

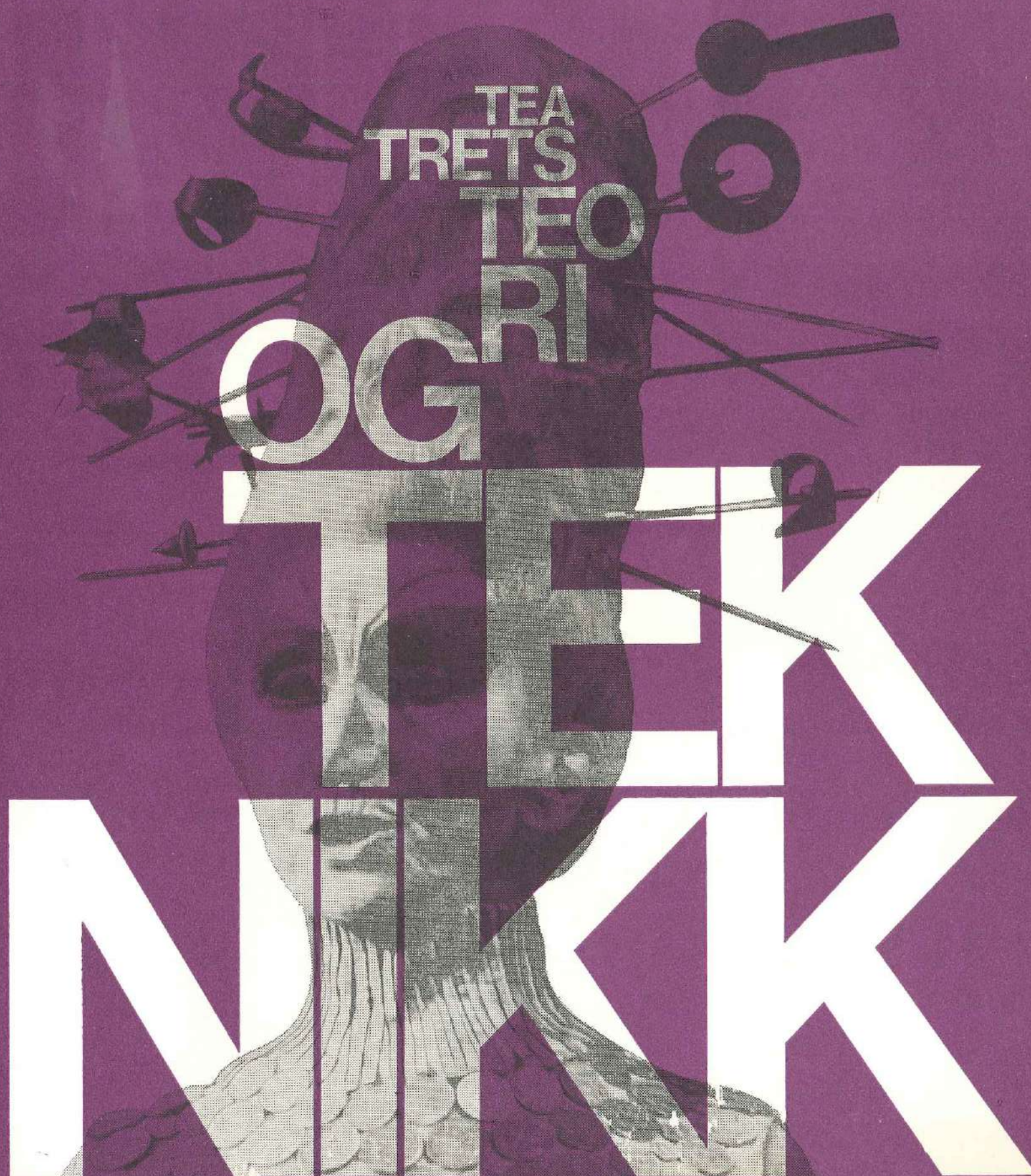
Teatrets teori og teknikk

Nordisk teatertidsskrift

2. årgang 1967

Nr. 5 - kr. 5

Særtrykk av BONYTT nr 5/6 1967.



TEATRETS TEORI OG TEKNIKK

Ansvarlig redaktør: EUGENIO BARBA

Redaksjonssekretær: AGNETE STRØM

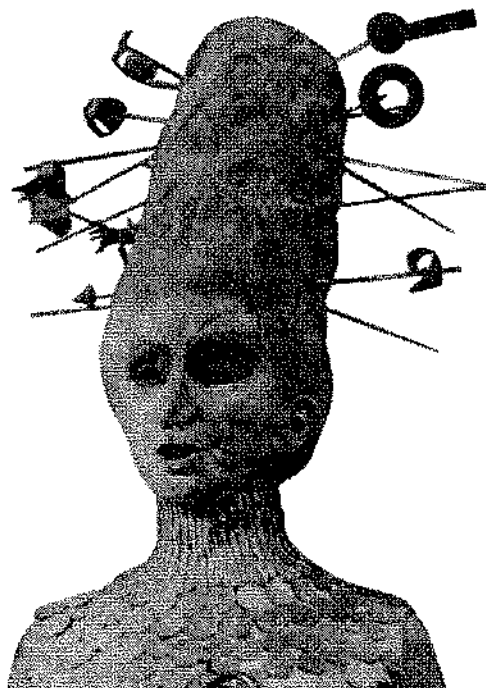
Konsultativ redaksjonskomité (fra høsten 1967):

Viveca Bandler, Henrik Bering-Liisberg, Per Verner-Carlsson, Sveinn Einarsson, Carl Frederik Engelstad, Göran O. Eriksson, Bartholt Halle, Chr. Ludvigsen, Søren Melson, Kristin Olsoni.

TTT takker Chr. Ludvigsen som har vært med på å redigere dette nummer.

Innhold

Eugenio Barba: Et nytt område ..	3
Chr. Ludvigsen: Dramatikerens som Isenesetter i sin egen Tekst ..	4
Roger Blin: Vitnesbyrd	11
Samuel Beckett: Kommen og Gaaen	15
Arne Thomas Olsen, Baldvin Hall- dorsson, Palle Kjørulff-Schmidt, Jan Lewin, Søren Melson — om Beckett	16
Jean Genet: Hur man skall spela Les Bonnes	18
Jean Genet: Brev til Lisowski	19
Jean Genet: Hur man skall spela Le Balcon	21
Jean Genet: Brev til Roger Blin ..	22



- Chr. Ludvigsen, universitetsadjunkt ved Aarhus Universitet og dramaturg ved Aarhus teater. Har utgitt en bok *Moderne Teaterproblemer* og redigert antologier om moderne dramatikk. Medredaktør av *Teatrets Historie*.
- Roger Blin, f. 1907, er som iscenesetter og skuespiller blant Frankrikes beste. De første oppførelsene av Becketts *Mens vi venter på Godot*, *Sluttspill*, *Krapps siste bånd* (spilte selv i disse stykkene), Genets *Les Nègres* og *Les Paravents* ble regissert av ham. God venn av Artaud, var med i Artauds egen iscenesettelse av *Les Cenci*. Han har vært filmkritiker og har spilt i flere filmer. Blin har iscenesatt relativt få skuespill i sitt liv, han nekter konsekvent å gå i gang med noe han ikke liker. Da han begynte sin karriere som skuespiller, hadde han store vanskeligheter med å få roller fordi han stammet. Han kunne ha blitt en god maler (han maler fremdeles og lager ofte dekorasjoner til sine egne oppsetninger). I sin forklaring på hvorfor han ikke viet seg helt til malerkunsten, kommer kjernen i Blins personlighet til syne. «Hvis jeg hadde vært uten hender, så ville jeg ha blitt maler. Men fordi jeg stammet måtte jeg bli skuespiller.»
- Arne Thomas Olsen, norsk regissør.
- Baldvin Halldorsson, regissør ved Leikfélag Reykjavíkur.
- Palle Kjørulff-Schmidt, dansk regissør, arbeider nå for tiden med film.
- Jan Lewin, regissør ved Malmö Stadsteatern.
- Søren Melson, regissør ved det danske fjernsynsteater.
- Samuel Beckett, f. 1906, irsk-fransk forfatter og dramatiker. I den siste tid har han selv beskjeftiget seg med regi-arbeid.
- Jean Genet, f. 1909, fransk forfatter og dramatiker. Hans stykke *Les Bonnes* ble satt i scene av Louis Jouvet allerede i 1947.

Oversettere:

Ulf Ekeram, Agnete Strøm, Anne-Lise Tarrou.

Fotos:

Piotr Baracz, Beata Bergström, Bernard Harry Croner, Edward Hartwig, Rune Hassner, Hank Kranzler, Haakon Messel, Pic. Ernest Schødegger, Uppsala-Bild.

● Madeleine Renaud som Warda den fullkomne hore i «Les Paravents» av Jean Genet på Odéon-Teater i Paris, 1956. Forestillingen, iscenesatt av Roger Blin og med André Acquart som scenograf, vakte vrrede og skandale. Bølgene laget av dette stykket lot seg merke også i den franske Nasjonalforsamling hvor en representant forlangte at staten skulle redusere subsidier til Jean-Louis Barrault, lederen av Odéon. Kulturministeren André Malraux nektet å imøtekomme dette kravet.

Teatrets Teori og Teknikk utkommer med 4 numre pr. år.

Løssalg, enkeltnummer: n. og d. kr. 5,—, sv. kr. 4,—. Dobbelnummer: n. og d. kr. 10,—, sv. kr. 8,—.

Årsabonnement: n. og d. kr. 20,—, sv. kr. 15,—. Støtteabonnement: n. og d. kr. 100,—, sv. kr. 75,—.

Bladet kan bestilles gjennom bokhandlerne og direkte fra Forlaget BONYTT A/S, Bygdøy allé 9, Oslo 2. Tlf. 55 00 88.

Bankgiro nr. D 149 988 B/179. — Postgiro nr. 9595.

Teatrets teori og Teknikk utgis av:

Forlaget BONYTT A/S, Oslo, i samarbeid med ODIN TEATRET, Holstebro, Danmark.

Redaksjonens adresse: Postbox 118, Holstebro, Danmark. Tlf. 074 - 24 212.

Et nytt område

Av Eugenio Barba

Det faller egentlig utenfor rammen av TTT å beskjeftige seg med dramatiske forfattere. Men i dette tilfelle er det ikke deres verk som interesserer oss, men deres egne kommentarer til hvordan verkene skal spilles. Jean Genet og særlig Samuel Beckett synes nesten å nære en dyp mistro til regissørens og skuespillerens evne til å overføre i teaterrealitet de skrevne stykker. De kommer med meget nøyaktige regi-anvisninger som nærmer seg et fastlagt partitur, både i bevegelser, stemme og pauser, som de forventer at regissøren og skuespilleren skal respektere. Ved å lese Genets og Becketts tekster blir vi slått av den forbløffende tekniske innsikt, den evne til å tenke i visuelle teaterkategorier og den sans for scenisk dialektikk som utelukker enhver tautologi, enhver smøring på flekk. Deres regi-anvisninger bygger ofte på et motsetningsforhold mellom

den talte teksten og den fysiske handling som – ifølge deres forslag – skal motsi tekstens mening. Det var det som Meyerhold, allerede i 1906, kalte for en plastikk som ikke tilsvarende ordene.

Dramatikeren som iscenesetter i sin egen tekst – tittelen til Chr. Ludvigssens innledende artikkel definerer et område som venter på å bli forsket. Dette nummeret er et første forsøk på å skissere grensene til dette problemet. Det er TTT's intensjon å komme tilbake igjen til dette emne og prøve å kartlegge det ved hjelp av materialer fra forfattere og regissører i hele Norden. Det ville være et første skritt til avklaringen av mange misforståelser og forutsetningen til en ny form for samarbeid mellom forfattere og teatermennesker.

TTT ønsker og venter på bidrag om dette emne.

Den eneste forestilling av «Les Paravents» i Skandinavia ble presentert av Stadsteatern i Stockholm i sesongen 1963–64 med Per Verner Carlsson som regissør. Ingrid Rosell var ansvarlig for kostymene og

maskene. Disse ble laget på grunnlag av gipsavstøpninger som I. Rosell tok av hver eneste skuespillers ansikt.

Under: De 27 gipsavstøpningene av skuespillernes ansikt.



Spørgsmålet om forfatteres egne regianvisninger i deres trykte tekster er et problem, der ikke mindst har interesse i forbindelse med Samuel Beckett, der i sjældnen grad har vist sig i stand til at skrive sådanne bemærkninger, som teaterfolk øjensynlig har kunnet følge med fordel.

I denne forbindelse bringes her i nummeret nogle enquête-svar fra nordiske instruktører, der har arbejdet med Beckett-tekster + en udtalelse fra Becketts instruktør, par excellence, Roger Blin. — Løvrigt er Beckett selv begyndt at sætte egne stykker iscene og har principielt

været med til alle de prøver han har kunnet overkomme, både i Paris, London og Tyskland. At her delvis er anvendt danske eksempler, skyldes bl. a. at den danske sans for realistisk «lokalkolorit» og levendegørende detaljer har været — og stadig er — meget stærk. Allerede i 1779 oversatte teater-animatøren Knud Lyhne Rahbek, Diderots «Le Fils Naturel» og «Le Père de Famille», der begge vrirler med forfatterregi. Sansen for «borgerlige dramaer» holdtes vedlige i den danske guldalder med navne som Hertz, Heiberg og Hostrup i spidsen og kulminerede med den naturalistiske

glansperiode omkring år 1900, hvor den meget dygtige regiforfatter og instruktør William Bloch (instruktør fra 1881) satte Ibsen, Bjørnson, Drachmann etc. i scene. Efter århundredskiftet gjorde Bloch sig især berømt ved at «digte» levendegørende og forbindende småtræk til Holbergs tekster, hvor man næsten ingen forfatterregi finder fra Holbergs hånd.

Som dokumentation til denne betragtning over forfatterregi bringes til slut nogle typiske eksempler fra Diderot, Schiller, Ibsen, Strindberg, Tjehov og Beckett + et eksempel på hvordan Bloch digtede til i en Holberg-tekst.

Der er ingen tvivl om, at en dramatikers regianvisninger i første række er tænkt som en vejledning til instruktør og skuespillere under indstuderingen, fordi en dramatiker naturligt vil tænke på en scenisk fremførelse af sit værk, ligesom en komponist vil drømme om en instrumenteret opførelse. (I læsedramatik er der som regel kun få egentlige regibemærkninger.)

Som især den svenske teaterhistorie-professor Gösta M. Bergman har påvist og dokumenteret i sine to store værker, «Regi och spelstil under Gustaf Lagerbjelkes tid vid Kungl. teatern» (1946) og «Regihistoriska studier» (1952), udgik de første professionelle instruktører i højere grad fra forfatternes kredse end fra skuespillernes. Foregangslandet var Frankrig, hvor traditionen med forfattere som ene- eller medinstruktører kan føres tilbage til i hvert fald Corneille, Racine og Molière. En tradition, der har holdt sig til i dag, hvor alle forfattere selvfølgelig bistår ved så mange prøver de kan overkomme og endda ofte selv sætter iscene på egen hånd. — Men for en dramatiker med praktisk erfaring i teaterarbejde, opstår naturligt et problem om hvordan han kan vejlede teaterfolk andetsteds, hvor han ikke selv kan være tilstede.

Corneille talte allerede i 1660 i sin «Discours des trois Unités» om regibemærkninger, dels med henblik på et læsende publikum, dels til fordel for provinsteaterfolk, og råder digterne til «bruge stor omsorg på disse marginalnoter» selv om Aristoteles nok mener, at en tekst bør kunne stå i sig selv for læseren uden den slags teatermæssige hjælpemidler.

Først med Diderot og det såkaldte borgerlige drama tager denne udvikling for alvor fart, især efter teaterprivilegiernes ophævelse under den store franske revolution (1791). Ikke alene skrev forfatterne selv udførligere regianvisninger i deres stykker (efter Diderots mønster, også af mere pantomimisk karakter), men de professionelle instruktører udførte udførlige supplerende mise-en-scène for hele den ydre scenegang, som simpelthen solgtes videre fra driftige teaterforlag til provinstrupper og udland.

Som symptomatisk udgangspunkt vil jeg benytte et citat fra en brevveksling dans teaters «grand old man» Poul Reumert havde med Mogens Wieth så sent som i 1957, da Wieth spillede general de Pé i Anouilh's «Toreadorvalsen». Reumert anklager Wieth for at hen-

vende sig direkte til publikum — hvad man ikke må, ifølge det naturalistiske teaterkodeks. Wieth forsvarer sig med at Anouilh's egne parenteser andetsteds giver sådanne muligheder for teaterleg. Reumert svarer bl. a. (trykt i «Teatrets Kunst» 1963 s. 48):

Er der overhovedet andre end Henrik Ibsen, hvis Paranteser man trygt kan stole på? . . .

I denne bemærkning ligger hele problemet begravet: en gensidig mistillid mellem litterater og forfattere; litterater, der ikke selv kan komme til at deltage i prøvearbejdet, vil måske gøre det hele mere tydeligt end nødvendigt for en skuespiller eller en instruktør, der nok forstår at læse en tekst, der bare består af replikskifter og situationer som hos Shakespeare, Molière eller Holberg, hvor man næsten ingen forfatterregi finder i originalteksterne. Sligt burde tydeligt nok fremgå af den dramatiske situation, altså replikskifter og personkonstellationer, og resten blev overladt til skuespillernes egen håndværksmæssige dygtighed og opfindsomhed. Enhver ordentlig skuespiller vidste dengang så nogenlunde, hvordan han skulle gå, stå, gestikulere og placere sig, hvis han ellers ikke havde noget at gøre.

Min enkle tese går ud på at forfattere kun i forholdsvis sjældne tilfælde formår at skrive regibemærkninger, der holder på en scene som et partitur, hvadenten de er teaterkyndige eller ej.

Er de rigtig teaterkyndige som f. eks. Shakespeare, Molière, Holberg, Goethe o.s.v. op til Brecht, regner de naturligt med selv at sætte iscene, hvorfor den slags forekommer overflødig. Er de kun i underordnet grad teaterpraktikere, kommer de simpelthen til at nedfælde direkte forkerte og uanvendelige regibemærkninger i deres tekst i en sådan udstrækning, at teaterfolk så småt griner af dem og laver deres egen fortolkning af selve replikteksten. Den gensidige disrespekt mellem litterater og teaterfolk er stadig stor, for stor! Noget lignende ville være utænkeligt imellem komponister og musikere, simpelthen fordi notationssystemet her på en helt anden måde er effektivt med pauser, tempi, instrumentation osv.

Idéen om et sådant effektivt «notations-system» er forholdsvis gammel og kan i hvert fald spores tilbage til 1700-tallet, da teaterteoretikeren Dubos forsøgte sig i denne retning angående deklama-

tion, ligesom Noverre prøvede med balletgestus. Det spændende i denne forbindelse er at Beckett — udfra et naturalistisk system desangående, laver en næsten fuldkommen «notation» med bevægelser, intonationer, pauser osv. der faktisk stort set holder på en scene, ifølge teaterfolks udsagn (se vor lille enquête).

Becketts regibemærkninger er endda nedskrevet fra første færd, uden specialkendskab til mediet indefra, hvadenten det gælder teater, radio eller TV. Becketts regi forekommer næsten som en bevidst parodi på et vist udtryksmønster, der for almindelige teatergængere — der via teatret og dets konventioner vil opleve «verden som den virkelige er», i naturalistisk forstand — forekommer som endegyldige «forklaringer» på tilværelsens gåder!

Og det skønt, man hos Beckett finder rent ud «metafysiske» problemstillinger i hverdagslivet, som næsten aldrig kom til behandling hos de egentlige naturalister som f. eks. Bloch, Zola, Antoine, Stanislavskij, Tjehov osv. Med sine tekster spiller Beckett på et alt for velkendt klaviatur, som vi alt for længe har følt os alt for trygge ved som teatergængere. Fra Diderot til Brecht har der jo hele tiden luret en rationel forklaring via naturvidenskab, ude i kulissen.

Det interessante er imidlertid, at teaterfolk mindst de sidste 100 år har været tilbøjelige til at undervurdere alle forfatterparenteser, men til gengæld fordybe sig i dramatikernes udenomsreklæringer om deres hensigter og dybere mening med værkerne. Tænk bare på et par berømtedder fra dette århundrede som Shaw og Brecht. Man skulle jo synes, det var enklere, hvis hele meningen fremgik af teksten, inklusive regibemærkninger, så man derfra vidste, hvad man havde at holde sig til.

Hør engang hvad resultat Henrik Hertz kom til i sine «Ugentlige Blade» i 1859 (genoptrykt i «Et og andet om Skuespillerens Kunst», Kbhvn 1946, s. 31):

«Parenthesen er, strengt taget, mod Dramaets Natur. Den er et episk Element, der i et Digt, hvor Forf. holder sig ude fra al Indblanding, og Handlingen tænkes at foregaa for vore Øine, fornuftigvis ikke kan findes. Den kan kun forklares som en Deel af Scene- og Spilleinstructionen. Indeholder den en Anvisning, f. Ex. «energisk, bitter, spodsk, drillende» o.s.v., uden at Replikken svarer dertil, da leder den til affecteret Spil, til at lægge en Betydning i Ordene, der ikke findes i dem. Tydske dramatiske Forfattere har drevet meget Uvæsen med Parenthesen. I et nyere Skuespil traf

jeg i en Monolog Parentheser «mit einer witzigen Wendung». Men af denne «witzige Wendung» fandtes intet i Texten. Hvad skal Skuespilleren gøre?»

Dette er fra Hertz' side endda kun en fodnote til nogle betragtninger om, hvor beskeden en dramatisk forfatter bør være med parenteser for ikke at gribe ind i «Scene- og Spilleinstruktionen».¹ Hertz er principielt kommet på «bedre tanker» i sin teoretisering over drama-skrivning og henviser pudsigt nok til gamle mestre, der ikke havde sligt nøddigt som «Shakespeare, Molière, Holberg». Endnu mere kuriøst forekommer det måske, at den store danske instruktør fra slutningen af 1800-tallet, William Bloch i næsten samme vendinger taler om hvad en instruktør bør gøre!

«Stryg alle Digterens forklarende Parentheser: «Han rejser sig» eller «Hun sætter sig» — «Med funkende Øjne» eller «Med tilbage-trængt Lidenskab». Fremgaar det ikke af Situationen, er det ligegyldigt — fremgaar det er det overflødigt. Slaa en ubarmhjertig Streg over hans Scenearvisninger eller Oplysninger om Skuespillernes Udseende, deres Længde og Bredder, deres Paaklædning, Næser og Skægvekst. Alt sligt er af det Onde, fordi en Uvedkommende her trænger sig ind paa andres Omraade og ikke tænker paa, at ogsaa Skuespillere er selvstændige Kunstnere med deres Individuelle Opfattelse i Sansning og Følemaade . . .»

(Henri Nathansen: William Bloch s. 88. Kbh. 1927.)

Den store danske skuespiller fra samme tid, Emil Poulsen klager i selve festskriftet til Henrik Ibsen på hans 70-årsdag bl. a. over den spændetrøje forfatteren lægger skuespilleren i med sine indgående anvisninger: (s. 256)

«Man kunde tro, at det skete for at vejlede Skuespillerne; men det er slet ikke hans Tanke. Han ved saare godt, at slige Anvisninger er en Rædsel for Skuespillerne, hvis selvstændige Fantasi-virksomhed derved lægges i Baand . . .»

Meningen er jo tydelig nok. Kun er det interessant at mærke sig, at Bloch netop blev ansat som instruktør ved Det Kgl. netop p. gr. a. sin specielle evne til at lave «forfatterregi» af den art i sine egne stykker. Senere er også han åbenbart kommet på «bedre tanker», skønt det skal siges til hans ros, at han som instruktør over for et fænomen som Ibsen tilsyneladende snarere udbyggede mesterens parenteser end strøg dem som han nok så flot siger til Nathansen. Forklaringen er måske, at Blochs «særlige evne» — som det hed på den tid — bestod i at «digte» små levendegørende forløb til situationer og replikker, i at give skuespillerne impulser til små, karakteristiske udfoldelser f. eks. ved at se i et spejl, smile af sig selv, vrænge osv. Det var ikke

¹ For kuriositetens skyld kan det nævnes at Hertz i sit, vel berømteste stykke «Sparekasen» opererer med over 300 parenteser, heraf ca. 175 arrangementsanvisninger af typen: «der har rejst sig og ser ud ad vinduet», «sætter sig ved siden af Jansine», «peger paa den ene Chiffonière» o.s.v. Resten er intonationsregi af arten, «nedslaaet», «leende», «med Følelse» . . . Afsidesreplikker medregnes til denne kategori, da her jo bliver tale om et ændret tonefald.

mindst i form af små stumspil til skuespillerne Bloch selv brillierede både som instruktør og forfatter.

Det var stumspil af samme art som kokkepogens, i Strindbergs «Frk. Julie», hvor en del endda overlades til den pågældende skuespillerindes improvisationsevne. For Strindberg var der nok tale om at løse den naturalistiske spændetrøje af stram regi ved at slippe skuespillerinden fri — han taler i sit forord om «frambringende konst» — men det var altsammen stadig begrundet inden for rammerne af den naturalistiske kodeks: der skulle leves på scenen, ikke spilles komedie. Alle disse småforløb skulle virke sandsynlige og levendegørende.

Dette gælder iøvrigt for den meste forfatterregi fra Diderot til Pinter. Der bygges simpelthen ud på situationerne med små livagtige træk. Det er derfor Bloch hævder sit princip med det ligegyldige contra det overflødige; han kunne selv hitte på. Det er også derfor Reumert henholder sig til Ibsen som den eneste mester i faget, forfatterregi. Det afgørende er, at personer normalt inden for denne ramme så nogenlunde gør som de siger: At vi som regel finder Hamlets råd til skuespillerne om, at lade gesten følge ordet og ordet gesten, opfyldt. Men hos Beckett (og til dels hos den tidlige Ionesco, der iøvrigt ikke er særlig sikker til at skrive regi) hændes det ofte, at personer gør noget andet, end det de siger. Herved kommer ligesom en ny dimension til, en anskueliggjort modsætning mellem ord og handling (eller manglende handling), og her gælder Blochs råd ikke rigtigt mere, fordi Beckett ikke altid nøjes med at tydeliggøre situationerne med sin regi; han bruger den også til at fortælle noget andet og mere om sine personers indre liv, noget der ikke ellers umiddelbart ville fremgå af situationerne.

Fra Ionesco skal jeg nøjes med et enkelt eksempel på denne teknik, det er taget fra hans første stykke «Den Skaldede Sangerinde», hvor en brandmand pludselig kommer på besøg. Han indbydes — omend med tøven — til at sætte sig ned og tage sin hjelm af. Han svarer:

BRANDMANDEN: Undskyld mig, men jeg kan ikke blive ret længe. Jeg vil gerne tage min hjelm af, men jeg har ikke tid til at sætte mig. (Han sætter sig uden at tage hjelmen af.)

Stykket er bl. a. netop en parodi på et regelret naturalistisk drama, hvor den tilsvarende regibemærkning naturligvis ville have lydt: (Han bliver stående, med hjelmen i hånden). Derimod er situationen jo ikke urealistisk, hvad alle der har fået uventede gæster, som af falsk beskedenhed, sætter sig med overfrakken på, sikkert har bemærket.

Noget lignende gælder afslutningen af «Vi venter på Godot», der lyder såslunde:

VLADIMIR: Nå, skal vi gå?

ESTRAGON: Lad os det. (De bevæger sig ikke.)

Også dette er fuldt acceptabelt set fra et virkelighedssynspunkt, men ikke fra

den ældre regi-kodeks. Endda giver den manglende rørlighed, på trods af ordene, et specielt billede af menneskers situation i en verden, hvor misforholdet mellem den faktiske virkelighed og vor almindelige gøren-og-laden i det daglige vokser. Det samme gælder forsåvidt Winnie's smilen i «Glade dage», hver gang hun kommer i tanker om elementære begreber som dag og nat, liv og død. Som hun er placeret i en jordhøj, er det så som så med bevægeligheden. Men hun mindes endnu fænomener, der engang havde en mere absolut gyldighed — «i den gamle stil» som hun siger — med et ukueligt smil, der straks forsvinder igen. Det er fra Becketts side en mærkelig form for vemodig realisme, der giver metafysiske perspektiver på hele situationen, vel at mærke stadig holdt i en stram og præcis blanding af replikker og regibemærkninger, der forekommer sandsynlige i den barokke placering midt i jordhøjen med den delvist opbrugte mand, Willie i baghånden. Winnies ord kan f. eks. falde således, efter hun for-gæves har ventet på bare et lille grynt fra manden:

« . . . Der er vel dage, hvor du slet ingenting hører. (Pause.) Men også dage, hvor du svarer. (Pause.) Jeg kan hele tiden, selv når du ikke svarer, og måske slet ikke har hørt noget, sige til mig selv: Noget af dette bliver hørt, jeg taler ikke kun til mig selv som en røst i ørkenen; det ville jeg aldrig kunne holde ud. Ikke i længere tid ad gangen. (Pause.) Det er det, der sætter mig i stand til at blive ved, blive ved med at tale, mener jeg. (Pause.) Hvis du derimod afgik ved døden — (smiler) — for at tale i den gamle stil — (smilet forsvinder) — eller gik din vej og forlod mig, hvad skulle jeg så stille op, hvad skulle jeg stille op, hele dagen igennem . . .»

Som et mere eller mindre konkret billede på en ægteskabelig situation efter f. eks. 27 års ægteskab er replikken næppe urealistisk; det eneste usædvanlige er smilet ved tanken på døden, der for Winnie i denne situation — hvor hun måske allerede føler hun ikke rigtig lever mere, forekommer lidt gammeldags: en for nem løsning på svære eksistensproblemer. Resten er replikmæssigt — inklusive pauser — helt realistisk. Og det forbløffende ved Beckett er, at bortset fra hans u-naturalistiske neutrale sceniske indramning: En vej på landet med et træ («Godot»), Et tomt rum . . . (Slutspil). En afsvedet græsslette, som i midten hæver sig til lav jordhøj . . . («Glade dage») . . . taler og opfører hans personer sig som almindelige mennesker vil gøre det i en forrykt verden.

Om pauserne hos Beckett kan siges, at han langt overgår Tjekhov. Alene i «Vi venter på Godot» er der næsten ligeså mange pauser som i Tjekhovs 5 store stykker tilsammen (ifølge A. Stender Petersens optælling i «På tærskelen til en ny tid» 1963 s. 115) 180 regulære pauser i «Godot» mod ialt 211 pauser i Tjekhovs 5 store dramaer.

Det må straks siges, at beregningerne næppe er gjort ud fra helt samme principper. Stender Petersen har tilsyneladende talt forskellig «tøven» med; i min Beckett-optælling er der kun tale

om markerede pauser a la «Pause», «Stilhed» eller «Tavshed». (Ialt er der over 800 regibemærkninger imellem replikkerne i «Vi venter på Godot», mod ca. 300 i «Sparekassen», men optællinger af denne art siger nok ikke så meget, fordi de i sig selv, ved en art talmagi, bliver en fristelse til at forveksle kvantitet med kvalitet. Men i «Glade dage» er der over 2000 regianvisninger. (Becketts eneste form for forfatterkommentar.)

Det er og bliver et spørgsmål om, hvad forfatteren vil med disse parenteser, om han bare vil supplere sin tekst antydningssvis, eller om han for alvor vil sætte sin fulde tekst iscene, somom han var en komponist med et fuldt forstaaeligt notationssystem til sin rådighed. Ang. Tjehov er der ingen tvivl om, at han selv mente at have nedføjet alt væsentligt i sin tekst, udover replikker. Som eksempel citeres her en lille passage fra Stanislavskijs «Mit Liv i Kunsten». Der var øjesynlig opstået tvivl om onkel Vanjas påklædning, om han skulle være klædt i traditionelt (teater-) godsforvalter kostume eller på anden vis. Tjehov svarede ifølge Stanislavskij (dansk udgave 1944 s. 254):

«Nej, hør nu her!» sagde han. «Der staar jo, hvordan han skal være klædt. I har jo ikke læst stykket ordentligt.

Vi saa efter i manuskriptet, men kunde ikke finde nogen slags anvisning, undtagen nogle ord om et silkeslips, som onkel Vanja bærer.» «Ja, der kan I se! Det staar der altsammen!» sagde Tjehov.

«Hvad staar der?» sagde vi. «Silkeslipset?» «Ja, selvfølgelig har han et dejligt slips. Han er jo et nydeligt og kultiveret menneske. Det er helt forkert, naar man tror, at vore landmænd gaar rundt i fedtlæderstøvler. Det er pæne mennesker, de klæder sig fortræffeligt og faar deres tøj fra Paris. Jeg har jo skrevet det altsammen.»

«Dette ubetydelige træk genspejlede efter Tjehovs mening hele tragedien i skuespillet, tragedien ved livet, som det levedes i Rusland paa den tid . . .» fortsætter Stanislavskij.

Tjehov ville med en enkelt regibemærkning (ved onkel Vanjas første entré i første akt) antyde hele hans ydre fremtoning ved at fremhæve silkeslip-

set, ligesom Beckett uden at komme nærmere ind på sine vagabonders påklædning i «Godot» antyder påklædningen ved at tale om støvler. Mere behøves faktisk ikke. Resten — pauser, bevægelser, intonationer etc. — bliver et mere musikalsk-teatralsk spørgsmål, og på dette område er Tjehov nok Becketts nærmeste forgænger. I dette århundrede er der ikke mange andre dramatikere, der i selve deres tekst har indkredset almenmenneskelige situationer så omhyggeligt som disse to, selvom det ydre milieu (dekorationen) unægteligt er blevet forandret fra det detaillerede hos Tjehov, til det neutrale hos Beckett. Men stemningen, karakteristikken, livsholdningen etc. minder forbløffende om hinanden. Og i denne forbindelse er det specielt interessant, at regiteknikken også er af samme art, selvom Beckett er nok så udførlig som Tjehov.

Tjehov overlod tilsyneladende mere til teaterfolks egen fantasi end Beckett vover, trods sit gode samarbejde med Roger Blin. — Hovedpointen i denne artiklen er ganske enkelt, at Beckett med en sjælden suverænitet har udnyttet de landvindinger teaterfolk og forfattere fra Diderot (med hans borgerlige drama) har gjort til i dag, ved godt nok at følge systemet for anskueliggørende regibemærkninger, ikke mindst af pantomimisk art. I næsten alle detaljer vil både Diderot, Bloch, Stanislavskij Tjehov, Nathansen osv. nikke genkendende til Becketts regi, parentes for parentes, pause efter pause, ja, komma efter komma! Beckett har faktisk lavet hvad Diderot og Dubot m. fl. drømte omkring midten af 1700-tallet: en perfekt notation som teaterfolk har at rette sig efter somom, der var tale om et partitur.

Men ved en «diskret» drejning af de velkendte ydre omstændigheder er det lykkedes Beckett at føre hele denne måde at opfatte virkeligheden op i et højere og mere teatralsk plan, hvor alle disse små sandheder om menneskers gøren og laden bliver groteske i forhold til en større helhed — in casu: det symbolske scenebillede contra det naturalistiske milieu vi er vant til fra Diderot til Osborne eller Brecht. — I vort

daglige liv lader vi på en måde somom atomer stadig var den sidste udelelige enhed her i verden, skønt de fleste af os efterhånden ved bedre. På lignende måde kan det naturalistiske verdensbillede tilsyneladende beskrives i endnu mindre enheder, hvor handling modsiges ord, hvor et gustent optimistisk overlæg markeres med en naturlig pause som i slutningen af «Godot», hvor Vladimir tøver over for selvmordsmuligheden:

«VLADIMIR: Vi hænger os i morgen. (Pause.) Hvis Godot ikke kommer.»

(I en enkelt replik er den eneste virkeligt reele udvej blevet kædet sammen med det banalt menneskelige håb om 'at noget måske vil vise sig' — i morgen. Regiteknisk svarer denne eftertænksohmheds-pause til situationen hvor vagabonden Estragon er blevet sparket over skinnedebene af landjunker Pozzos slave, Lucky. Estragon ville bare trøste ham lidt fordi Pozzo havde skældt ham ud, men slavens stolthed vågnede — med et spark. Estragon viser sit sårede ben frem og siger:

«Jeg kommer aldrig til at gaa mere!»

Vladimir svarer (bevæget): «Jeg skal bære dig (Pause.) Hvis det bliver nødvendigt.»

I modsætning til hvad Stender-Petersen vil vide om flertallet af Tjehovske pauser: at de skulle være udtryk for en elegisk stemning, er her snarest tale om et 'fornuftigt' overlæg fra Vladimirs side fra det bevægede løfte om at bære vennen, til forbeholdet i pausen, hvor han tænker sig selv som bærer resten af livet. Parallellen til citatet om hængning ovenfor er slående: hos Beckett bruges pauserne ofte til simpel eftertanke og vurdering af foreliggende muligheder. Det hænder også nu og da ude i livet, at mennesker tager sig en lille eftertænkingspause, inden de udtaler sig alt for definitivt.)

Estragons spørgsmål til Vladimirs betragtninger om Godots mulige komme, giver stykket et perspektiv af mere metafysisk art:

ESTRAGON: Og hvis han kommer?

VLADIMIR: Så er vi frelst.

På en mærkelig måde svarer det, almentmenneskeligt, til udgangen af i hvert fald Tjehovs tre sidste store dramaer, «Onkel Vanja», «Tre Søstre» og «Kirsebærhaven», hvor håbet om en bedre fremtid her eller hisset antydes som eneste trøst; i «Mågen» har Konstantin jo taget livet af sig.

Appendiks

Som eksempel på hvordan forfattere har skrevet regibemærkninger til egne stykker fra Diderots tid skal her anføres nogle karakteristiske citater:

(Fra Diderots «Le Fils Naturel» (1757) låner vi i den danske teateranimatør Knud Lyhne Rahbeks oversættelse fra 1779 en lille indledningssekvens, der giver hele stemningen om «den naturlige søn», Dorvals situation):

«Dorval allene.

(Han er klædt i en landlig Dragt, Haaret sidder uordentligt, han sidder i en Lænestol ved et Bord, hvorpaa der ligger adskillige hæftede Bøger; han er uroelig. Efter nogle voldsomme Bevægelser støtter han sig paa Armen af sin Lænestol, som om han ville sove. Han forlader snart denne Stilling, tager sit Uhr op.)

DORVAL: Neppes sex!

(Han kaster sig hen paa den anden Arm af Lænestolen, men han forlader i Øieblikket denne Stilling.)

Jeg kan ikke sove.

(Han tager en Bog, seer i den, der hvor den falder op af sig selv, men lukket den næsten i samme Øieblik.)

Jeg forstaaer ikke, hvad jeg læser.

(Han reiser sig, gaaer op og ned.)

Jeg kan ikke undflye mig selv. — Jeg maae reise herfra. — Reise herfra! og jeg er lænket hertil. Jeg elsker! og hvem? —

(Han synes forskrækket.)

Jeg vover ikke at tilstaae mig det selv. Jeg ulyksalig! og jeg bliver her.

(Han raaber hæftigt):

Carl, Carl!

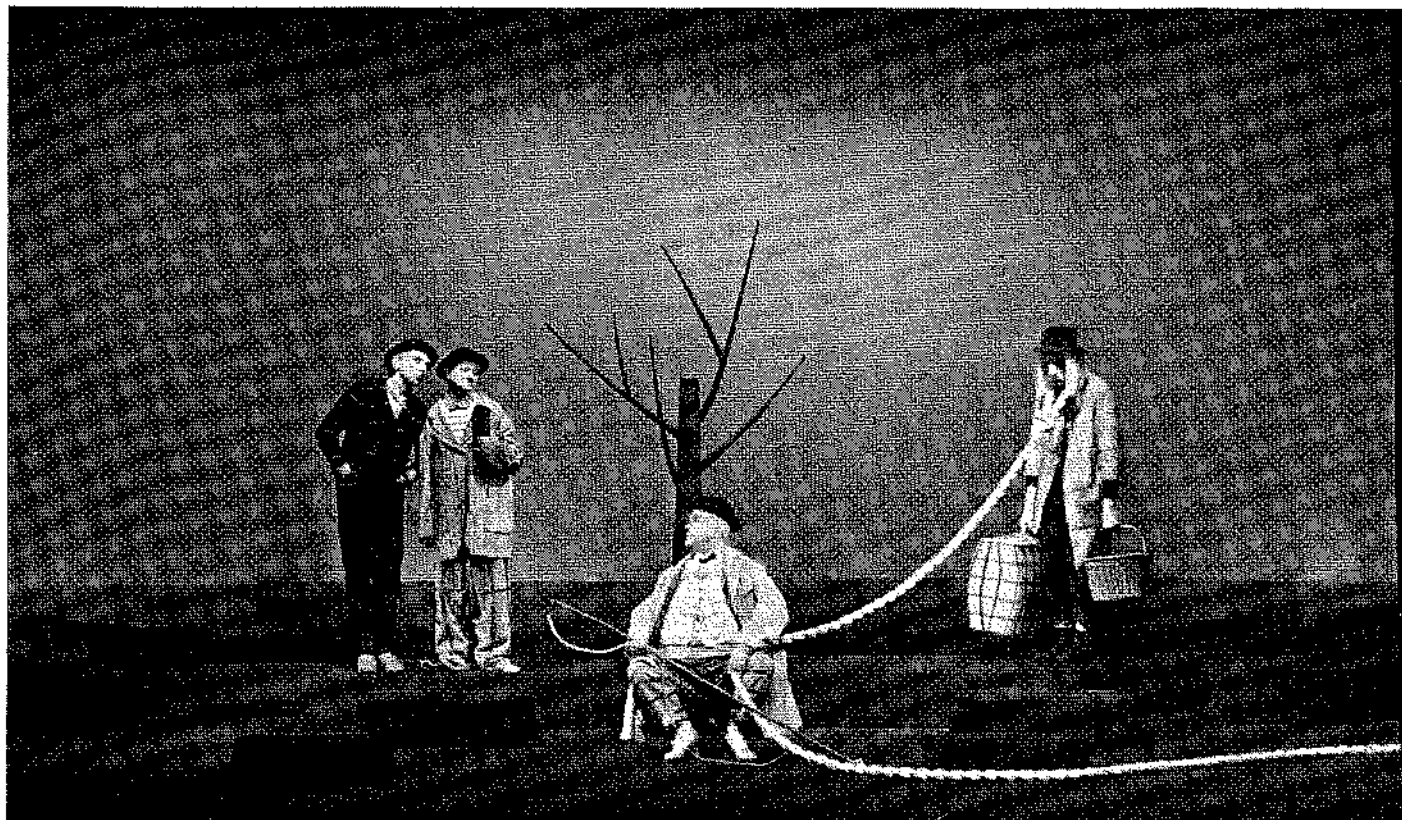
Hvad hr. Dorval i øvrigt er optaget af, rent konkret, er forsåvidt ligegyldigt; vi

forstår umiddelbart på hans opførsel, at han er i klemme, ikke mindst takket være regianvisningerne. Replikkerne alene, uden mimisk spil havde derimod næppe givet ret meget indtryk af situationen, forfatteren kaster sig bevidst ind på skuespillerens område.

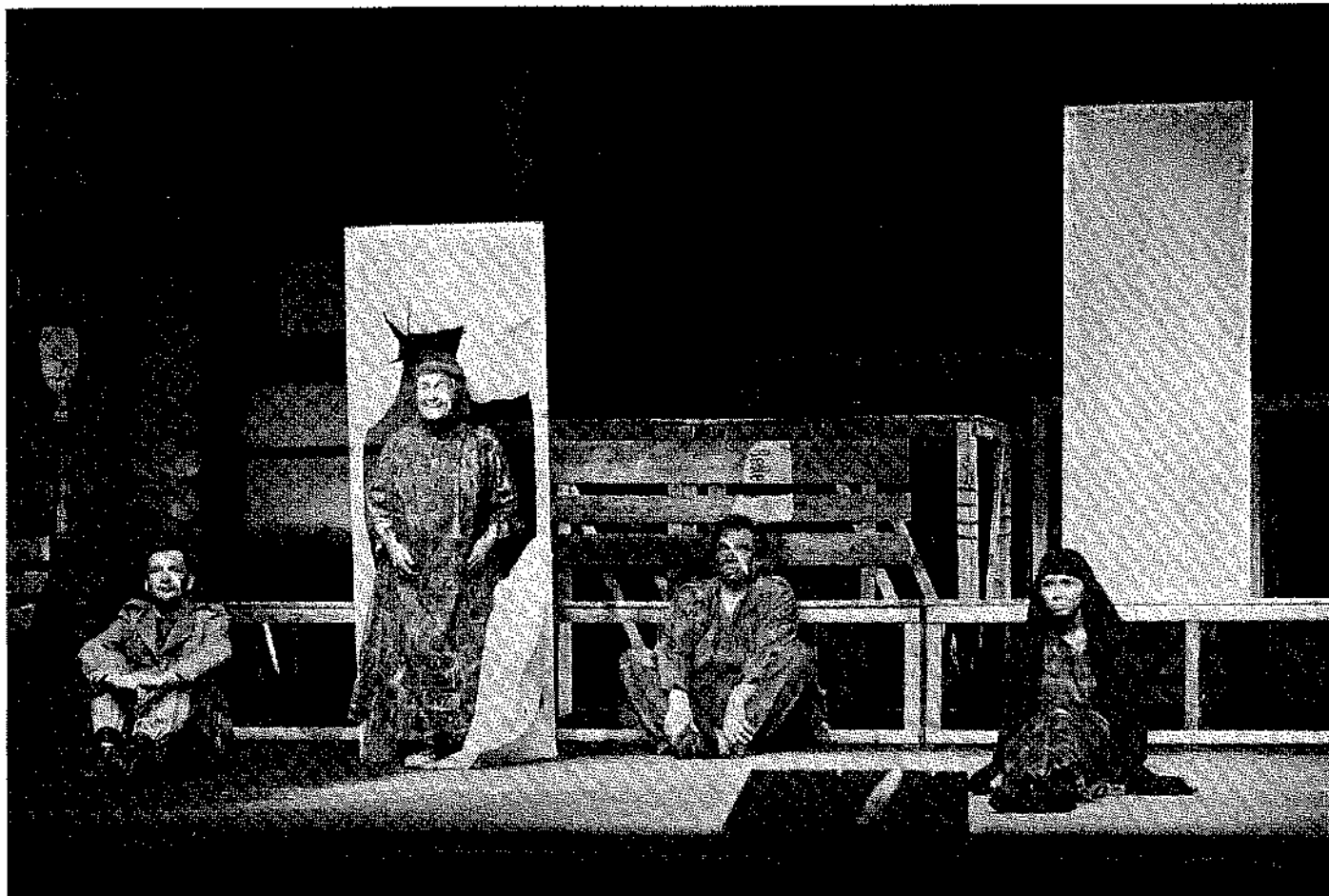
Fra Schiller: «Kabale und Liebe» fra 1784 — altså midt i det såkaldt «borgerlige drama»s første glansperiode, henter vi en anden lille anskuelig situation. Den fine Major Ferdinand von Walther har oprigtigt forelsket sig under sin stand i den små Luise Miller. Intriger sættes i værk for at vælte partiet. Ferdinand tror hans elskede har været utro og har derfor givet hende og sig selv en solid dosis arsenik. Nu mødes de for sidste gang, men Luise ved ikke hun har giften i sig:



Sceneri fra Ingmar Bergmans meget følsomme oppsetning av F. R. Dahlgrens nasjonal-romantiske skuespill «Värmlänningarna» (1845) på Malmö Stadsteatern i desember 1958. Her ironiseres bevisst over hele 1900-tallets ytre innramning av en forestilling. Det var til og med på den store scene bygd opp et kjempemessig dukketeater med proscentumsramme à la Stockholms gamle opera.



Men tar man innramningen og bakgrunnen vekk, kan man fornemme at skuespillernes innbyrdes plassering er av samme art som i f. eks. den polske førsteoppførelse av Becketts «Mens vi venter på Godot» fra 1957 hvor også forfatteren hadde avstått fra en «ytre innramning» i sin regi.



En av de første oppførelser av «Les Paravents» fant sted på Schlosspark-Theater i Berlin, 1961, regi av Hans Lietzau, scenografi av Hans Heinrich Palitzsch. Genets teaterverden: ved å bryte seg gjennom en skjerm, trer Kadidja inn i dødsriket.



Fra Paris-oppførelsen av «Les Paravents». Warda, drept av kvinnene fra landsbyen, er til stede i dobbelt skikkelse ved sin egen begravelse. Begravelsen av Warda i Paris-oppførelsen, 1966.

«Ferdinand og Luise alene.

(Hun vender langsomt tilbage med lyset, sætter det på bordet, bliver stående med blikket rettet mod gulvet; nu og da ser hun ængsteligt og stjålet hen på majoren. Han står på den anden side af bordet og stirrer lige ud i luften. — Lang pause.)

LUISE: Vil De akkompagnere mig, Hr. von Walther, så spiller jeg et stykke på klaveret?

(Hun åbner klaveret.)

(Ferdinand svarer ikke. Pause.)

LUISE: De skylder mig endnu revanche på skakbrættet. Skal vi tage os et parti, Hr. von Walther?

(Ny pause.)

LUISE: Hr. von Walther, den brevtasker jeg engang lovede at brodere til Dem — jeg er begyndt på den — vil De ikke se mønstret?

(Atter pause.)

LUISE: Ak — hvor er jeg elendig!

FERDINAND: (uden at forandre stilling) Det turde være sandt . . .

En stemningsmættet pauseteknik, der kunne være en Tjekhov eller en Beckett værdig i sin præcision. Ferdinand svarer faktisk kun med tavshed i denne første sekvens, som dog ingenlunde er en monolog.

Springer vi nu ca. 100 år frem i tiden, finder vi forfatterregi af samme art hos dramatikere som Henrik Ibsen, Strindberg (og William Bloch). Lignende eksempler kunne findes hos Zola, Hauptmann, Tjekhov osv. . . .

Fra indledningssekvensen til «Et dukkehjem» (1879) låner vi følgende; efter den konsekvent omhyggelige beskrivelse af interiøret kommer Nora hjem fra indkøb ved juletid:

(Der ringes ude fra forstuen; lidt efter hører man, at der bliver lukket op. Nora kommer fornøjet nynnende ind i stuen; hun er klædt i ydertøj og bærer en del pakker, som hun lægger fra sig på bordet til højre. Hun lar døren til forstuen stå åben efter sig, og man ser derude et bybud, der bærer en julegran og en kurv, hvilke han gir til stuepigen, som har lukket op for dem.)

NORA: Gem juletræet godt, Helene. Børnene må endelig ikke få det at se før iaften, når det er pyntet.

(Til budet; tar portemonnæen frem): Hvor meget —?

BUDET: Femti øre.

NORA: Der er en krone.*) Nej, behold det hele.

(Budet takker og går. Nora lukker døren. Hun vedbliver at le stille fornøjet, mens hun tar ydertøjet af.)

NORA (tar en pose med makroner op af lommen og spiser et par; derpå går hun forsigtigt hen og lytter ved sin mands dør.) Jo, han er hjemme. (Nynner igen, idet hun går hen til bordet til højre.)

HELMER (inde fra sit værelse): Er det lærkefuglen, som kvitrer derude?

NORA (ifærd med at åbne nogle af pakkerne): Ja, det er det . . .

Hos William Bloch, der var nok så betydelig som instruktør, som forfatter, kan vi fra et stykke han skrev sammen med pariserdanskere, Richard Kaufmann i 1881 hente tilsvarende anskueliggørende forfatterregi i selve den trykte tekst. Og her er ingen tvivl om, at Bloch selv har ansvaret for disse

*) Her vil budet naturligvis, på scenen, begynde at give tilbage, men det har Ibsen ikke fundet nødvendigt at anføre.

episoder; men hertil kommer, at han desuden lavede et endnu udførligere scenarium for den ydre mise-en-scène, som han vedlagde manuskriptet, og som mere eller mindre førte til at han blev ansat som instruktør fra sæsonen 1881–82.

Bemeldte stykke hed «Konsekvenser» og drejede sig især om de konsekvenser det have for en mand, hvis en elskerinde fra fortiden dukker op i utide — så at sige under selve bryllupsaftenen! Hun siger:

«Vi skilles ikke som Fjender. Men vi kan ikke mere ses. Friling og min Fader maa kunne aftale hvad der senere er at ordne . . . Farvell Hendes mand Holm svarer: (med begge Hænder trykkede mod Ansigtet og med kvalt Hulken) Forbil forbi!

(Han staar en stund saaledes; derpaa synker Hænderne ned, og han siger med lukkede Øjne og tonløs Stemme.)

Farvell!

(Han vender sig og gaar langsomt, vaklende hen mod Altandøren i Baggrunden, men standser nogle Skridt fra den og iler med opblussende Lidenskab tilbage til Betty.)

Betty!

(Hun bliver staaende rolig og trækker Haanden tilbage, for at han ikke skal tage den. Standset af denne Bevægelse vakler han selv et Par Skridt bagover og siger i den højeste Fortvivlelse:)

Farvell Farvell!

(Ude af sig selv iler han derpaa hen imod Baggrunden og forsvinder gennem Altandøren.)»

Det eneste Bloch tilføjer i sin medsendte mise-en-scène til denne scene er, for så vidt, «Hans hat bliver liggende på bordet». Resten følger naturligvis systemet i den trykte udgaves udførlige regi.

Det interessante er imidlertid, at det netop var træk af denne art som Bloch senere i sin egenskab af instruktør digtede til ifølge de skriftlige scenarier han har efterladt sig til bl. a. Ibsen, Holberg, Drachmann etc. . . . små anskueliggørende træk eller stumspil udover det rene arrangement; i den berømte fjerde akt af «En folkefjende» udarbejdede Bloch — foruden bevægelseseskemaet — simpelthen 53 små roller med rollehæfte og det hele, til deltagerne i folkemødet.

At gennemgå dette meget udførlige scenarium vil her føre for vidt. Det skal kun fastslås, at hver person faktisk fik en lille person udleveret med tilstrækkelige karakteristika til at skabe en rolle — naturligvis inden for en realistisk ramme, som hele, runde mennesker, som Brecht siger.

Systemet var det samme som i følgende lille stumspil fra den trykte tekst til «Konsekvenser»:

To unge levemænd får sig en lille ekstra-frokost midt på formiddagen, sammen med den enes svigerfader in spe, en gemytlig jægermester fra landet. Den mest utrerede levemand, Friling underhandler privat med tjeneren; Blochs regibemærkning lyder:

«Tjeneren sætter Champagneglas foran Koverterne. Da han sætter Glasset foran Friling, tager denne ham i Knaphullet og hvisker noget til ham, hvorefter han henter en af de store Pokaler paa Bordet i Forgrunden tilvenstre og sætter foran Friling.»

To replikker senere:

«(Tjeneren trækker Champagneflasken op og skjænker i, mens samtalen mellem Holm og Poulsen fortsættes. Han skjænker med Maadehold i Frilings Pokal, men denne trykker med en Finger paa hans Arm, deres Blik mødes og Tjeneren skjænker smilende mere i. Derpaa ser han paa Friling, som om han vilde spørge, om det var nok. Friling nikker bekræftende.)»

Kokkepigen Kristins lille stumspil i «Frk. Julie», mens frøkenen og Jean er ude og svinge sig i dansen, er af helt samme art og har ikke ret meget med commedia dell'arte at gøre, hvad Strindberg antyder i sit berømte forord; her er tale om et rent realistisk begrundet stumspil:

«Pantomim. (Spelas så som om skådespeler-skan vore ensam i lokalen; vänder vid behov ryggen åt publiken; ser icke ut i salongen; brådskar icke som om hun vore rädd publiken skulle bli otålig.)

KRISTIN (ensam. Svag fiolmusik på avstånd i schottischtakt.) — Kristin gnolade efter musiken; dukar av efter Jean, diskar tallriken vid slaskbordet, torkar och ställer ind i et skåp. Därpå lägger hon av sig köksförklädet, tar fram en liten spegel ur en bordslåda, ställer den mot syrenkrukan på bordet; tänder ett talgljus och värmer en hårnål, varmed hon krusar håret i pannan.

Därpå ut i dörren och lyssnar. Återvänder till bordet. Hittar frökens kvarglömda näsduk, som hon tar och luktar på; sedan bröder hon ut den, liksom i tankarna, sträcker den, släter den och viker den i fyra delar o.s.v. . . .»

Det er jo næsten somom Diderot eller Beaumarchais havde skrevet det; men at Strindberg også lavede mere almindelig regi i sine «naturalistiske» stykker fremgår allerede i starten af «Frk. Julie», hvor Kristin skal servere et lille måltid for sin forlovede med de fine vaner:

JEAN: Ja, så var det med den saken! — Men hvad kan du nu ha för gott att ge mig, Kristin?

KRISTIN: (lägger upp pannan och sätter för Jean) Å, det är en smula njura bara, som jag skar ur kalvsteken!

JEAN: (luktar på maten) Skönt! Det är min stora *délicé*! (Känner på tallriken.) Men du kunde ha värmt tallriken!

KRISTIN: Han är kinkigare än själva greven, när han sätter till. (Drar honom smeksamt i håret.)

JEAN: (ond) Nej, du får inte lugga mig! Du vet hur ömtålig jag är.

KRISTIN: Så, så, det var bara kärlek vet han jul!

(Jean äter. Kristin drar upp en butelj öl.)

JEAN: Öj, på midsommaraften; nej, tack ska du ha! Då har jag bättre själv. (Öppnar en bordslåda och tar fram en butelj rödvin med gult lack.) Gula lacket, ser du! — Ge mig nu ett glas! Ett fotglas förstås, när man dricker *purl*!

KRISTIN: (återvänder till spisen och sätter på en kastrull) Gud bevare den som skulle få honom til mand! En sån kinkblåsal!

Hvadenten her i de nævnte eksempler er tale om små levendegørende træk i bevægelser eller stumspil, er systemet det samme: man ønsker fra Diderot til Strindberg at skabe mennesker, der lever på scenen og som qua det de gør, udover at veksle replikker, mere eller mindre direkte, siger noget om de pågældende roller, udover hvad der står i selve replikkerne.

På en måde kan man sige, at alle regi-

bemærkninger fra forfatteren side bi-drager til at skabe så tre-dimensionale mennesker som muligt, mennesker til at tage og føle på, og til at forstå helt rationelt ud fra de givne situationer og karakterer. Med den regi, som skuespilleren lægger krop til ved opførelsen (hvad han altid har gjort, selv om det ikke var nedskrevet) kommer, teatralisk set, den tredje dimension til i forhold til en ældre tekst a la Aischylos, Menander, Shakespeare, Molière eller hvem man nu vil nævne, fra en tid hvor forfatterne sjældent selv besørgede deres tekster i trykken. Og hvor de i hvert fald yderst sjældent betragtede deres stykker som læsedramaer —: De regnede normalt i første omgang med selv at sætte deres stykker iscene og at skuespillerne iøvrigt kunne deres håndværk.

Men med den senere Ibsen, med Strindbergs drømmespil, med Tjekhovs osv. helt op til Beckett kom en fjerde dimension af mere symbolsk karakter til, endda ofte nedfældet ikke alene i regulære situationer og repliksifter, men også i de pågældende forfatteres regibemærkninger. Det blev en spændende blanding af konkrete, håndfaste anvisninger, suppleret med mere metafysiske, der kunne være tilfældige, men som understregede en symbolik.

Hos Ibsen og Tjekhov er der nærmest kun tale om «symboler», der godt kunne bortforklares rationelt inden for et tredimensionalt univers: «Vindænder», «Hvide Heste», «Flydende Krykker» osv. Hos Strindberg bliver der tale om en art «brudt naturalisme» af drømmeagtig karakter, hvor de enkelte episoder er virkelige nok — som i en drøm — mens sammensætningen, forløbet virker nok så uvirkeligt, i forhold til en ældre teaterkonvention.

Et typisk eksempel på en sådan gliden fra det helt konkret realistiske til det mere symbolsk appellerende er slutningsscenen fra Tjekhovs «Kirsebærhaven» (der fra Tjekhovs side karakteriseres som en komedie). Alle husets beboere er på vej væk; huset er solgt, kirsebærhaven skal hugges ned af den nye, moderne ejer, den gamle tid er forbi. Men man har glemt den trofaste tjener Firs inde i huset . . . Med muntre farvelråb tages afsked med det gamle (også med omhyggelige regibemærkninger) indtil stuescenen endelig er tom. Tjekhov skriver:

(Scenen står tom i nogen tid. Der høres knirken af en nøgle, der drejes om i udgangsdøren, og lyden af vogne, der ruller bort. Alt bliver stille. Gennem stilheden høres fjerne, sukkende lyde af øksehug mod træstammer. Skumringen breder sig. — Pludselig høres slæbende fodtrin. Gennem døren til højre kommer Firs. Han er som sædvanlig i liberi med hvid vest. På fødderne har han tøfler. Han er syg og meget svag.)

FIRS: (stavrer hen og tager fat i håndtaget til udgangsdøren.) Aflåset! De er rejst, mens jeg sov . . . (Sætter sig på divanen.) Mig har de glemt . . . Ligemeget . . . jeg bliver sidende her . . . Leonid Andréitsj er sikkert igen taget afsted uden pels, i sin tynde frakke . . . (Sukker bekymret.) Jeg fik ikke set efter . . . Æh, disse unge fyre . . . (Mumler noget uforståeligt for sig selv.) Så hurtigt er livet gået! . . . som om man slet ikke har levet på Jorden.

(Lægger sig med mæje liggende til rette.) Her vil jeg nu blive liggende . . . Der er ingen kraft i dig mere, gamle . . . færdig med dig . . . færdig! . . . Æh, du . . . gamle slapsvans! . . . (Han bliver liggende ubevægelig.) (Man hører en fjern, som fra himlen kommende lyd, en tone som af en sprungen streng, hendående, traurig. Så indtræder dyb, vedvarende stilhed, der kun afbrydes af øksens fjerne, dumpe hug mod træerne.)

T æ p p e.

Bort set fra den himmelske lyd af en sprungen streng, er det hele faktisk fuldt akceptabelt inden for det naturalistiske univers, omend det naturligvis er arrangeret i stemningsskabende retning. Samtidigt er det hele næsten som et stikord til Beckett (der iøvrigt nu er begyndt at interessere sig meget for Tjekhovs dramatik, ifølge personligt udsagn fra maj 1966). Her er ikke tale om nogen direkte påvirkning, men slutsekvensen af «Glade Dage», står både regiteknisk og stemningsmæssigt helt på linie med Tjekhovs sidste dramatiske sekvens om den glømte gamle tjener «i den gamle stil».

Som et eksempel på hvordan William Bloch «digtede» i en nøgen tekst som Holbergs. Her tager vi en lille scene fra «Mester Gert Westphaler», der handler om «en meget talende barber», som skræmmer folk fra med sin snak om dit og dat og ingenting. Det lykkes ham ikke engang at få friet til den skønne Leonora, fordi han fortæber sig i overflødig snak bl. a. om «de syv Churfyrster» hvoraf tre er gejstlige og de fire verdslige:

Blochs regi indført kursiveret i Holbergs tekst: (midt i 10. scene)

GERT: Den første er Erkebispens af Trier.

LEONORA: Det maa han. (Leonora gør forsøg paa at komme forbi (bag) Gert, der hindrer det ved at træde ivejen for hende.)

GERT: Derefter følger Erkebispens af Cöln.

LEONORA: (Ligesaa, men foran. — Herefter opgiver hun i tilsyneladende Resignation sine Flugtplaner og lader som om hun hører efter, indtil) Men Mester Gert . . .

GERT: den tredje er Erkebispens af Mentz . . .

LEONORA: Er det mueligt?

GERT: Det er saa sandt, som jeg staaer her for hende, Mammeselle! thi hvad Fordel skulde jeg have af at lyve?

LEONORA: Han har ingen Fordel af enten at lyve eller sige sandt for mig om seadanne sager.

GERT: (holdende paa hende) Holbergs eneste regianvisning i denne scene — Disse syv Churfyrster regierer det fjerde Monarchie; thi der har været tre tilforn, nemlig: det Phrygiske, Elamitiske og det Mesopotamiske, og dette er det sidste. Naar Churfyrsterne gaaer under, skal ogsaa Verden foregaae efter Sybillæ Spaadom; derfor passer man saa nøje paa, at saa snart Aanden gaaer af en Churfyrste, vælger man strax en anden udi hans Sted, paa det at Verden ikke skal forgaae, og det har steds været saaledes practiseret siden Keyser Augusti Tider, hvilken berømmelig Keyser stiftede det fjerde og sidste Monarchie efter Sybillæ Begiæring, som raadte ham at grunde det paa syv Støtter. (Hun, da Gert — optaget af sin Tale — vender Ansigtet mod Publikum, ser sit Snit til forsigtigt at løbe bag ham til Havelaagen.) Hvo-paa samme store Keyser gjorde to berømmelige Ting: I det han udskrev all Verden til Skat; i det han indstiftede de syv Churfyrster. Paven var vel derimod, og sagde: Ihro Keyserl. Majestet, warum so viele weltliche Fürsten auf einmal zu machen?

Men Keyser Augustus, som var en Mand, der ikke lod sig pirre noget ved, blev vreed, og svarede: Ihr Papstliche Excellentz! Ich will . . . hvor han vender sig mod højre Side av Scenen — og, forundret over at hun ikke er der, standser sin Tale. — (Da han opdager hende, siger LEONORA sin replik . . . Her har Bloch strøget en længere svada der bruges til at afbryde hende med — uden succes!) LEONORA: Monsieur! Jeg har ikke Stunder at høre meer. Vil I være saa god at besøge os oftere . . . o.s.v.

Det forekommer sikkert næsten selvfølgelig, at en parodisk «Oplysningsmonolog» af denne art, vil få tilhørerne på scenen til at reagere på en distrahit, undflyende måde. De foresøger at lade interesserede, men vil helst slippe væk eller standse ordfloppen. (Ved de første opførelser af Gert Westphalers udvandrede publikum.) Det morsomme er, at Becketts regi til de to vagabonders reaktioner på Luckys lange monolog i første akt af Godot i høj grad minder om Blochs instruktøranvisninger til Leonora:

Først: «(Estragon og Vladimir er stadig opmærksomme. Pozzo er skuffet og fuld af af-sky.)»

Lidt senere: «(Estragon og Vladimir begynder at mumle lidt. Pozzo lider stadig mere og mere.)»

Og så: «(Estragon og Vladimir bliver roligere og lytter igen. Pozzo er mere og mere ophidset, klager og vander sig.)»

Endelig: «(Udråb fra Estragon og Vladimir. Pozzo rejser sig med te sæt og trækker i snoren. Alle skrider. Lucky trækker i snoren og vakler, skingrende i stemmen. Alle kaster sig over Lucky, som forsvarer uden at standse.)»

Først da man tager hans hat fra ham, lykkedes de andre at få Lucky til at holde med sin taleflom, hvilket naturligvis ikke kan siges at være en traditionel-naturalistisk form for indgriben. Det er snarere lidt mystisk, lidt symbolsk eller rent ud et teatertrick. Men sagen er jo, at mens en Leonora simpelthen kunne flygte ud i kulisserne (eller omverdenen), eller rejse væk til en anden og forhåbentlig bedre verden som i «Kirsebærhaven», så sidder Becketts personer som oftest fast. De kan ikke komme ud af scenen — der på denne måde kommer til at repræsentere hele verden.

(I Becketts samlede teaterdramatik forekommer kun meget få egentlige sortier.

Tendensen er tydeligst i «Glade Dage», hvor Winnie jo er begravet i en jordhøj eller i det «Stumspil», der efterfølger «Slutspil». (Her lykkedes det heller ikke personerne at komme væk, selvom tjeneren Clov taler meget om det og til sidst står rejseklædt.)

«Tænk Dem dog om, hvis De kan, tænk Dem om, De er her på Jorden, det er der ingen kur for!» siger Hamm i sted i «Slutspil». — Hos Beckett er vi alle, skuespillere og tilskuere lukket inde i samme rum. Et rum, der ikke mere som hos naturalisterne, bare er «et hjørne af naturen, set gennem et temperament», men et sted midt i verden, uden hjælp i kulisserne.

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 lønning håndsrækning. 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.

Dramaticule (minidrama) af Samuel Beckett. På dansk ved Chr. Ludvigsen.

Personerne:

FLO
VI
RU } Ubestemmelig alder

Flo, Vi og Ru sidder midt på scenen, i denne rækkefølge fra højre til venstre. Meget strunke, med ansigterne mod publikum og hænderne foldet i skødet.

VI: Ru.
RU: Ja.
VI: Flo.
FLO: Ja. } *Kun i den franske version*

VI: Hvornår var vi tre sammen sidst?

RU: Lad os ikke sige noget.

(Pause.)
(Vi går ud til højre.)
(Pause.)

FLO: Ru.

RU: Ja.

FLO: Hvad mener du om Vi?

RU: Lidt forandret, måske.
(Flo flytter til Vi's plads i midten og hvisker noget i øret på Ru.)
Oijjjh!
(De ser på hinanden. Flo sætter fingeren for læberne.)
Ved hun det ikke?

FLO: Nej Gud-ske-lov!

(Vi kommer ind igen. Flo og Ru retter sig op som før. Vi sætter sig til højre.)

(Pause.)

FLO: Bare sidde sammen, alle tre, som dengang, side om side, i gården hos søstrene (I den eng.: «hos Miss Wade's»).

RU: På brættet.

VI: Hyshhh!
Kun i den franske

(Pause.)
(Flo går ud til venstre.)
(Pause.)

RU: Vi.

VI: Ja.

RU: Hvad er din mening om Flo?

VI: Hun ligner sig selv, sådan da.
(Ru sætter sig på Flo's plads og hvisker noget i øret på Ru.)
Oijjjh!
(De ser på hinanden. Ru sætter fingeren for læberne.)
Aner hun ikke det?

RU: Vorherre-bevares!

(Flo kommer ind igen. Ru og Vi retter sig op som før. Flo sætter sig til venstre.)

(Pause.)

RU: Vi holdt hinanden i hænderne . . . på vores måde.

FLO: Og drømte om . . . kærlighed.

(Pause.)
(Ru går ud til højre.)
(Pause.)

VI: Flo.

FLO: Ja.

VI: Hvordan synes du Ru ser ud?

FLO: Det er lidt halvmørkt.

(Vi sætter sig på Ru's plads i midten og hvisker noget i øret på Flo.)
Oijjjh!

(De ser på hinanden. Vi sætter fingeren for læberne.)
Er hun ikke klar over det?

VI: Gu'fader-bevares!

(Ru kommer ind igen. Vi og Flo retter sig op som før. Ru sætter sig til højre.)

(Pause.)

VI: Kunde vi ikke tale lidt om gamle dage?

(Pause.)
Om hvad der er sket i mellemtiden?
(Pause.)

Hvis vi nu holdt hinanden i hænderne igen . . . på vores måde?

(Lidt efter tager de hinanden i hænderne på følgende måde: Vi's højre hånd i Ru's højre på hendes knæ. Vi's venstre hånd i Flo's venstre på hendes knæ. Flo's højre hånd i Ru's venstre hånd. Vi's arme ligger over Ru's venstre arm og Flo's højre. De tre par foldede hænder ligger i hver sit skød.)

(Pause.)

FLO: Ru (Pause.) Vi. (Pause.) Jeg kan mærke ringene.

(Pause.)

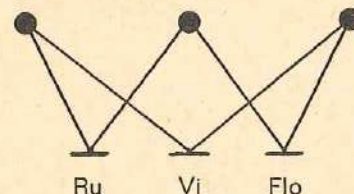
TÆPPE

Becketts noter angående iscenesættelse:

Placering:

- | | | | |
|----|-----|-----|-----|
| 1) | Flo | Vi | Ru |
| 2) | Flo | | Ru |
| | | Flo | Ru |
| 3) | Vi | Flo | Ru |
| 4) | Vi | | Ru |
| | | Vi | Ru |
| 5) | Vi | Ru | Flo |
| 6) | Vi | | Flo |
| | | Vi | Flo |
| 7) | Ru | Vi | Flo |

Foldede hænder i slutposition



Belysning:

Svagt, fra oven og koncentreret om spillepladsen. Resten af scenen i halvmørke.

Kostumer:

Meget lange damefrakker, knappet helt op i halsen. Ru i mørktviolet, Vi i mørkerødt og Flo i mørkegult. Hatte der skjuler det meste af ansigtet med deres skygger. De tre personer ligner hinanden så meget som muligt, bortset fra farverne. Forholdsvis lette sko med gummisåler. Hænderne er manicurerede så synligt som muligt. Ingen synlige ringe.

Siddeplads:

En smal bænkeagtig siddeplads uden ryglæn, akkurat lang nok til at give plads for tre personer, så de næsten rører hindanden. Den skal være så lidt synlig som muligt. Man bør kunne ane hvad de sidder på.

Sortier:

Personerne bør så at sige forsvinde ud i kulissen. Kan de bare forsvinde ved at træde et par skridt uden for det belyste areal, er det bedst. Ellers må man anvende kamouflerende draperier til sortierne. Disse bør iøvrigt ske pludseligt, uden lyd fra fødder.

Stemmer:

Tonløse på grænsen til uhorlighed. Kun de tre «Oijjjh'er» differentieres tydeligt.

Farver:

Mere udflydende end antydte i ovenstående. Kun relative nuancer. Hvis belysningsteknik umuliggør denne udflydende sammensmeltning, bør de alle tre tones ned.

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 replikkerne i hans skuespill. Et eksempel på hans geniale teaterforrettelse 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 tillfogal 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 vålartikulerat 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 tilsligtet —?

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 for hold 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 een 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 bevidstheds dimensionernes 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 hovede 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»).

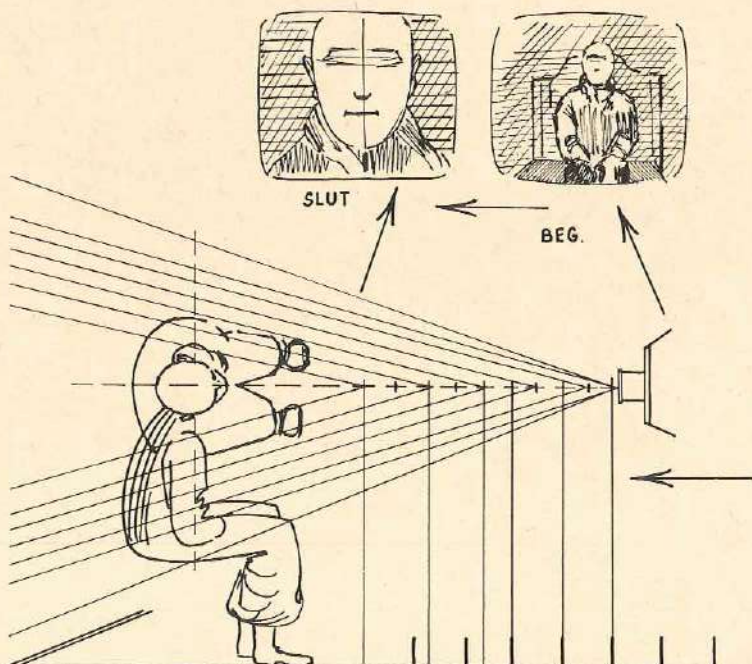
En mand i et rum — en kvindestemme han lytter til. Regien angiver for camera 4 indledende positioner, derpå en nidelt fremadgående camerabevægelse —!

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.



Förstulet. Det är det ord, som först inställer sig. Skådespelerskornas spel i rollerna som jungfrur skall vara förstulet. Det är inte så att de öppna fönstren eller de tunna väggarna skulle låta grannarna höra ord, som endast får uttalas i en alkov. Det är inte heller det otillåtna i deras samtal, som fordrar detta spelsätt, som avslöjar en snedvriden psykologi: Spelet skall vara förstulet, för att en alltför tung fraseologi skall lättas upp och komma ut över rampen. Skådespelerskorna skall alltså hålla igen sina gester, så att varje gest liksom blir hängande i luften eller sönderbruten. Varje gest skall hänga upp skådespelerskorna. Det vore bra, om de vid vissa ögonblick ginge på täspetsarna efter att ha tagit av sig den ena eller båda skorna, som de bär försiktigt i handen och ställer ifrån sig på en möbel – utan att slå emot någonting – inte för att inte höras av grannarna under, men för att gesten ligger i tonen. Ibland kan också rösterna bli liksom upphängda och brustna.

Dessa båda jungfrur är inga slampor. De har åldrats och magrat under Madames mildhet. De får inte vara vackra, deras skönhet får inte bjudas ut till åskådarna redan ridån går upp, men man måste se dem förskönas under hela kvällen ända fram till den sista sekunden. I deras ansikten finns alltså i början rynkor lika subtila som gesterna eller som ett av deras hårstrår. De har varken utmanande bakdel eller bröst: de skulle kunna vara barmhärtighetssystrar i ett kristet samfund. Deras öga er rent, mycket rent, eftersom de onanerar varje kväll och avlossar i varandra sitt hat till Madame. De vidrör föremålen, som man låtsas tro, att en ung flicka bryter en blommande gren. Deras hy är blek, full av charm. De har alltså visnat men med elegans. De har inte ruttnat. Ändå måste ju förruttnelsen komma fram; mindre då de spottar ut sitt ursinne än i deras utbrott av ömhet.

Skådespelerskorna får inte komma in på scenen med sin naturliga erotik och härma damerna från filmen. Den individuella erotiken på teatern grumlar föreställningen. Skådespelerskorna ombedes alltså, som grekerna säger, att inte slänga fram sina kön på bordet. Jag behöver inte stryka under de «spelade» avsnitten för att skilja dem från de uppriktiga. Man kan hitta dem och vid behov uppfinna dem. Beträffande de så kallade «poetiska» avsnitten, så skall de framsägas som en självklarhet, som då en taxichaufför i Paris hittar en vulgär liknelse i ögonblicket: den kommer av sig själv. Den framsäges, som man annonserar resultatet av en räkneoperation: utan någon speciell värme. De skall t.o.m. sägas något kyligare än resten.



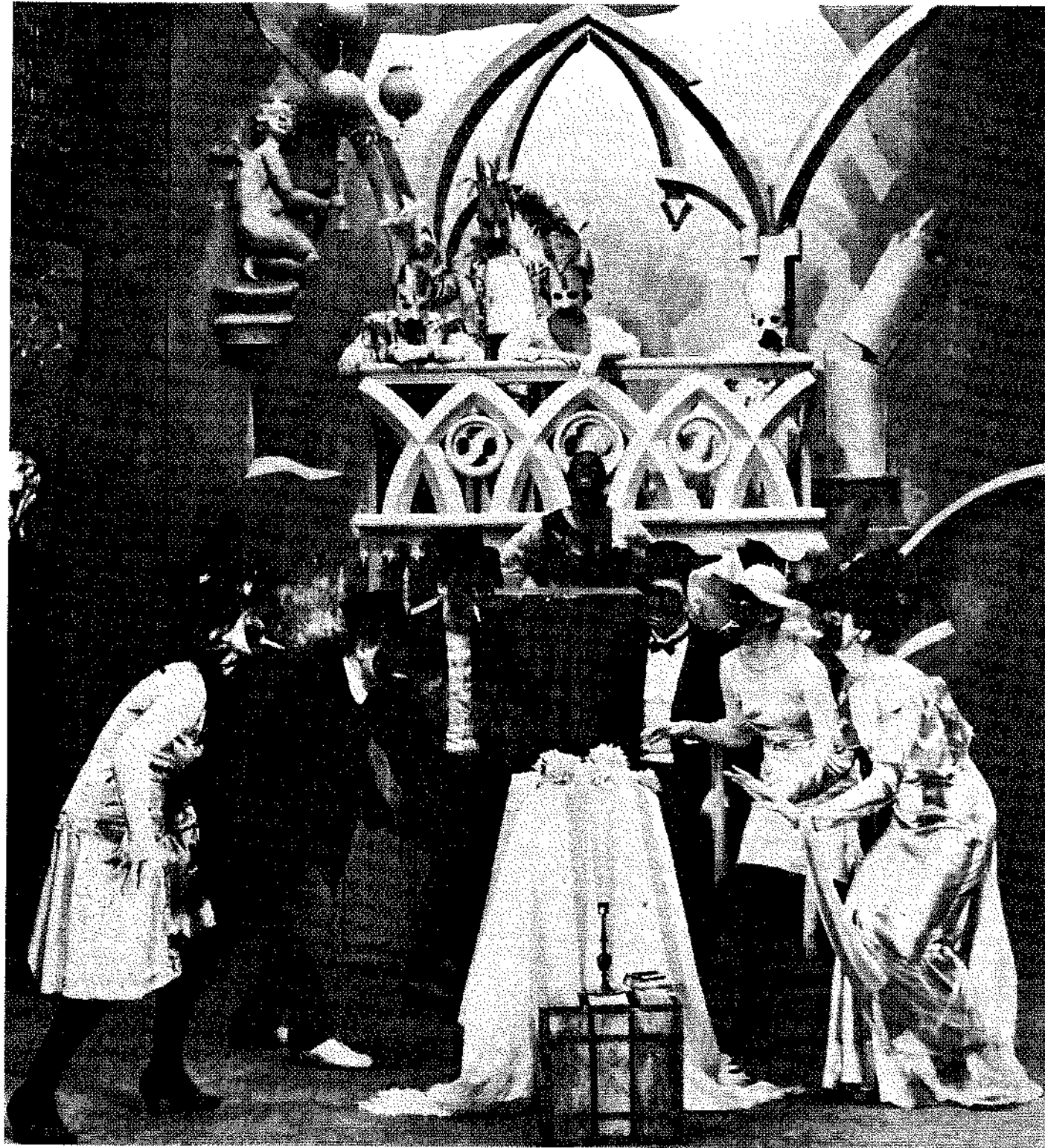
William Shari og Henry Howard som Solange i «Les Bonnes» av Jean Genet (The Living Theatre i Julian Becks regi.)

Berättelsens enhet skall födas, inte ur spelets monoton, men ur harmonin mellan de mycket åtskilda och mycket olik spelade avdelningarna. Kanske bör regissören få fram det som fanns inom mig, då jag skrev pjäsen, eller som jag saknade så starkt: en viss godmodighet, ty det rör sig om en saga. Man får inte överdriva karikatyren av «Madame». Hon vet inte, hur dum hon är, och i vilken grad hon spelar en roll, men vilken skådespelerska vet det, ens när hon torkar sig där bak? Är det så att dessa damer – jungfrurna och Madame – pratar skit? Som jag varje morgon, när jag rakar mig framför spegeln eller om natten, när jag har det tråkigt, eller i en skog, när jag tror, att jag är ensam? Det är en saga, d.v.s. en sorts allegorisk berättelse, som kanske hade som sitt första mål, när jag skrev den, att ge mig avsmak för mig själv genom att visa och genom att vägra att

visa, vem jag är. Det andra målet var att skapa en sorts obehagskänsla i salongen. En saga . . . Man måste på en gång tro på den och vägra tro på den. Men för att man skall kunna tro på den, får skådespelerskorna inte spela på realistiskt manér. Heliga eller inte, så är dessa jungfrur monstrar, liksom vi själva, när vi drömer oss vara det eller det. Utan att kunna säga exakt vad teater är, så vet jag, vad jag vägrar att låta den vara: en

forts. s. 21.

I oktober 1961 ba et polsk teater i Warszawa om tillatelse til å sette opp «Les Nègres». Forfatteren innvilget ikke forespørselen og fremsette sine grunner for det i det følgende brev til dikteren Jerzy Lisowski som var medoversetter av stykket. Dette brevet er allerede blitt publisert i Tulane Drama Review, 7. årgang, nr. 3, våren 1963.



Kjære herr Lisowski.

Herr Bernard Frechtman har skrevet og fortalt meg at et teater i Warszawa tenker å spille «Les Nègres». Jeg er imot at stykket skal settes opp av følgende grunner: De vil godt kunne forstå at hvis mennesker dømt til døden — virkelige mennesker — et par dager før henrettelsen, kunne spille i fengselsgården, foran øynene på deres dommere og bødler, et stykke som viser de perfide forhold mellom dem selv og deres dommere og bødler — så ville den dramatiske spenning som vil stige opp av en slik forestilling ikke ha noe til felles med det som vanligvis skjer i teatret. Det viser seg nå at negre — virkelige negre — er under en hård dom som er pålagt dem av en mektig domstol, de hvite — virkelig hvite. Disse negrene er så-

ledes i den samme situasjon som jeg har skissert opp ved hjelp av det foregående bildet: virkelige dødsdømte mennesker, og dommerne og bødlerne er til stede.

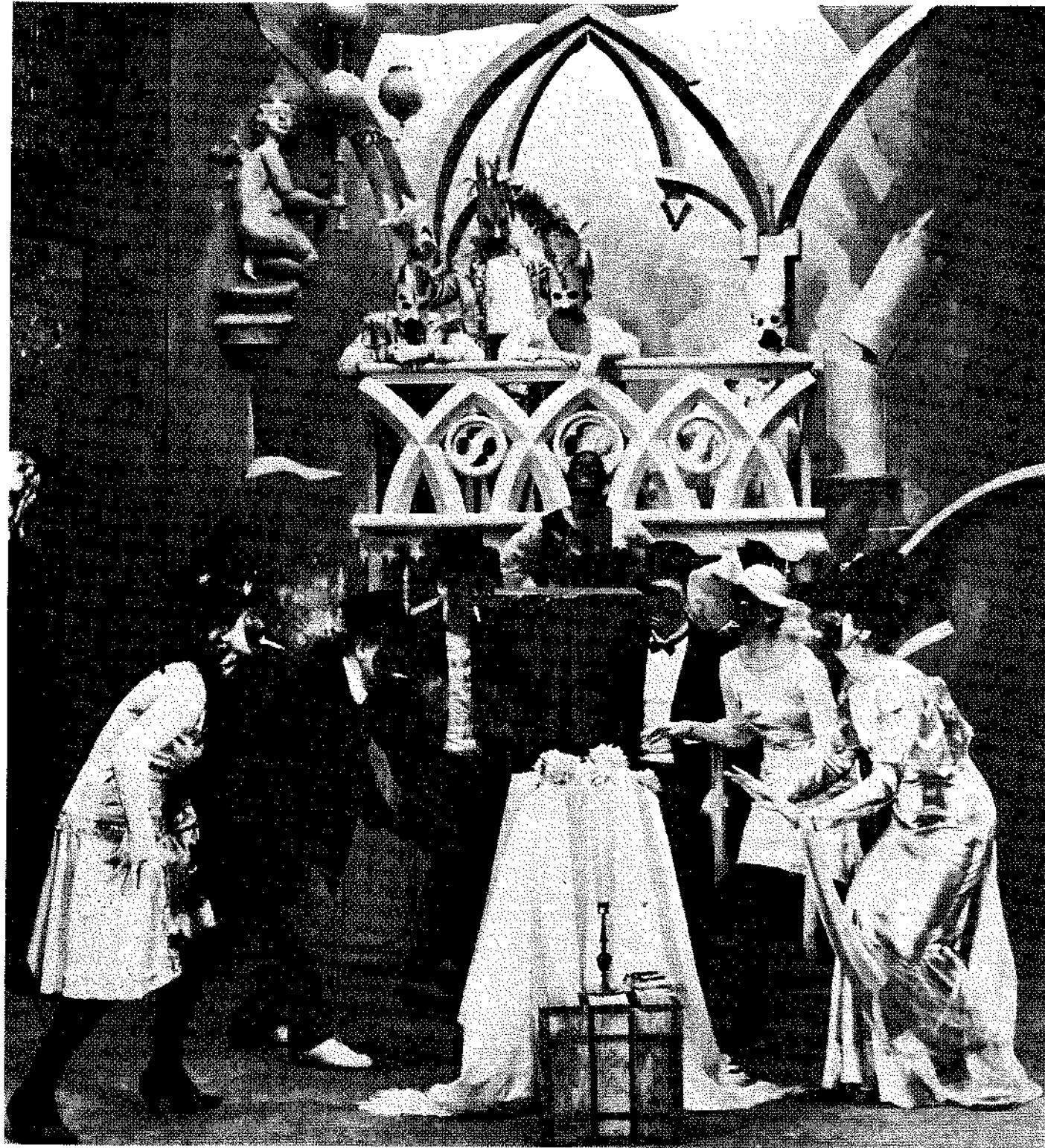
Enhver neger kan spille mitt stykke, hvor som helst og uten min tillatelse; i den betydning at det ikke lenger tilhører meg. Men De vil sikkert forstå at dette drama vil opphøre å eksistere hvis hvite skuespillere, sminket som negre, kom til syne på scenen i stedet for virkelige negre som snakket ut om deres elendighet. Herr Frechtman har fortalt meg at De har hatt store vanskeligheter med å oversette dette stykket, og det kan jeg godt forstå. Jeg vil derfor benytte denne anledning til å uttrykke min store takknemlighet. Jeg vil be Dem

ikke bære nag mot meg, når jeg ikke gir min tillatelse til at stykket blir oppført. De vil innse at det ikke bare er et nyskrevet. Hvis jeg blir innvilget visum vil jeg sannsynligvis reise til Polen, og jeg vil der ha anledning til å takke Dem personlig og forklare Dem min holdning mer detaljert. Enda en gang, tilgi meg, og motta mine vennligste hilsener.

Jean Genet.

P.S. «Les Nègres» ble spilt i Rotterdam av hollandske skuespillere uten å ha meddelt meg dette på forhånd. Det var galt av dem. Spesielt når det er nok av negre både i Holland og i Indonesia som kan hollandsk. Bortsett fra gruvearbeidere er det ingen negre i Polen. Men dette er ikke et skuespill for gruvearbeidere.

Til tross for forfatterens forbud, ble «Les Nègres» spilt i Warszawa på Atheneum-teatret i regi av Z. Hubner og scenografi av E. Starowiejska. Bildet viser en scene fra den polske pirat-forestilling som hadde premiere i 1963.



Kjære herr Lisowski.

Herr Bernard Frechtman har skrevet og fortalt meg at et teater i Warsawa tenker å spille «Les Nègres». Jeg er imot at stykket skal settes opp av følgende grunner: De vil godt kunne forstå at hvis mennesker dømt til døden — virkelige mennesker — et par dager før henrettelsen, kunne spille i fangelsgården, foran øynene på deres dommere og bødler, et stykke som viser de perfide forhold mellom dem selv og deres dommere og bødler — så ville den dramatiske spenning som vil stige opp av en slik forestilling ikke ha noe til felles med det som vanligvis skjer i teatret. Det viser seg nå at negre — virkelige negre — er under en hård dom som er pålagt dem av en mektig domstol, de hvite — virkelig hvite. Disse negrene er så-

ledes i den samme situasjon som jeg har skissert opp ved hjelp av det foregående bildet: virkelige dødsdømte mennesker, og dommerne og bødlerne er til stede.

Enhver neger kan spille mitt stykke, hvor som helst og uten min tillatelse; i den betydning at det ikke lenger tilhører meg. Men De vil sikkert forstå at dette drama vil opphøre å eksistere hvis hvite skuespillere, sminket som negre, kom til syne på scenen i stedet for virkelige negre som snakket ut om deres elendighet. Herr Frechtman har fortalt meg at De har hatt store vanskeligheter med å oversette dette stykket, og det kan jeg godt forstå. Jeg vil derfor benytte denne anledning til å uttrykke min store takknemlighet. Jeg vil be Dem

ikke bære nag mot meg, når jeg ikke gir min tillatelse til at stykket blir oppført. De vil innse at det ikke bare er et nykke. Hvis jeg blir innvilget visum vil jeg sannsynligvis reise til Polen, og jeg vil der ha anledning til å takke Dem personlig og forklare Dem min holdning mer detaljert. Enda en gang, tilgi meg, og motta mine vennligste hilsener.

Jean Genet.

P.S. «Les Nègres» ble spilt i Rotterdam av hollandske skuespillere uten å ha meddelet meg dette på forhånd. Det var galt av dem. Spesielt når det er nok av negre både i Holland og i Indonesia som kan hollandsk. Bortsett fra gruvearbeidere er det ingen negre i Polen. Men dette er ikke et skuespill for gruvearbeidere.

Til tross for forfatterens forbud, ble «Les Nègres» spilt i Warszawa på Atheneum-teatret i regi av Z. Hubner og scenografi av E. Starowiejska. Bildet viser en scene fra den polske pirat-forestilling som hadde premiere i 1963.



En mer drastisk scene fra dagliglivet i bordellen. Dommeren (Sven Erik Gamble) skal ha sin tyv (Inger Nilsson) til å bekjenne før han kan dømme henne. Fra den skandinaviske uroppførelse av Jean Genets «Le Balcon» på Uppsala Stadsteatern, 1961, regi av Frank Sundström, scenografi av Antonio Vargas.



Om vi sätter livet i motsatsförhållande till scenen, så er det därför att vi anar, att scenen är en plats, som gränsar till döden, där alla friheter är möjliga. Skådespelarnas röster kommer från andra håll än från strupen: det är en svärfunnen musik. Deras masker som gör dem till «andra» tillåter dem alla djärvheter: i och med att de inte har ett socialt ansvar ikläder de sig ett annat och svarar inför en annan Order. Fra «Les Paravents» i Stockholm.

forts. fra s. 18.

beskrivning av vardagens gester sedda utifrån. Jag går på teatern för att se mig själv, på scenen (återgiven i en enda person eller med hjälp av en mångfaldig person och i form av en saga) sådan som jag inte skulle kunna – eller våga – se mig själv eller drömma att jag är, och sådan som jag emellertid vet, att jag är. Skådespelaren har till uppgift att påtaga sig de gester och den utstyrsel, som tillåter honom att visa fram mig för mig själv, och visa fram mig naken, i ensamheten eller i munterheten.

En sak måste framhållas: det rör sig inte om ett försvar för tjänstefolkets villkor. Jag antar, att det finns en fackförening för hembiträden – detta angår inte oss.

När denna pjäs framfördes, gjorde en teaterkritiker den anmärkningen, att rik-

tiga hembiträden inte talar som de i min pjäs. Vad vet ni om det? Jag påstår motsatsen; för om jag vore hembitråde, skulle jag tala som de. Vissa kvällar. Ty hembiträden talar bara så vissa kvällar. Man måste överraska dem, antingen i deras ensamhet eller i var och ens av oss.

Dekoren till «Jungfruleken». Det rör sig helt enkelt om sovrummet hos en småborgelig en smula lättsinnig dam. Om pjäsen spelas i Frankrike, skall det vara en stoppad säng – hon har ju i alla fall hembiträden – men inte lyxig. Om pjäsen spelas i Spanien, Skandinavien eller Ryssland, så måste rummet förändras. Klänningarna däremot skall vara extravaganta men inte framhålla något mode eller någon epok. Det är möjligt, att de båda hembiträden, för deras spel, monstruöst deformerar Ma-

dames klänningar genom att lägga till falska släp, falska krås, konstgjorda bröst eller bakdelar. Om så är möjligt, skall blommorna vara verkliga blommor och sängen en verklig säng. Regissören måste förstå, för jag kan ju i alla fall inte förklara allt, varför sovrummet måste vara en nästan exakt kopia av ett kvinnligt sovrum och blommorna verkliga, men klänningarna monstruösa och skådespelerskornas spel en smula vacklande.

Och om man ville spela den här pjäsen på Epidaurus-teatern? Det skulle räcka med, att de tre skådespelerskorna innan pjäsens början kom fram på scenen och inför åskådarnas ögon kom överens om de platser, som de skulle kalla: säng, fönster, garderob, dörr, toalett-bord osv. Sedan försvinner de, för att därefter framträda i den av författaren anvisade ordningen.

Av Jean Genet

I London på Arts Theater – jag såg det – spelades «Balkongen» illa. Den spelades också dåligt i New York, Berlin och i Paris – har man sagt mig. I London hade regissören bara haft för avsikt att misshandla den engelska monarkin, särskilt drottningen, och av scenen med Generalen och Hästen gjorde han en krigssatir. Dekoren: taggtråd.

Taggtrådar i en lyxbordell!

I New York hade regissören helt enkelt trollat bort allt, som hade med revolutionen att göra.

Berlin: en förste regissör, en slags preussisk korpral, fick idén att förvandla apparaten, som tillåter madame Irma att se och höra det, som försiggår i varje salong till en sorts färgtelevision, där åskådarna skulle kunna se det som madame Irma beskriver. En annan av hans idéer, typiskt tysk: alla skulle bära kostymer från sekelskiftet.

Paris: Generalen har blivit en amiral eller en akademiledamot. Madame Irma vägrar att uppenbara sig, då ridån går upp och fordrar att Carmen skall taga ordet redan i de första scenerna. Skådespelerskorna ersätter ett ord med ett annat, och regissören karvar i texten. Wien, Basel: Jag vet inte längre, eller också har jag aldrig vetat.

Vridscenen i Paris var en dumhet. Jag vill, att tablåerna följer efter varandra, och att dekorerna förflyttar sig från vänster till höger, som om de skulle föras in i varandra inför åskådarnas ögon. Min avsikt var ändå tydlig.

I de fyra scenerna i början skall nästan allt spelas överdrivet, även om det finns avsnitt, där tonen skall vara naturligare för att få överdriften att verka ännu mer uppblåst. Alltså, ingen tvetydighet, men två motsatta tonfall.

Däremot i scenen mellan madame Irma och Carmen och ända till slutet gäller

det att finna en ton, som *hela tiden* är tvetydig, som *hela tiden* skorrar falskt. Är huvudpersonernas känslor, som framkallas av situationen, låtsade eller verkliga? Polischefens vrede i slutet av pjäsen gentemot De Tre Figurerne, är den låtsad eller är den verklig? Finns de revolterande inne i bordellen eller utanför? Tvetydigheten måste uppehållas ända till slutet.

A propos just denna sista scen så skulle författaren till pjäsen gärna vilja, att man inte skar ner och förkortade någon förklaring under förevändning att gå fortare fram, att vara tydligare eller att redan ha sagt allt, eller att publiken har förstått, eller att den har tråkigt.

Skådespelerskorna får inte ersätta ord som hora, knulla, kuk och fitta osv. med några trevliga sällskapsord. De kan vägra att spela i min pjäs – vi sätter in män i stället. Annars måste de lyda mina ord. Jag kan tåla att de säger orden baklänges. Till exempel: attif, allunk, osv.

Försök att få rivaliteten, som tycks existera mellan Irma och Carmen kännbar. Jag menar: vem för ledningen – över huset och över pjäsen? Carmen eller Irma?

Jag fick idén att låta de tre huvudfigurerna klättra upp på höga styltor. Hur skall skådespelarna kunna gå på dem utan att drulla omkull och utan att sno in sig i kjolarnas släp och spetsar? Det får de lära sig.

Det säger sig självt, att Irmas kostym i början av pjäsen bör vara mycket sträng. Man kan till och med tro, att hon pyntar ut sig och bär den långa klänningen, som i Balkongscenen tack vare några dekorationer blir till Drottningens klänning.

Tvärtom mot vad som skedde i Paris bör de Tre Figurerne (Biskopen, Doma-

ren och Generalen) vara klädda i de uniformer eller dräkter, som brukas i det land, där pjäsen spelas. I Frankrike skulle man ha en domare, som påminde om de som vi har i våra domstolar och inte om en perukstock. Vi skulle haft en General med en mössa utpyntad med stjärnor eller eklöv och inte en sorts Lord Amiral. Kostymerna må vara överdrivna men inte oigenkännliga.

Inte hela tiden taga fram det dåliga: I London hade regissören fått en idé: skådespelerskan, som spelade hästen, ritade kärleksfullt med en kolbit under en av sina tirader mustacher på Generalen.

Fotograferna (sista bilden) bör vara klädda och uppföra sig som de mest företagsna ungdomarna i det landet – och den tiden – där pjäsen spelas. I Frankrike 1960, skulle det vara raggare i skinn och blå jeans.

Man måste uppfinna den revolutionära typen och sedan måla den eller modellera den på mask, för jag kan inte se någon, inte ens bland Lyons protestanter, som har ett tillräckligt långt, sorgset och krigiskt ansikte för att spela denna roll. Maskernas stelhet skulle passa rätt bra. Men man får intet stryka något mer i den här scenen.

De korta stunderna av ensamhet mellan Irma och Polischefen måste avslöja en gammal ömhet. Jag vet inte varför. Allt de som jag nu har skrivit vänder sig naturligtvis inte till den intelligente regissören. Han vet, vad han har att göra. Men de andra?

Ännu en sak: spela inte den här pjäsen, som om den vore en satir över det eller det. Den är – och skall alltså spelas som – ett förhållande av Spegelbilden och Reflexen. Dess betydelse – satirisk eller inte – kommer endast fram i detta fall.

Hur man spelar Balkongen

Brev från Jean Genet til Roger Blin

Min bästa Roger,

Varken alla de nu levande eller alla döda eller alla de som kommer att leva i framtiden kommer att kunna se «Skärmarna». Mänskligheten i sin helhet kommer att undanhållas dem: detta faktum verkar i det närmaste absolut. Världen har existerat utan dem, och den kommer att existera på samma sätt. Slumpen erbjuder ett tillfälligt möte mellan några tusen av Paris' invånare och pjäsen. För att denna händelse – föreställningen eller föreställningarna – utan att störa världssordningen, måtte framtvunga en poetisk eldsvåda brinnande med några tusen parisbor, skulle jag vilja, att den bleve så stark, så intensiv, att den genom sina följdverkningar genomlyste de dödas värld – miljardets miljarder – och de framtida levandes (men det är mindre viktigt).

Jag säger er detta, därför att denna fest så begränsad i tid och rum och till synes riktad till några tusen åskådare, skall bli av en sådan vikt, att den också riktar sig till de döda. Ingen får undanhållas eller berövas festen. Den måste bli så skön, att även de döda anar den, och att de rodnar över den. Om ni förverkligar «Skärmarna», måste ni hela tiden röra er mot en unik fest och gå mycket långt i den riktningen. Allt måste komma samman för att spränga det som skiljer oss från de döda. Att göra allt för att vi ska få känslan att ha arbetat för dem och att ha lyckats.

Skådespelarna och skådespelerskorna måste alltså uppövas i sina mest dolda djup – inte i sina finesser: få dem att acceptera svåra hållningar och beundransvärda gester, men utan samband med dem de utför i privatlivet. Om vi sätter livet i motsatsförhållande till scenen, så är det därför att vi anar, att scenen är en plats, som gränsar till döden, där alla friheter är möjliga. Skådespelarnas röster kommer från andra håll än från strupen: det är en svårfunnen musik. Deras masker som gör dem till «andra» tillåter dem alla djärigheter: i och med att de inte har ett socialt ansvar ikläder de sig ett annat och svarar inför en annan Order.

Kostymerna skall inte kläda dem. Teaterkostymer tjänar till parad i ordets alla betydelse. Ni förstår väl vilken skönhet de måste ha. Inte en privat skönhet, utan en nödvändig skönhet, liksom mask och röstläge, för att skådespelaren skall kunna kasta sig in i äventyret och triumfera över det. Det gäller alltså att spänna för. Jag skulle vilja, att de tre gamla kvinnornas kostymer gjordes av nerlusade magnifika trasor. Genom några detaljer måste man påminna om Algeriet, men den allmänna stilen måste vara mycket storslagen: vidd, släp, svepande tyger, även om de rör upp damm och halm. Med ett ord: Varje kostym måste i sig vara en dekor – avtecknande sig mot en skärm – som kan placera gestalten. Men än en gång: denna storslagenhet får inte hänföra sig till en hinsides skönhet, inte ens till en imiterad eller parodierad skönhet med hjälp av prål och tingel-tangel. Acquart och hans fru måste uppfinna fruktansvärda utstyrs-lar, som inte skulle vara på sin plats på de levandes skuldror. De vansinniga, därarna kunna sy sådana utstyrs-lar. Jag är övertygad om, att sinnessjukhusen är fulla med dessa utsmyckningar, dessa monument mycket svåra att bära. Modern, Kadidja, Ommou kommer att finna skydd under dem, och kommer kanske att bli en smula förvanskade av dem. Men jag ber: tolerera ingen näpenhet. Acquart måste nästan känna sig hotad. Vilket elände utgör inte de vanliga teaterkostymerna: I dem vågar skådespelarna ingenting våga. De är dömda att utföra vackra rörelser antingen med låren, de sträckta fötterna, armarna eller bälén.

Tillåt inte en skådespelare att glömma bort sig själv, utom om han går så långt i detta bortglömmande, att han pissar vänd mot publiken. Man måste tvinga dem – de som inte talar – att drömma, att deras son eller älskade moder dör, att en banditt plundrar dem, eller att publiken ser dem nakna. Själva skärmarna, de som ni iordningsställt tillsammans med Acquart är mycket vakra (jag menar deres struktur och rörelser). Men teckningarna på dem? Det blir mycket svårt. Det är bland de sinnessjukas teckningar man bör leta. T.o.m. bland de vansinniga som systematiskt simulerar vansinne. Gör ett besök i Rodez. Få tag på någon där. Berätta för honom den här dårhistorien «Skärmarna», och han kommer

Lettes à Roger Blin, av Jean Genet er korrespondansen som författaren förte med regissören under prøvene til «Les Paravents» på Théâtre de l'Odéon i Paris. Brevene er blitt utgitt i bokformen i august 1966 av Gallimard som har tillatt TTT å gjengi noen fragmenter.

att tolka den i teckningar. Jag tror, att en sexuell besatt vanskning, som aldrig sett ett apelsinträd eller ens en apelsin, skulle kunna uppfinna en verkligare apelsinodling än någon annan. Var skall vi finna honom? Genom att utlysa en tävling? Men om vi mycket starkt tänker på detta, så kommer slumpen att arbeta för oss.

Jag återkommer till skådespelarnas hållning.

Modern: mycket små steg men med stor auktoritet i gesten. Sedan plötsligt stora kliv med kjolen uppdragen, så att man ser benen med dess blå eller violetta ådror.

Kadidja: högdragen, använder paraplyet som en käpp.

Ommou drar vid varje steg foten ur en dypöl. Men överdelen av kroppen, från bröstet och uppåt, mycket rak, huvudet högt och det verbala vansinnet kallt och värtikulerat.

Vad Said angår, så måste den skådespelaren lära sig koncentration. Man känner, att han ännu inte är helt närvarande varken i Sids kropp eller gester. Under några sekunder händer det, att han flyter omkring på Place Leopardi i Verona eller på Saint-Benoit-gatan.

Med Warda är det rätt svårt: en oerhörd tomhet har mer utstrålning än den mest förtätade fullhet.

Det är Serganten, som irriterar mig: antingen är det ni med er en smula vilda och spydiga poesi, eller också är det det unge mannen under er ledning. Jag tror, att ni skulle kunna göra honom till en dubbelgångare, lysande enligt Västerlandet, till Said. Eller, om ni så vill, till hans motsats i allt. Solmänniskan i motsats till Saturnusmänniskan, även om solmänniskan retar gallan på oss – och i så fall är det vi som retar gallan på dem. Han är en snygg tjej i uniform.

Det sägs, att pjäser i vanliga fall har en mening; det har inte denna. Det är en fest, vars olika element inte hänger samman. Den är inte firandet av någonting.

Leila ser jag inte tydligt. Kanske det är därför att hon är maskerad. Det får ni finna ut.

Men vad maskerna beträffar, måste ni förlita er till era drömmar, fantasi, inbillning och yrsel, inte till ert förstånd, inte till era iakttagelser, utom om de är vanskninga, och om de får er att urskönja en sammetspäls runt arabernas ögon. Maskerna oroar mig. De måste påminna om, återkalla Algeriet med hjälp av medel, som algerierna inte känner till. Jag är rädd för henna-färgen till modern. Det algeriska eländet och misären måste få andra färger och annat material, som vi måste finna. Ni och Acquart, ni har inga lätta roller. Och jag underlättar inte det hela för er.

Vidare: ett så grymt ljus på scenen! Men så måste det vara.

Jag återkommer till skådespelerskorna: de skall förvandla sig till djur. Man måste hjälpa dem. Då och då under rollens gång en smula av Modern eller av Ommou eller av Warda, som visar en öronsnytt. Resten av tiden: djur. Liksom jag läst, att Nebukanesar, medan han betade gräset under några minuter var kung och kanske människa.

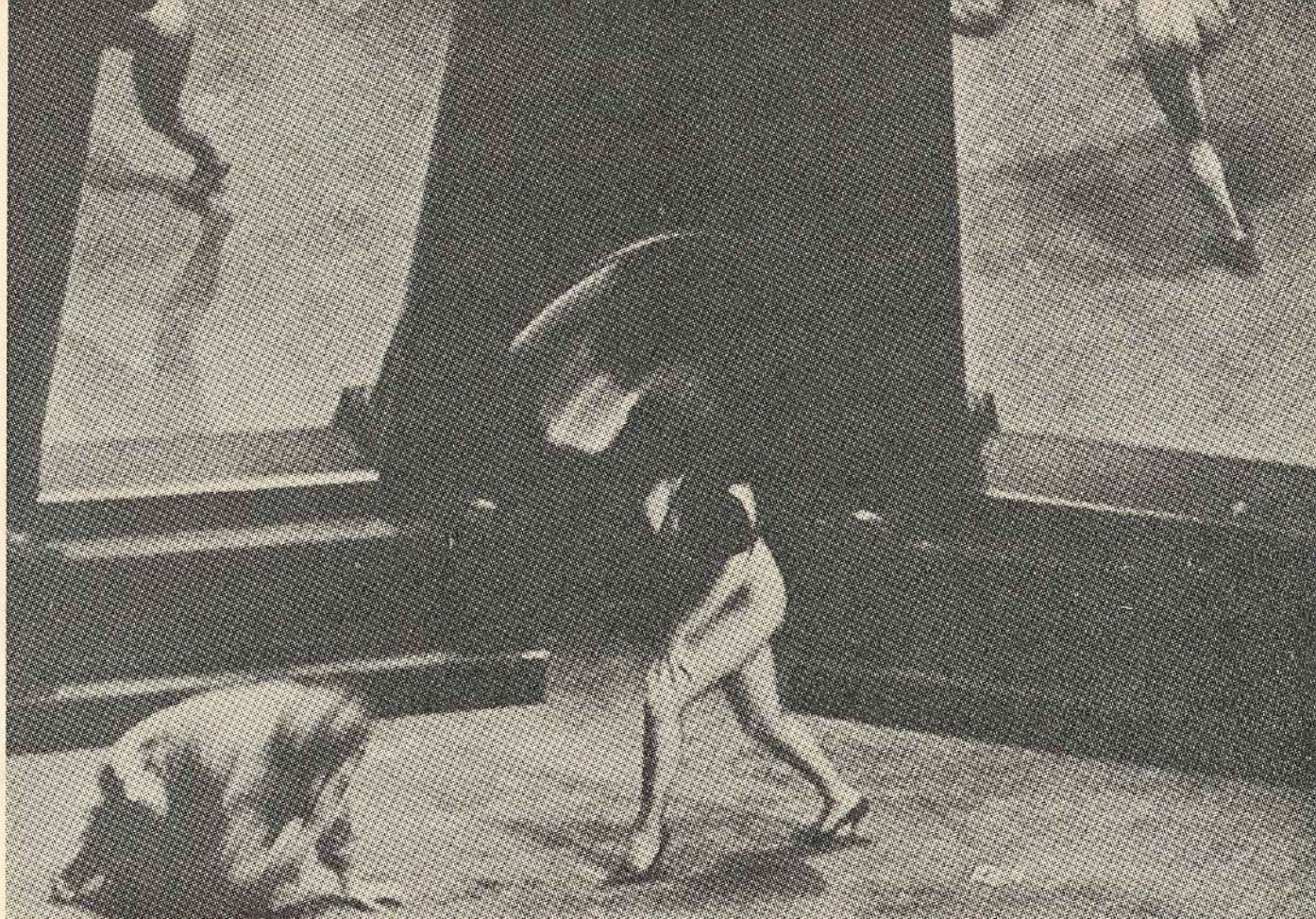
Modern: bryt inte ner hennes naturliga ursinne. Släck inte hennes eld, men lägg därtill spelet.

Kadidja är redan byns härskarinna: hennes paraply skall vara vidare än de andras.

Ommou är redan ovanför: mycket högre än byns ledarinna: hon är revoltens ledarinna. Och, om detta namn säger er någonting: Nemesis. I vilket fall är hon härskarinna över den död, som tilldrar sig på jorden.

Naturligtvis vet ni allt detta, som jag nu säger er. Jag söker bara uppmuntra er i er frigörelse från en teater som, då den vägrar de borgerliga konventionerna, söker sina modeller, typer, gester och tonfall i den synliga världen och inte i den poetiska, dvs. den, som man ibland kan upptäcka i gränstrakterna till döden. Där är ansiktena inte längre rosa, och gesterna öppnar ingen dörr – det vore i så fall en underlig dörr, som leder svart? – Nåja, ni vet mycket väl, vad det är jag skulle vilja tala om, fast jag inte kan det.

Och ruinen! Jag glömde ruinen! Ruinen i de tänder, som Warda odlar med sin nål, och pjäsens fullständiga ruin. När åskådarna går, måste de verkligen ha med sig den berömda smaken av aska i munnen och en lukt av förruttnelse. Och



Depravasjonen er et sakrament, gjentar Herbert Blau med Genet hvis «Le Balcon» han regisserte på The Actor's Workshop of San Francisco.

detta trots att pjäsens fasthet är som flintans. Var inte rädd för att få skådespelarna och skådespelerskorna att förvandla sig till schakaler och kalkontuppar osv. – till träd också. Det verkar som om jag pratade skit, men ni vet mycket väl, vad jag menar. Min pjäs är smutsig såtillvida, att den inte innehåller den vanliga sociala lorten, men den måste sköljas ytterligare och torkas i solen.

Jag tycker också, att det vore bra för att understryka – eller om ni vill: för att framhålla värdet av – spelets och talets stilisering, att ibland finna några mer realistiska attityder eller tonfall. Således kammar sig ett par kunder med tandlösa kammar knäböjande liksom framför en spegel, medan Warda rengör sin tandställning av guld. Naturligtvis måste detta iscensättas mycket noggrant.

Jag var lite rädd för Löjtnanten. Men det är kanske därför att jag inte visste, vad som passade honom. Det vill säga, istället för att vara en vanlig enkel harkrank, måste han ibland skälla på sina män, på sergenten eller på kaptenen på samma sätt som ostronförsäljarna i Marseille skäller på varandra – med framskjuten bröstorg. Jag tror, att vid ett visst tillfälle, jag vet inte längre vilket, skall han upphöra att vara Susine och bara bli en stackars jäkel på gränsen till nervsammanbrott.

Teckningarna – jag återkommer till teckningarna på skärmarna: det skall till ett storslaget vansinne, men som inte tråkar ut åskådarna. Vad finna detta? Apelsinträdens flammor måste ha samma jävulskhet som de flammor en sadist skulle rita, om han skulle måla en eldsvåda i en bordell full med nakna fruntimmer.

Jag tror inte, att ni skall räkna med mer än fyra eller fem föreställningar. Förresten, om skådespelarna och -skorna tränger ner i djupet av dem själva, så kan de inte klara av fler. Det antager jag i alla fall. De föreställningar, som följer på de fem första blir bara reflexer. Det tycks mig så åtminstone. Och förresten, vad har det för betydelse? En enda verkligt genomförd föreställning, det bör räcka.

Det rör sig naturligtvis om ett teatraliskt uppförande, och jag

har lagt mig vinn om att precisera, att scenen står i motsatsförhållande till livet. Min pjäs är inte någon försvarsskrift för förråderiet. Det tilldrar sig på ett område, där moralen ersatts av den sceniska estetiken.

Anteckningar dag för dag

Den italienska teaterformen kommer inte att leva länge. Jag vet ingenting om dess historia, varken hur den började, eller hur den fulländade sig till denna sorts brunn med parkett, första rad, balkonger osv. Men jag känner den dö tillsammans med det samhälle, som kom för att spegla sig i den på scenen. Detta fulländande innebar i grunden något mycket omoraliskt: För tredje raden innebar parketten, logerna och alle de fina platserna en första föreställning, som bildade en skärm eller en sorts prisma, som blicken måste tränga igenom, innan den nådde fram till scenens föreställning. Tredje radens åskådare såg och hörde på sätt och vis genom parkettens och logernas privilegierade åskådare.

Parkettens och logernas åskådare visste – och visste glupskt – att de var betraktade av tredje radens åskådare. Eftersom de visst sig vara beskådade före skådespelet, uppförde de sig som ett skådespel bör: i avsikt att beskådas. Från både hållen – jag menar, såväl uppifrån som nedifrån – saknades alltså förutsättningar för att skådespelet från scenen skulle nå fram till åskådarna i hela sin renhet. Och jag glömmer varken sammeten eller kristallen eller förgyllningarna, som har till uppgift att påminna de privilegierade om att de är hemma hos sig, och att ju längre de avlägsnar sig från golvet med dess mattor, ju mer sänks skådespelets nivå.

Kanske får ni teatrar med tiotusen platser, troligen liknande de grekiska teatrarna, där publiken är diskret och utplacerad slumpvis beroende på deras vighet eller deras spontana list, men inte på deras förmögenhet eller rang. Scenens skådespel vänder sig alltså då till det som är mest naket och rent hos åskådaren. Om åskådarnas kostymer är brokiga eller inte, om de är behängda med smycken eller med vad som

helst, detta innebär att angrepp mot remisen i skådespelet, som framförs på scenen. Tvärtom t.o.m., det vore bra, om ett slags dårskap, en fräckhet fick åskådarna att styra ut sig på något underligt sätt för att gå på teatern – på villkor att de inte för med sig något som förblinder: långa brosher, värjor, käppar, bergbestigarredskap, strålkastare inbyggda i hattarna, tama skator . . . inte heller något öronbedövande: klirrande smycken, transistorapparater, ryska smållare etc. Men var och en pyntar ut sig som han vill för att bättre kunna ta emot skådespelet på scenen. Salongen har rätt att vara galen. Ju allvarligare scenens skådespel är, ju starkare känner kanske åskådaren behovet av att gå det till mötes i högtidskläder, kanske t.o.m. maskerade.

Man bör också kunna komma och gå mitt under föreställningen utan att störa någon. Också kunna ställa sig upp, och till och med närma sig scenen, om man har lust, liksom man närmar sig eller avlägsnar sig från en tavla. Om man således spelade «Skärmarna», borde det finnas ett visst utrymme reserverat på scenen för ett visst antal statister – tysta och orörliga – vilka skulle vara åskådare iklädda kostymer ritade av dekoratören; – på ena sidan scenen höga ämbetsmän och på andra maskerade och kedjade fångar bevakade av beväpnade soldater.

— — —
Till «Skärmarna» borde fogas ett sorts partitur. Detta är möjligt. Regissören kan uppfinna en sorts deklamation, som sträcker sig från mummel till gälla skrin, om han tar i beaktande de olika rösternas klang. Meningar, kaskader av meningar bör komma fram i vrålanden, andra kuttras fram, andra framsägas i vanlig konversationston. Regissören måste uppfinna Moderns skällande, som är mycket olikt Leilas. Han får uppfinna ovädret i bild 14. Ljudet av åskan och regnet skall framställas av de skådespelare, som befinner sig på scenen just då. Varje scen i varje bild måste iscensättas och spelas med samma strikthet som en kort pjäs, som bildar en helhet i sig. Inga krusiduller. Och utan att någonting låter ana, att en annan scen eller en annan bild skall följa på den, som just har spelats.

Se till att alla dessa skådespelare arbetar. Jag har intryck av, att de tror sig kunna allt. De måste bli fullkomligt «överrumplade» – i den betydelse som ni önskar ge uttrycket (det franska uttrycket kan också betyda «dö», «icke återvända» OA.)

Jag tror faktiskt, att vi måste finna betydligt elakare masker, gester och attityder. Jag har sannerligen varit för blyg.

En regel, som under inga omständigheter får överskridas: *Mannen, kvinnan, attityder eller uttryck, som i livet framstår som föraktliga bör på teatern alltid hänrycka, alltid förvåna genom sin elegans och genom sin självklara kraft.*

Ingenting på scenen får vara fult eller löjligt naturligtvis. Man måste kanske ta de skådespelare, som jag talat om avsides och försöka få ut någonting ur dem, som framhåller pjäsens värde – alltså deras eget.

Försök i vilket fall att leda dem mot en mer rituell teater.

Annars: *Arsenik.*

Eller slå dem. Jag kan inte skicka er en grupp brottare för att göra mos av dem. *Men mos, det är vad de är!*

— — —
När skådespelarna går, springer eller hoppar på scenen, gör de flesta lika mycket oväsen med sina fötter som flyttkarlar. Utan att skapa de påtagliga tystnaden hos tjuvar om natten eller hos damer böjande sig för att spionera på sina jungfruer genom nyckelhålet, så skulle jag vilja, att skådespelarens steg inte hördes, då han förflyttar sig. Var god ersätt detta ljud med en klang närbesläktad det ljud min käpp åstadkom en dag i Maria Casares' salong, då den slog mot ett metallbords gracila fot. Alltså: tystnad först för att möjliggöra uppfinnandet av oförutsedda ljud.

Likaledes: förbjud den arabiske arbetaren att tända en cigarett. Tändstickans låga kan inte imiteras på scenen: en tändstickslåga i salongen eller någon annan stans blir densamma som på scenen. Bör undvikas.

— — —
skall tillsammans med hans spel göra honom så vacker, att

han kan upprättas av kulissernas tomhet, skall åskådaren gripas av ett djupt svärmod och en sorts saknad; de har sett en meteor dyka upp och försvinna. Ett sådant spel får skådespelare och pjäs att leva. Alltså dyka upp, skimra till och liksom dö.

Anteckningar skickade till Roger Blin den 4. april

Se upp! Alla maskerna skall vara mycket våldsamma men *osymmetriskal*

Den unge mannen, som ritar revolverarna, skall vika upp ärmen nästan ända till armbågen och avlägsna sig från skärmen. Endast armen och handen som ritar skall synas på skärmen. Men den skall vara kraftigt sminkad, så att den syns.

Den andre unge mannen: Han skall rita med korta ursinniga drag, samtidigt som han dansar en ursinnig dans på stället. Det tecknade hjärtat – det är Jesus heliga hjärta med flammor i stället för aortan. Använd kirurghandskar – sminkade. Sminka svarta handskar och rött blod.

Gör om fallskärmsjägarnas entré: den första med löjtnanten, latinet, hostian osv.

Vid ett visst ögonblick måste löjtnanten orolig vända sig om och de andra jägarna också; de avancerar baklänges, men hopkrupna, fruktande natten.

Ur ett annat brev

Arabernas darrande inför Sir Haralds son; det måste ni arbeta ut. Varje skådespelare måste träna sig i att darra i alla sina lemmar, så att de alla ger en smärtsam vision av rädslan. De skall darra från huvud till fot, från skuldrorna till händerna, och darrandet skall gå ända till trans men på vägen frammana ett rågfält i stark blåst eller en flock rapphöns på flykt. Säger detta er någonting?

— — —
Om de inte vore så lata, så skulle de skådespelare som spelar araber kunna vrida om sina hår ordentligt; antingen locka det, olja in det eller tjära det osv. Det finns massor av sätt, att göra ett ynglingahår uttrycksfullt, men för helvete, när skall dessa pojkvaskrar acceptera att arbeta framför spegeln som skådespelare och inte som gigolos???

Jag är kanske inte den förste, som uttrycker denna tanke, och jag upprepar den alltså. Skådespelarnas skyddshelgon är Tirésias på grund av hans dubbelnatur. Legenderna berättar, att han under sju år iklädde sig det manliga könet och under sju år det andra. Sju år en mans klädnad, sju år en kvinnas. På något sätt förföljde hans feminitet hans maskulinitet under vissa perioder – eller kanske alltid – så att han aldrig fick någon vila. Jag menar därmed: aldrig någon fast punkt, där han kunde vila. Liksom han är skådespelarna varken det ena eller det andra, och de måste veta, att de är en gestalt, som oupphörligen genomströmmas av sin feminitet eller dess motsats, men beredda att spela ända till förnedring det som ändå alltid är spelat, maskulinitet eller dess motsats. Helige Tirésias, skådespelarnas helgon.

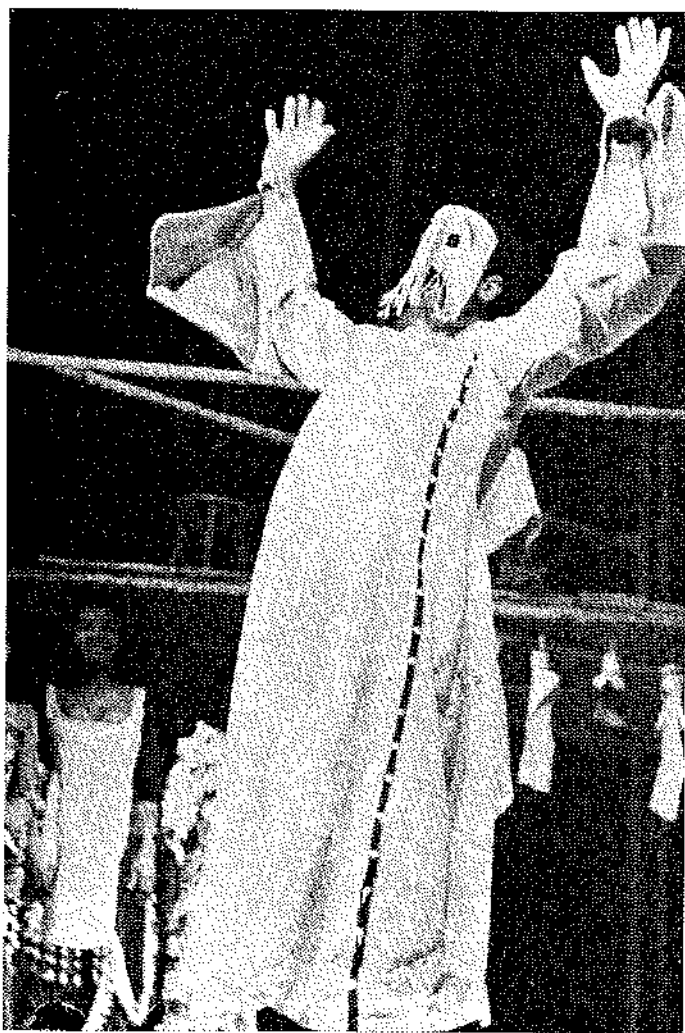
Vad beträffar helgonets spådomsmakt må varje skådespelare söka se klart inom sig själv.

Naturligtvis vet jag ingenting om teatern i allmänhet, men jag vet tillräckligt om min.

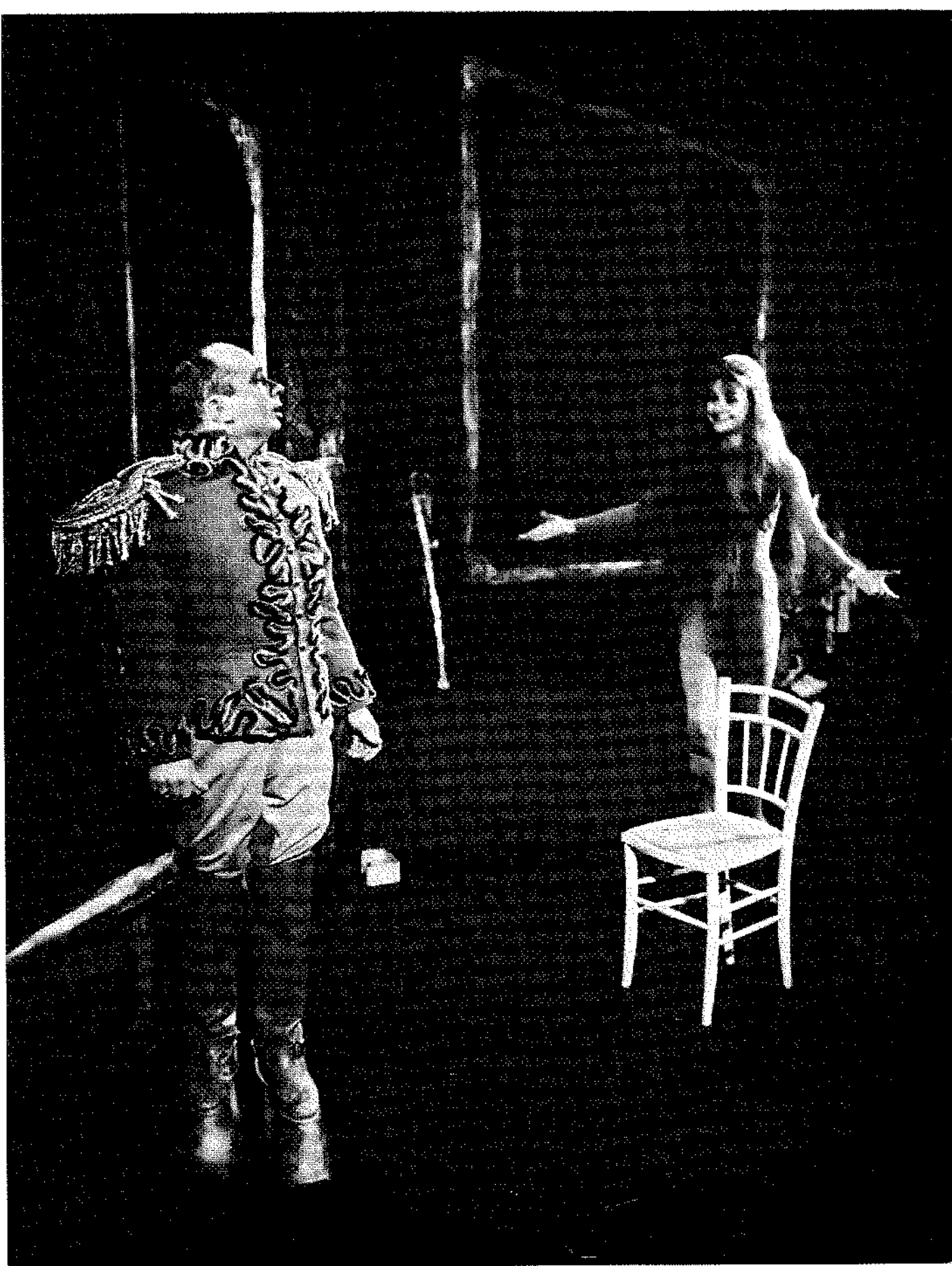
Då en domare skall förkunna ett domslut, låt oss fordra, att han förbereder sig annorlunda än genom att känna lagen. Vaka, fasta, bön, ett självmords- eller mordförsök skulle kunna hjälpa honom, så att det domslut han skall förkunna blir en händelse så allvarlig – jag menar en poetisk händelse – att han efter dess förkunnande är utmattad och på gränsen att förlora sin själ i vansinne eller död. Blodlös och mållös förblir han så ett par år, innan han återhämtar sig. Det är att begära mycket av en domare. Men vi? Vi är ännu fjärran från den poetiska akten. Vi alla; ni, jag och skådespelarna, vi måste länge spåka oss i mörkret, vi måste arbeta ända till utmattning för att en enda kväll nå fram till gränsen för den slutliga akten. Och vi måste ofta ta miste och göra så att våra misstag kan tjäna oss. Faktum är, att vi är långt från målet, och varken vansinnet eller döden tycks mig ännu vara den rättvisa sanktionen för denna pjäs. Och ändå är det dessa två gudinnor, som vi måste uppväcka, för att de skall ibland stannar vissa skådespelare kvar för länge på scenen. Ett av de få uttrycken inom teaterjargongen, som fastnat hos



«Sluttspill» av Beckett i regi av Roger Blin, som også spiller Hamm (på bildet til høyre).



«Las Nègres» av Jean Genet på Théâtre de Lutèce i Paris, 1959, i reg. av Roger Blin.



«Le Balcon» på Théâtre du Gymnase i Paris, 1960, i regi av Peter Brook. Scenen i bordellen med Generalen og hans hest.

mig – men verkligen fastnat – är detta: «de breder ut sig». Skådespelaren måste handla fort, till och med i sin långsamhet. Men hans blixtrande snabbhet skall förvåna. Denna ta hand om oss. Nej, vi befinner oss inte i dödsfara, poesin har inte kommit, som den borde.

Om jag ville ha, det som vi lovat mig, nämligen fullt ljus, så var det, för att varje skådespelare skulle avsluta sina gester och sitt tal med ett sken, och för att han skulle rivalisera med det mest intensiva ljus. Jag ville också ha ljus i salongen: Åskådarnas rumpor nedtryckta i fåtöljerna och deras orörlighet framtvängd av spelet, det var tillräckligt för att skilja scenen från salongen. Men ljuset är nödvändigt för att samförstånd skulle uppstå. En poetisk handling borde ha ägt rum, inte en föreställning, inte ens en vacker sådan enligt de vanliga skönhetsbegrepen. Endast Casares gnistrade den sista kvällen genom sina egna medel.

I ett annat brev, som ni säkert tappat bort, skrev jag, att mina böcker liksom mina pjäser var skrivna mot mig själv. Ni förstår, vad jag menar. Bland annat detta: soldatscenerna är avsedda att egga – jag menar verkligen egga – arméns största dygd, dess huvuddygd: dumheten. Jag har blivit eggad av falliskärmsjägare, men aldrig av teaterns. Och om jag inte genom min text lyckas blottställa mig, så skulle ni hjälpa mig. Mot mig själv, mot oss själva. Dessa föreställningar däremot försätter oss på jag vet inte vilken bekväm plats, dit poesin inte når.

Vi måste inse, att vi har misslyckats. Felet ligger i vårt gradvisa hopsäckande. Liksom en säckpipa, som medan den tömmer sig, avger några ljud, som vi så gärna vill anse som tilldragande. Och det gav oss illusionen av att den slutliga melodin var värd förlusten av en smula värdefull gas. Genom små gradvisa stötar drevs vi stadigt mot pjäsens hopsjunkande. Gradvisa stötar, för att försäkra oss om en framgång, som slutligen i mina ögon är ett misslyckande.

Jacques Maglia sade till mig: «Det verkar precis som om du och Blin vore stolta över er själva. I stället för en pjäs vars fullbordande borde göra er bestörta, så invaggar dess uppenbara framgång er i säkerhet.»

Många gånger har jag av ren leda kapitulerat inför Barraults och era invändningar. Er kännedom om teatern riskerar att få er att undvika saker, som stöter den goda smaken; min brist på kännedom om detta yrke hade bort leda mig just mot sådana saker.

Jag vill inte påstå, att pjäsens skrivna text har ett så enormt stort värde. Men jag kan försäkra er, att jag t.ex. aldrig föraktat någon av mina rollfigurer – varken Sir Harold, Gendar-men eller Fallskärmsjägarna. Lätt märke till, att jag aldrig försökt «förstå» dem, men sedan jag skapat dem på pappret för scenen, så vill jag inte förneka den. Det som binder mig vid dem, är av ett annat slag än ironi och förakt. Också de tjänar till att sätta samman mig själv. Jag har aldrig kopierat livet, en händelse eller en människa, Kriget i Algeriet eller Kolonialisterna, men livet har naturligtvis frambringat bilderna hos mig eller belyst dem, om de redan fanns. Jag har sedan översatt dem antingen genom en gestalt eller genom en akt. Pascal Monod, en av praktikanterna inom ordningsväsendet, sade till mig efter sista föreställningen, att armén inte var så karikatyrartad som jag hade visat. Jag hade inte tid att svara honom, att det här rörde sig om en drömmé, en armé, som skisserats på papper och som – bra eller dåligt – förverkligats på en scen av exempelvis trä, och vars plankor knakar under fötterna.

Låt oss återkomma till belysningen. Ni måste väl förstå, att detta sätt att leka med skugga, halvskugga och dagrar blir till en skön och spännande tillflykt, som ger åskådaren tid att falla i hänryckning och känna sig säker. Jag ville ha en isbank, det förlovade landet, som bländar, och som inte lämnar någon vila. Vart tog det där materialet vägen, som Acquat talade om? Det skulle vara på en gång vitt och metalliskt, och enligt mina anvisningar skulle det utgöra just den materia i vilken skådespelarna skulle röra sig. Skulle ni antligen en ända kväll kunna använda detta mystiska, malar-mésiska och allegoriska material?

Man går inte att kriga, om man inte tycker om det, om man inte känner sig skapt – eller om man så vill, skickad – för striden. På samma sätt med teatern. När skådespelaren trivs för bra på scenen så vilar de sig mellan sina korta framträdanden. Eller rättare sagt, de hänger på varandra runt

televisionsapparaten som står på för fullt i artistfoyén. Vissa kaniker läser sina böcker vid aftongudstjänsten, medan de tänker på jag vet inte vad, men skådespelare på tjuo år borde inte vara några kaniker. Även när Casares är osynlig för publiken, så stannar hon kvar i kulisserna, uppmärksam eller utmattad, men närvarande. De andra sticker iväg. De kunde åtminstone följa kameraternas utveckling i högtalarna. Med knapparnas hjälp tystar de rösterna, som kommer från scenen med sina utbrott eller sin leda, svaghet eller styrka, och de tittar på T.V. De lyssnar. I stället för att lämna världen återinsätter de den, som om scenen vore ett ställe, där man gick förlorad. De unga skådespelarna är anmärkningsvärda såtillvida att så snart de kommit in på scenen, gör de allt för att dölja sig, för att nästan upplösas i ett grådask av ord och rörelser. Kan ni inte säga till dem, att för mycket glänsande i privatlivet hindrar att ett länge återhållet sken antligen bryter ut och lyser upp scenen? Om de bara har en mening att säga eller en gest att göra, så borde denna mening och gest innehålla allt det som en skådespelare bär inom sig av ljus, och som väntat så länge på detta privilegierade ögonblick: att vara på scenen. Förvisso bör man uppmuntra varje skådespelare, om det så bara vore för ett kort, blixtrande och äkta uppdykande, att uppnå en sådan skönhet, att hans försvinnande i kulisserna känns hjärtslitande i salongen. Och att man under inflytandet av det som försig-går efter honom fortsätter att sakna honom, trots att han försvunnit.

Om jag nu så gärna ville ha fullt ljus på scenen och i salongen, så var det därför att jag på något sätt ville, att båda parter skulle bli fångade av samma våldsamma illumination, och att man inte skulle lyckas smuggla sig undan någonsans. Detta var, min kära Roger, några anteckningar framtvängade av uppsättningen av «Skärmarna» och av den stora vänskap jag hyser för er.

Sista brevet

Jag har skrivit till Maria Casares för att säga henne ungefär följande: «När ni förklarar situationen för Said . . . «Du får den billigaste . . . hon och du, ni får varandra» osv. tror jag, att ni borde försöka dessa gester: med varje hand lyftad på var sin sida om ansiktet och utan stöd av knäna göra denna gest: tummen formar en cirkel med pekfingeret, ungefär som hos en föredragshållare.

Och sedan vid den här repliken «Ni får varandra . . .» luta båda händerna åt ett håll, i riktning från Said.»

Om jag påminner er om denna anvisning, så är det för att man bättre skall förstå, varför jag i början av repetitionerna hindrade, att man gjorde den allra enklaste gest med kroppen eller lillfingeret. Det föreföll absolut nödvändigt, att skådespelarens röst och bara den först som en idé från sin kropp uttryckte hela gestalten. Faktum är, att skådespelarna alltid frestas att «spontant» finna gester, som hjälper orden ur munnen. Detta ger då banaa gester och röster (i ordets ursprungliga betydelse) och en sorts onödigt ordsvall. Då är det bättre att, när rösten funnit sina äkta tonfall, upptäcka de gester, som kan understryka dem. Gester, som inte längre är intimt samstämda med rösten, men som kanske motsäger den – till exempel en sorgsen böjning med handen och en glättig med foten – så att allt bildar en lång svit av ackord, som inte stämmer överens – sönderbrutna men alltid harmoniska, befriande skådespelaren från vardagens frestelser.

Detta ingrepp, som tar avstånd från en låtsad naturlighet, får inte göras hur som helst: dess mål bland andra är, att få det som vanligen passerar oförmärkt att synas och höras. Dess verkliga mål är naturligtvis en glädje, en ny fest och någon-ting, som jag inte vet vad det är.

Vi hade alltså turen, att ett flammande temperament accepterade denna disciplin. Jag var mycket rädd att sära Maria, när jag t.ex. bad henne se sig i en spegel och göra grimaser utan behag och upptäcka i detta nya fula ansikte en skönhet, som varje åskådare – inte publiken utan varje åskådare – en smula tvekande skulle kunna återfinna hos sig själv, nedgrävd men redo att stiga upp till hans egen yta. Kanske genom andre medel, utan att radera ut den berömda skådespelarska hon är, och kanske med er hjälp, men med mycket mod har Maria nått sitt mål och mitt.

En kveld spurte en av
spiller meg om å skrive
et stykke som kunne
leses av negrer. Men hva
da en neger? Først
alt: hva er hans frø
J. Genet.

En hvit, fra Paris-opfø
relsen av Les Nègres.