

Arne Thomas Olsen

Samuel Beckett er en av de få nyskapere i vår tids dramatiske diktning. Jeg tror derfor at hans regibemerkninger er nødvendige for å presisere hans problemstilling. Dette er spesielt tydelig i hans første stykke «Mens vi venter på Godot». Stykket handler mer om det å vente, enn om det personene sier mens de venter. Og det er i parentesene dette kommer frem.

Det er neppe mulig å ta stilling til dramatikerens regibemerkninger uten å ta stilling til teatrets arbeidsmåte i det hele tatt. For at teater skal bli kunst og ikke kunster må etter min mening tre betingelser oppfylles. Først må en forfatter være så opptatt av et menneskelig problem at han ikke kan la være å gi det uttrykk i et skuespill. Og han må ha så meget talent at en instruktør ved å lese hans skuespill blir opptatt av det samme problem. Men i tillegg må instruktøren få en visjon som gjør det maktpåliggende for ham, i samarbeid med skuespillere, teatermaler o.a., å gi denne visjon scenisk uttrykk i en forestilling for et publikum. Under samarbeidet med skuespillerne må så resultatet være at de blir revet med av denne visjon, og at de i tillegg får en uimotståelig vilje til å gi sin del av den en personlig tolkning.

I denne prosessen må det altså være en skapende og formende drift som er summen av noe som bare er forfatterens, av noe som bare er instruktørens, og av noe som bare er skuespillerens. Først da blir resultatet både forfatterens, instruktørens og skuespillerens forestilling. Det er på veien mot forestillingen at forfatterens regibemerkninger står sin prøve. Er de et nødvendig grunnlag for instruktørens og skuespillerens arbeid, eller er de bare betinget av et forfengelig ønske hos forfatteren om å være instruktør og skuespiller også?

Etter min mening er Becketts regibemerkninger en så organisk del av hans diktning at en instruktør måtte være jevnbyrdig med ham som kunstner for å gå til rettelser. Jeg tror man står seg på å godta hans skuespill som de er. Beckett lodder så dypt i menneskets situasjon i vår tid at det likevel vil være et stort spillerom for selvstendig skapende arbeid både for instruktør og skuespillere. Men selv Beckett kjenner ikke fremtiden. Og teatrets oppgave er å formidle en dikters verk til et publikum. Når tidene skifter, og publikum skifter, kan også denne formidling skifte form. Den bør som regel gjøre det.

Baldvin Halldorsson

1. Personligt synes jeg Beckett er en av vår tids største forfattere. Hans instruksjoner er presis like så betydningsfulde som replikkene i hans skuespill. Et eksempel på hans geniale teaterformelse er slutszenen i Godot hvor de skal henge sig i Extragons belte.
2. Beckett er ret enestående på det område og meget nøjagtig.
3. Det synes jeg ikke. Det er ikke noget i vejen for at forfatter skriver instruksjoner, men derfor er det ingen nødvendighed at følge dem i detalje. Beckett er en absolut undtagelse.

Palle Kjærulff-Schmidt

1) Jeg har kun erfaringer fra «Vi venter på Godot». Men i dette stykke var samtlige paranteser både med pause og regianvisninger højest relevante. Helt ned til pedantiske detaljer (som hattebytningsnummeret). Jeg erindrer i hvert fald ikke nogen steder, hvor vi gik imod anvisningerne. Jeg tror forklaringen er temmelig enkel. Det er jo ikke handlingen, der betinger fremdriften i stykket, men hver replik føder den næste helt ud fra stemningen i den første. Men af og til føder replikken en gestus, af og til en pause. Beckett har skrevet fra sekund til sekund, og replik har fremtvunget en bevægelse, som igen har fremtvunget en ny replik osv. Bryder skuespillerne et led, taber de tråden eller ledes frem til et iøvrigt identisk sted. Og glemmer de en bevægelse, får de ikke det fysiske (og derigennem psykiske) oplæg til den rette fortsættelse, så spiller de dårligt.

Jeg kan ikke fremhæve nogen detalj, for det er lige godt hele vejen igennem.
2) De kan jeg sgu ikke sige noget generelt om, men det er i hvertfald meget sjældent at de har den fundamentale betydning som hos Beckett.

3) Nej, jeg synes altid regibemærkningerne er til en hjælp. Selv når de ikke kan bruges. Jeg tror hurtigere man ser hvad forfatteren har tænkt sig, og jeg tror ikke at ret mange instruktører lader sig distrahere af paranteserne.

Jan Lewin

Som regissör behärskas jag av en väl etablerad skepticism gentemot dramatikers förslag till sceneanvisningar – ofta visar sig denna vara vägrundad vid

1. I hvor høy grad kan regissør rette seg etter Becketts regi-anvisninger ved oppsetningen av et av hans stykker? (Angi et par praktiske eksempler.)

2. Er det alminnelig at en forfatter skriver så meget regi som Beckett?

3. Bør forfatteren holde seg fra å skrive regi-bemerkninger?

närmare prövning. Tyvärr, kanske man bör tillfoga! Vad det gäller Samuel Becketts dramatik blir för mig problemet med trohet gentemot pidsens puritanser dock helt specifikt. Beckett levererar en komplett iscensättning åt regissören med varje paus och varje sceneridetalj – nästan! – exakt angiven. Egentligen borde man alltså bli våldsam och irriterad. Vid första kontakten med Beckett (en studentteateruppsättning av «Krapps sista band») blev jag det också. Irritationen ledde till en början till absolut vägran att erkänna någon förtjänst i hans mise-en-scène och till tappra försök att vara originell gentemot denna. Efter kort tid följde kapitulation, när jag upplevde text och scenanvisning som oupplöslig enhet. Pjäsen blev ett partitur, där både ord och paus var självklara element i kompositionen. Inför «I väntan på Godot» kände jag inget behov av att vara obstinat, utan försökte redan från början vidarebefordra till skådespelarna min respekt för Becketts suveräna helhet, uppbyggd inte av konventionell dialog utan av redan fungerande sceniska situationer. Gemensamt försökte vi under repetitionerna situation för situation avlyssna den av Beckett eftersträfvade effekten. Att se text och anvisningar som ett, kändes nödvändigt i ensemblens gemensamma strävan att läsa rätt innantill. Man tyckte sig uppleva ett ovanligt välartikulerat gensvar från materialet de gånger man lyckades!

Becketts texter bör ju skönas från entydiga lösningar, från varje slag av «symbolism». Hans egna anvisningar ger oftast situationerna den bäst genomlysta mångtydigheten. Beckett förnekar ju ihärdigt att «I väntan på Godot» har någon definitiv innebörd. Han betonar i stället att pjäsens skönhet är avhängig av dess symmetri, balans och form; av dess samspel mellan ord och tystnad. Jag föreställer mig att man bäst kommer åt något av den skönheten genom att i det närmaste slaviskt underordna sig Becketts totala konception och med hjälp av den försöka realisera hans mästertliga monoton – iscensättningen blir för den skull ingalunda garanterat riskfri!

Många gånger önskar man sig som sagt att dramatiker vore sparsammare med scenanvisningar. Att hålla fast vid den önskan när det gäller Samuel Beckett voro nog att ganska allvarligt missförstå hans intentioner. Hans medvetenhet om vad han vill med mediet är så stor, hans syften så speciella. Jag generar mig inte för att se mig som en Lucky helt beroende av Becketts piska och rep.

For at begynde bagfra: — selvfølgelig skal en digter ikke afholde sig fra at skrive regi — men det er vel sådan set ikke dét svar der er tilslaget —?

Spørgsmålet rummer nok i højere grad dét: hvor stor er afstanden mellem digterens intentioner, som han har tænkt dem & sat dem på papiret — & det resultat der kan ses når værket er realiseret ??

En central problematik — & meget compliceret — til forskel for megen anden «drama/diskussion» skulle der kunne afstedkommes en faglig vurdering. —

Forfatterens forhold til regi — andres forhold til forfatteren? Que faire?

Stilarterne? — engang var forfatter-instruktør & skuespiller én person — engang var form & indhold aldeles identiske — engang gik intentioner direkte til skuespiller fra forfatter — engang — Sofokles angav «enter» & «exit» — Aeschylus ikke — skuespillernes tillid til Shakespeares råd var enorm — Diderot's direktiver —.

Hvad siger «regien» hos: Jarry, Pinter, Strindberg, Ionesco, Osborne, Ibsen, Tjekhov, Abell, Genet, Brecht, Beckett?

Regi er en aktuel projektion af forfatterens intention & situation — det springende punkt er så: hvor langt har aktualiteten værdi (& dermed gyldighed i praxis) — et hvilket som helst kunstværks virkning er betinget af de vilkår det opleves under — jo større afstand til dets udspring des mindre grund til at tro at dets oprindelige mening er umiddelbart tilgængelig i vor egen aktuelle situation.

Regi er på en gang engagement & distance — både for den der skriver den & for den der skal bruge den.

Netop Becketts regi kan bruges som eksempel på enhed mellem form & indhold — som eksempel på et forfatterskab hvor det ikke er muligt at separere regi fra text — ligesom det ikke er (mig) muligt at påvise nogen anvisning der stiller sig hindrende for spille/udfoldelser: — «Glade dage» — kan have så forskellige udtryk som en Bodil Udsen & en Madeleine Renaud.

«Hvo som falder» — er en realistisk/poetisk vision komponeret på rytmen mellem realistisk/urealistisk lyd — pauser — monolog — stilhed — replik — musik — planerne i bevidsthedsdimensionernes forskydninger — rytmen i tidsforløbets & tidsforløbenes forskydninger (osv.) — kan kun få sin egentlige værdi når regien realiseres som en del af teksten (& teksten som en del af regien).

Samme forhold er bestemmende i hørespillet «Emmer» — problematikken er langt mere compliceret (måske den mest complicerede af alle Becketts tekster) — regien lige stram — lige uomgængelig — men sådan set «ucompliceret». Fra «Godot» til «Comedie» («Spil») & «Va et vient» («Kommen og Gåen») spænder en enhed i problematik & formel tematik der ikke kan skilles ligegyldigt hvor meget der end kulegraves i erindringer om egne & andres realisering af tekststjerne — eller ved fornyet læsning. Den verden Beckett projicerer på scenen er den samme verden vi ser ind i hans bøger — her står han i direkte forbindelse med beskueren — i dramaet er dimensionen forøget i & med skuespilleren.

Netop skuespiller/ prestationen er det, der toner frem i erindringens forgrund — hvem glemmer en mrs. Rooney som Clara Pontoppidans — eller choket ved at se Buster Keatons ansigt i «Film» — de er de egentligste resultater af identitet mellem «text» & «regi» — svaret på det sagte at «Beckett stræber efter at reducere hele teatrets spectrum til en toneløs stemme fra et usynligt hovede ...

At skuespillerne så i så stor udstrækning som tilfældet er gennem mange år er trænet til en speciel «drama/grundtype» der er ved at blive trænet ud af andre realitetsbegreber med nye krav til opbygningen af skuespillerens indre



Helge Kjørulff-Schmidt som hovedpersonen i «Ikke osse Joe» i dansk fjernsyn i regi av Søren Melson.



forløb skal kun med her fordi det er værd at minde om at man ikke kan skille «interne» & «externe» problemer — men man kan arbejde på at opstille nye træningsmetoder.

«Comedie» & «Va et vient» er vittige & yndefulde eksempler på Becketts tilsyneladende så bundne form for teater: — fastlåste i urner — uden anden bevægelse på scenen end en spot der i vandrette glimt styrter sig fra hovedet til hovede — som i «Comedie» eller de tre små kvinder på en bænk — de ses kun som skikkelser — ansigterne (i det aldeles lodrette lys) får vi aldrig se — den ydre regi: ustandselig iler den ene eller den anden hen for at spejle — de to tilbageblevne skifter position på bænken —! Spejle — bytte plads i et tematisk mønster —. To bagateller der kun kan blive til

oplevelser i kraft af skuespilleres maksimale præstationer —.

Den i ydre henseende så store forenkling er indtil videre kulmineret i Becketts TV-«experiment» — «Ikke osse Joe» («Dis Joe»).

En mand i et rum — en kvindestemme han lytter til. Regien angiver for camera 4 indledende positioner, derpå en nidelt fremadgående camerabevægelse —!

Kvindestemmen er karakteriseret i alle detaljer.

Joes ansigt er skuepladsen for et drama med gribende perspektiver.

Logisk til det ubønhørlige er retningslinierne givet for en beretning om et lille livs grænse-løse muligheder.

Kameraopstilling og bevægelse for «Ikke osse Joe». Ansigtet kommer nærmere og nærmere i ni faser.

