Hvad er klokken?
Clov: Det samme som sædvanligt.
Hamm: Har du set efter?
Clov: Ja.
Hamm: Nå?
Clov: Ingenting. Jeg går og henter tæppet.
Hamm: Nej! Jeg vil give dig én kiks om dagen. En og en halv. Hvorfor bliver du hos mig?
Clov: Hvorfor beholder du mig?
Hamm: Der er ingen andre.
Clov: Der er ingen andre steder.
Hamm: Hvordan har dine øjne det?
Clov: Dårligt.
Hamm: Hvordan har dine ben det?
Clov: Dårligt.
Hamm: Men du kan gå?
Clov: Ja.
Hamm: Så gå! Hvor er du?
Clov: Her (går i luften).
Hamm: Kom tilbage! Hvor er du?
Clov: Her!
Hamm: Ser man det! Jeg troede du ville gå fra mig.
Clov: Åe, ikke lige nu, ikke lige nu.
Nagg: Min mam!
Hamm: Giv ham hans grød.
Clov: Der er ikke mere grød.
Hamm: Hørte du det? Der er ikke mere grød. Du vil aldrig mere få grød.
Nagg: Jeg vil ha' min mam!
Hamm: Giv ham en kiks. Det går for langsomt, dette her. Er det ikke snart pilletid?
Clov: Nej. Jeg vil gå fra dig, jeg har andet at gøre.
Hamm: I dit køkken?
Clov: Ja.
Hamm: Hvad, om jeg må spørge?
Clov: Jeg ser på væggen.
Hamm: Væggen! Og hvad ser du på din væg? Skriften? Mene, mene? Nøgne kroppe?
Clov: Jeg ser mit lys dø.
Hamm: Dit lys dø! Har man hørt magen! Nå, det kan vel ligeså godt dø her, dit lys. Se på mig og kom så igen og fortæl mig hvad du mener om dit lys.
Clov: Du skulle ikke tale til mig på den måde.
Hamm: Tilgiv mig. Jeg sagde: Tilgiv mig.
Clov: Det hørte jeg.
Hamm: Hvad er det der sker? Hvad er det der sker?
Clov: Nøget er ved at finde sin bane.
Hamm: Nå ja, gå så. Jeg synes jeg bad dig om at gå.
Clov: Jeg prøver (går i luften).
Nell: Hvad er der min skat? Er det kæletid?

Nagg: Sov du?
Nell: Åe nej!
Nagg: Kys mig.
Nell: Vi kan ikke.
Nagg: Prøv!
Nell: Hvorfor denne komedie, dag efter dag?
Nagg: Jeg har tabt min tand.
Nell: Hvornår?
Nagg: Jeg havde den i går.
Nell: Åe, i går
Nagg: Kan du se mig?
Nell: Dårligt. Og du?
Nagg: Hva'?
Nell: Kan du se mig?
Nagg: Dårligt.
Nell: Så meget des bedre, så meget des bedre.
Nell: Sig ikke det. Vore syn er svækket.
Nell: Ja.
Nagg: Kan du høre mig?
Nell: Ja. Og du?
Nagg: Ja. Vores hørelse er ikke svækket.
Nell: Vores hva'?
Nagg: Vores hørelse.
Nell: Nej.
Nagg: Vil du have en bid?
Nell: Nej. Af hvad?
Nagg: Kiks. Jeg har gemt halvdelen til dig. Trefjerdedele. Til dig. Vær'sgo. Nej? Er du syg?
Hamm: Så ti dog stille, I holder mig vågen.
Nagg: Du vil ikke have din kiks? Jeg gemmer den til dig. Jeg troede du var ved at gå fra mig.
Nell: Jeg er ved at gå fra dig. (Stiger langsomt op som om hun svæver eller flyder i vand).
Nagg: Du vil ikke klø mig lidt først?
Nell: Nej. Hvor?
Nagg: Nedad ryggen
Nell: Nej. Gnid dig mod kanten.
Hamm: Det er længere nede. I Hulningen.
Nell: Hvilken hulning?
Nagg: Hulningen! Vil du ikke nok? I går kløede du mig der.
Nell: Åe i går!
Nagg: Vil du ikke nok?
Nell: Der var dybt, dybt. Og man kunne se ned til bunden. Saa hvid. Saa ren.
Hamm: Stille!
Nell: Man kunne se ned til bunden (svæver ned igen).
Hamm: Er I ikke færdige? Bliver I aldrig færdige? Vil det aldrig holde op? Mit kongerige for en skraldemand! Fjern det skarn! Smid det i havet! Tag mig ud på en lille runde. Ikke for



> *Bare interior Grey Light* (2006)
(Foto: Kirsten Delholm)

hurtigt! Hele verden rundt! Lad mig strejfe væggene, og så tilbage til centrum. Jeg var lige i centrum, ikke? (Han forbliver samme sted i sin kørestol)

Clov: Jo.

Hamm: Hvad vi mangler er en rigtig rullestol. Er det min plads?

Clov: Ja, det er din plads.

Hamm: Er jeg lige i centrum?

Clov: Jeg skal måle efter.

Hamm: Mere eller mindre! Mere eller mindre!

Clov: Der!

Hamm: Jeg er mere eller mindre i centrum?

Clov: Det skulle jeg mene.

Hamm: Det skulle du mene! Stil mig lige i centrum! Lige i centrum.

Clov: Sådan!

Hamm: Jeg føler mig lidt for meget til venstre. Nu føler jeg mig lidt for meget til højre. Jeg føler mig lidt for langt fremme. Nu føler jeg mig lidt for langt tilbage. Stå ikke der, du gør mig nervøs. Nej? Godt. Siden det nu er måden vi spiller det ... lad os så spille det på den måde... og ikke tale mere om det ... ikke tale mere. Gamle klud! Du ... bliver her.

(Black out. De bukker, siddende på gulvet).

Clov: Nu sker der noget. Jeg ser ... en skare ... henrykte ... af glæde. Det kalder jeg forstørrelse. Nå? Skal vi le?

Hamm: Det synes jeg ikke.

Clov: Jeg heller ikke.

(Rejser sig og ser op mod kameraet. Black out)