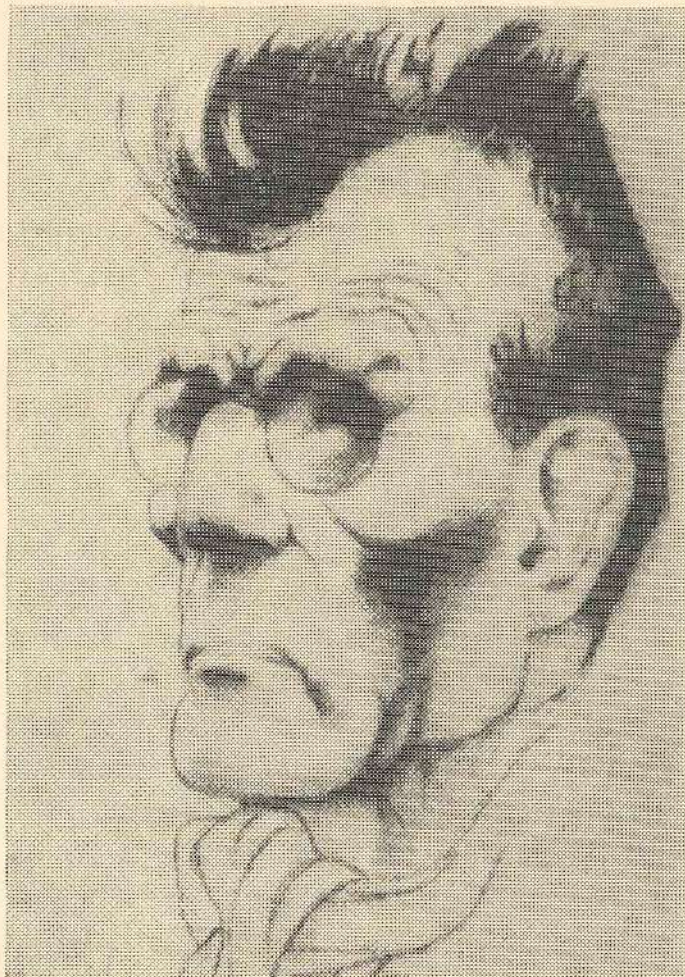


Det var takket være Strindberg at jeg kom i kontakt med Samuel Beckett, som jeg ikke kjente på annen måte enn fra hans opplesning av et av sine dikt i radioen. Sant nok var jeg i 1949–50 sjef for Gaité Montparnasse-teatret, der jeg satte opp *La sonate des spectres* «Spøkelsessonaten». Stykket gikk ikke godt. Det var få tilskuere som møtte fram. Men blant disse få var en dag Beckett, som dessuten kom igjen for annen gang. En tid etter dette fikk jeg besøk av hans kone Suzanne, som kom med manuskriptet til *En attendant Godot* (Mens vi venter på Godot). Beckett hadde sannsynligvis vurdert min tolkning av Strindberg, og ut fra den funnet meg i stand til å forstå ham selv, og å spille ham. Suzanne hadde inntil da gått rundt og tilbudt Godot på en rekke teaterdirektørers forværelser uten det minste hell. Tristan Tzara hadde allerede snakket med meg om Godot. Jeg leste også stykket selv med glød, og ble straks grepet. Dessverre tillot ikke min økonomiske situasjon med å føre opp stykket. Jeg var nettopp på den tiden nødt til å legge ned arbeidet. Jeg påtok meg derfor å presentere ham for teaterdirektører som jeg kjente, uten å lykkes. Tre år forløp på denne måten. Jeg hadde i mellomtiden, bare ett år etter møtet med hans kone, truffet Beckett, via hans forlegger Jérôme Lindon, som da nettopp hadde gitt ut «Molloy», et nokså beklemmende møte, der vi snakket om løst og fast, lite om Godot og nesten bare om tekniske spørsmål. Beckett som selvfølgelig hadde lyst til å få satt opp stykket, men som var motstander av ethvert kompromiss, fulgte mine forsøk med iver. Til slutt oppnådde jeg en støtte på 500 000 gamle francs (ca. 10 000 kr.) som «hjelp til førsteoppførelse» takket være Georges Neveux. Jeg gikk dermed til Jean-Marie Serreau som ledet det Théâtre de Babylone. Etter et års nølen, oppmuntret av utsikter til støtte som kunne gjenopprette hans økonomiske situasjon, bestemte han seg til å la meg prøve lykken, og jeg satte i gang med verket. Man kjenner resultatet. Etter den første serie fremstillinger, som først ble mottatt med blandet reaksjon, senere med begeistring, ble stykket ført opp på Théâtre Hébertot i 1956, deretter på Odéon-Théâtre de France i 1961.

I tillegg kommer de mange turnéer, der vi tok med oss utstyret – det berømte treet, som ble delt i tre og godt innpakket. Godot er blitt oversatt til hele 20 språk, det er spilt i 30 forskjellige land, men jeg må si at det bare er i Tyskland at stykket kan sies å ha blitt et populær-stykke. På den tid man holdt på med prøvene på Godot, hadde Beckett ennå ikke den store teatererfaring som han har nådd senere, men han var allerede i besittelse av en svært bestemt oppfatning av teaterforestillingen, dvs. som hendelse på scenen. (Merk dessuten at han i motsetning til mange andre forfattere alltid har nektet å skrive om teater og spesielt om sine egne stykker). Han har i teksten riktig nok angitt bevegelsene, og tidene som han ønsket, men disse anvisningene er mer myntet på leseren. På podiet tår alt seg annerledes. Man må regne med særegenheter ved skuespillernes personlighet, nødvendige materielle faktorer og den uttrykksmessige verdi av de enkelte ord. Beckett oppdaget straks hva som bare var sett for det indre øye, og han rettet seg villig etter mine beregninger. Han lette først og fremst etter en stilisering, og han forsto å tillemppe seg oppførelsen. Han var ingen motstander av oppfinnsomhet, men han holdt på at den måtte være helt og fullt berettiget. Har De eksempler på slike modifikasjoner som han har gått med på? Vel, her er to: Ved slutten av første akt fikk jeg paret Pozzo-Lucky til å gjøre en runde på scenen, den ene slepende på den andre, slik klovnene på sirkus gjør, for å understreke deres latterlige karakter. Jeg hadde dessuten laget som dekorasjon en avendelig halvsirkel som passet inn i dette bildet. I tillegg: i annen akt når Pozzo og Lucky er falt sammen på gulvet, og Vladimir diskuterer med Estragon om muligheten for å reise dem opp igjen, spaserer de

Samuel Beckett portrettert av Adolf Hallman og Jean Genet tegnet av Giacometti, de to forfattere hvis stykker Roger Blin trofast har registrert siden det minneverdige år 1953 da «Mens vi venter på Godot» hadde premiere og åpnet en helt ny periode i etterkrigens europeisk teater.



begge to rundt om på scenen og rett over kroppene til Pozzo og Lucky. Dette foregår under den lange tiraden til Vladimir, uten å se ut som de er klar over hvor de går. Ordene – menneskeheten det er oss, blir fulgt av et energisk skritt på ryggen til Pozzo. Beckett aksepterte dette, for han så i dette et scenspill som ikke var billig. Likeledes angående kostymet til Lucky: han så ham for seg som bærer på jernbanestasjon, men han føyer seg likevel etter mine forslag. Han hadde ennå ikke dette pirkete ønsket om nøyaktighet som han har lagt seg til siden, og mens han hele tiden fulgte repetisjonene overlot han endel av oppgaven til iscenesetteren, under forutsetning av at denne ikke påtvang ham noe som han ikke godtok. For øvrig bør etter min mening iscenesetterens holdning overfor forfatteren være ydmyk, men preget av en aktiv ydmykhet.

Det er mulig at Beckett under arbeidet med *Godot* har vært påvirket av samtidens store amerikanske komikere ved utformingen av de fire personene. Mens jeg selv tenkte på å sette opp stykket, var jeg fullstendig betatt av denne tanken, og jeg kan si at en dag så jeg plutselig personene foran meg slik jeg ønsket meg dem: Charlie Chaplin som Vladimir, Buster Keaton som Estragon og Charles Laughton som Pozzo, for Pozzo bør spilles av en svær kar. Jeg har selv tolket ham, men det er ikke en rolle for meg, og jeg spilte heretter Estragon. En italiener sa til meg en gang at Pozzo det er «en mager en som gråter under et kraftig ytre». Det er i virkeligheten ham som er den elendige.

Beckett ville ikke at paret Pozzo-Lucky skulle ha en sosial resonnans, hvilket imidlertid er tilfelle med Vladimir og Estragon, som representerer utnyttelse og tvang, sosial undertrykkelse. Dette er det som venter dem. Men Beckett blir støtt når man forteller ham at han har uttrykt noe som han ikke har ment å si. Dessuten nekter han enhver uttalelse i forbindelse med det han har skrevet.

Jeg husker at vi en gang før fremførelsene av *Godot* sendte stykket i radioen, og at man i den anledning intervjuet Beckett. Alt han sa om stykket var at han ikke visste hvorfor han skrev det, og at det hele hadde vært en plutselig idé. Det eneste som han var sikker på var at personene hans gikk med skalk. Man bør ikke glemme at det ofte er en del spøk i det han skriver denne gamle eleven av skolen i rue d'Ulm, således som det hvite skjegget til M. Godot, som han ikke hadde i første versjon. Dette kanskje for å lansere en feilkilde til tolkningen av *Godot*. Det samme var tilfellet da han ved et innfall sa at *Godot* kom av *godillot* (= gammel lav sko) p. g. a. skoene til Estragon. Det fines en god del irsk humor i hans teater. Derfor er det feil å spille hans stykker som tragedier. Man må ikke slutte *Godot* i en stemning av sorg og korsfestelse. Det er galt å gi stykket en tåredrypende tolkning. *Godot* er ikke et stykke der man gråter, men et stykke med grusomhet, med menneskelighet.

Ifølge Beckett er *Godot* et svært skiftende stykke, et slags wild-vest. I hovedsaken tror jeg han har forsøkt å følge en linje i teaterstykkene som er parallell med den som han har fulgt i romanene sine. Vi må ikke glemme at før han publiserte *Godot* hadde han skrevet *Molloy*, og etterpå *Malone meurt* et *L'innommable* (Malone dør, og Den unevnelige). Hans personer blir gradvis grepet av paralyse. Etter *L'innommable* befant Beckett seg i en ond sirkel, og han sa selv til meg: Jeg vet ikke lenger hva jeg skal gjøre med personene mine. Jeg har imidlertid ennå noe jeg skulle sagt på teatret, men stadig i samme retning.

På den måten ble *Fin de partie* (Sluttspill) skapt. Å få akseptert *Fin de partie* var ikke lettere enn *Godot*. Etter flere forsøk i Paris lyktes det endelig å få premiere på stykket ved Royal Court Theatre – selvfølgelig på fransk – takket være George Devine. Beckett fulgte alle prøvene. Han hadde sine ferdiglagede idéer om hele teksten. Formen spilte en svært stor rolle for ham, hvilket forårsaket enkelte sammenstøt, som for eksempel når han krevde at bestemte replikker som kommer igjen gjennom hele stykket hver gang skulle fremsies på samme måte, med samme tonefall, som en tone som gjentas på samme måte av samme instrument. Resultatet var at vi ble tvunget til å danse etter hans pipe, vi spilte for krasst (hvilket engelskmennene ikke likte). Ikke

desto mindre spilte vi stykket 7 ganger foran et svært forståelsesfullt publikum, og kritikken var fordelaktige, spesielt Harold Hobsens. Vi fikk deretter spille i Paris på Studio des Champs Elysées. Vi rettet på feilene våre, og denne gangen gikk det riktig bra. Vi hadde kunnet fortsette lenger enn vi gjorde om ikke Jacquemont hadde hatt andre engasjement. Senere spilte vi i Genève, Wien osv. Fra Wien husker jeg en pussig hendelse. Skuespilleren som spilte Hamm hadde samvittighetsfullt repetert bønnescenen, der man har den berømte replikken *Kjeltringen! Han eksisterer ikke!* (forbudt i London). Men på fremførelsen unnlot han å si den.

*Fin de partie* er virkelig et tragisk stykke, men Beckett nekter at det er et drama. Han tror at publikum er varslet helt fra begynnelsen om at ikke noe skjer. Jeg har dessuten satt opp *La dernière bande* (Krapps siste bånd), men jeg har ikke ville spille Krapp, for jeg har ikke villet spille utelukkende de eldres rolle i Becketts stykker. Jeg har ledet og tolket *Cascando* i radioen, og jeg ville gjerne ha satt opp *Cendres* (Asker), skrevet for radio, men Beckett nektet det. Det er sant at det er vanskelig å stå mot fristelsen til å finne symboler i Becketts verk, selv om han påstår at han ikke har lagt inn noen. Det er selvfølgelig visse besettende tema som kommer igjen, som den lille kulen i *La dernière bande*, *Tous ceux qui tombent* (Alle dem som faller), og i *Oh les beaux jours* (Å disse vakre dager). Det samme gjelder turen på vannet i *La dernière bande* og i *Oh les Beaux jours*. Men av redsel for å avkle seg setter forfatteren oss ofte på villspor ved en forvirrende spøk. Beckett avsnær ikke de metafysiske aspekter man kan tillegge hans stykker, men han understreker dem ikke. Han nekter å betrakte transcender og påstander. Blasfemi er suspekt, en nektelse er å foretrekke, ikkebetraktningen, stillheten. Tross alt hviler hans verk på kristen-metafysisk sokkel. Selv om han overhodet ikke er religiøs, kan ikke Beckett fri seg fra denne rammen, i likhet med hans personer, som ikke er voksne. Men alt dette er rettet opp, om en kan si det slik, av humoren, humoren mot seg selv. En slik humoristisk gave utgjør en redning, om ikke annet så til glede for intellektet. Det faktum at jeg samtidig ser på meg fjerner den totalt animale fortvilelse. En humor så rik kan ikke indikere en absolutt pessimisme. Den kan ikke unnlate å være kilden til en viss frigjørelse. Beckett betrakter som latterlig, sett under ett, den menneskelige anstrengelse for å unnsnippe døden. Det eneste som virkelig teller for ham er det lille arbeid, det lille daglige mot – som for eksempel opptar en stor del av *Oh les beaux jours*. Bare denne form for Sisyfos-arbeid betyr noe for ham, og alt vi kan gjøre for hverandre er å gi hverandre en liten lønlig håndsrekning. Det som derfor dominerer hans verk er en overdåd av ømhet som gjennomsyrrer forfatterskapet. Den kjemiske renheten i denne ømheten er kanskje den en skal passe seg for: Estragon kan ikke skille seg fra Vladimir fordi han virkelig elsker ham. Kunne det ikke også tenkes at det var av frykt for å være alene uten beskyttelse at han holdt seg til ham? Røker Willie ut hånden etter et siste kjærtegn fra Winnie, eller for å gripe den siste frigjør: revolveren? Men gjennomtrengingen av denne ømheten er slik at, selv om den er dobbeltydig, eksisterer den med den største tilbakeholdenhet. Alt er verdighet og beskjedenhet hos Beckett: man bør dekke over fiaskoen, og betrakte katastrofen ovenfra, og man må kunne trekke seg tilbake på hederlige vilkår.

Visse tekster, særlig teatertekster, er etter Beckett blitt umulige å høre. Dette skyldes først og fremst Becketts språk, hans nøkternhet i språkbruken og en styrke og brutalitet, som man finner ved hans sammentrekninger av språklig art. Jeg tror Beckett er en stor revolusjonær av dialogformen. Jeg tror også at etter ham blir det nødvendig med en strenghet i språket som hittil har vært ukjent. Ingen har, etter mitt skjønn, som ham vært i stand til å forene humoren og det latterlige med det tragiske. Hans utsagn er tragiske og komiske på en gang. Jeg tror at Beckett har umuliggjort en viss form for teater, liksom Picasso har umuliggjort en bestemt form for malerkunst.

«Problemet er å få tak i publikum og ta det med til drømmenes sjø. Publikum kommer for å søke glemsel fra sitt daglige liv, fra katastrofene, inntreden i drømmenes verden, i lidenskapenes overdådighet, i heroismens grusomhet og så til slutt for å finne rettferdigheten — fordømmelsen av svindelen og alt det som forfalsker livet.» Jean-Louis Barrault.



Begravelsen av Warda i Paris-oppførelsen.



Norsk Fjernsynteteater. Regi: Arne Thomas Olsen. Fra venstre Arne Bang Hansen og Sverre Hansen.



Leikfélag Reykjavíkur. Regi: Baldvin Halldórsson. Fra venstre Arni Tryggvason og Brynjólfur Jóhannesson.



Malmö Stadsteatern. Regi: Jan Lewin. Fra venstre Herberg og Lars Andersson.