

Ola Lauritz Vollan Bekken

Beckett i de tusen hjem

Bacheloroppgave i Drama & Teater

Veileder: Hilde Kvam

Mai 2020

Ola Lauritz Vollan Bekken

Beckett i de tusen hjem

Bacheloroppgave i Drama & Teater
Veileder: Hilde Kvam
Mai 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

INNHOLD:

| | |
|---|-------|
| FORORD: | S. 3 |
| INNLEDNING: | S. 3 |
| OM DET ABSURDE TEATER: | S. 5 |
| OM SAMUEL BECKETT: | S. 9 |
| OM FJERNSTEATRET: | S. 12 |
| OM STYKKENE OG OPPSETNINGENE I FJERNSTEATRET: | S. 14 |
| KONKLUSJON/OPPSUMMERING: | S. 21 |
| LITTERATURLISTE: | S. 23 |

FORORD:

«Dance first. Think later. It's the natural order.»

- Samuel Beckett

Dette er en oppgave om Samuel Beckett, og om hvordan tre av hans stykker har blitt oppført i NRKs fjernsynsteater på 1960- og 70-tallet. Derfor er oppgaven av en slik karakter at den kan kalles både fjernsynshistorisk og teaterhistorisk orientert. Det har vært svært interessant å få jobbe med dette og jeg vil gjerne takke følgende personer for hjelp og veiledning:

Hilde Kvam, som har vært min veileder på NTNU, for gode tips til studiemateriell og gjennomlesning av oppgaven.

Torstein Andersen, skuespiller og instruktør, for svært velvillig utlån av både bøker og originale avisutklipp fra den aktuelle perioden.

INNLEDNING:

Siden jeg så Rabarbra Teaters oppsetning av *Mens Vi Venter På Godot* i 2015 har jeg vært fascinert av Samuel Beckett og hans absurdistiske stil. Min interesse for teater av absurdistisk karakter er også preget av at jeg samme år så *Vaktmesteren* av Harold Pinter på Trøndelag Teater. Av denne grunn vil det falle naturlig for meg å velge *Godot* som ett av verkene jeg skal ta for meg i denne oppgaven. Videre tenker jeg å ta for meg *Sluttspill*, da dette er et annet ensemblestykke av Beckett, og deretter vil jeg se på stykket *Lykkelige Dager*, og bruke dette som en kommentar opp mot de to førstnevnte.

Jeg har valgt å se på disse verkene gjennom NRKs fjernsynsteater dels fordi at de er tilgjengelige, samt at de er på norsk, men også fordi NRKs fjernsynsteater interesserer meg som instans, og er av mange omtalt som kanskje Norges viktigste eksperimentelle scene på 1960- og 70-tallet. I og med at Fjernsynsteatret var fullfinansiert av staten var det ingen kommersielle behov. De kunne sette opp hva de ville i hvilken som helst ramme.

Oppgaven vil inkludere en kort redegjørelse av Fjernsynsteatrets historie, deretter vil jeg gå igjennom ovennevnte verker og drøfte forskjellige valg gjort i forhold til oppsetningenes dramatiske form. Videre vil en bedømmelse av hvorvidt Becketts verker passer for en slik type filmet teater som NRKs fjernsynsteater har produsert være hensiktsmessig.

Det vil også bli gjort rede for Becketts kunstneriske visjoner og teatersyn for om mulig se hvordan Fjernsynsteatret ivaretar disse. Kort oppsummert kan man si at oppgaven vil være basert på innspilte forestillinger og på tekster, skjønnlitterære og akademiske.

Oppgavens pentagon:

I boka *Den Gode Oppgaven* av Lotte Rienecker og Peter Stray Jørgensen skisseres en metode for oppgaveskriving som baserer seg på fem overordnede punkter, derfor titulert Oppgavens Pentagon. Jeg vil nå forsøke å sette min oppgave inn i denne modellen:

Punkt 1: undersøkelsens oppgaveformulering

I begynnelsen var min oppgaveformulering litt usikker, men jeg hadde noen alternativer: «Hvordan ivaretas Becketts teatersyn og intensjoner i tre av Fjernsynsteatrets oppsetninger?», Et annet alternativ var: «I hvilken grad kan man si at de tre forskjellige stykkene kan sies å tilhøre samme dramatiske univers?» Ytterligere en tredje variant var formulert slik: «Hvorfor kan disse stykkene påstås å være like mye en kommentar på dagens samfunn som de er på samfunnet i Becketts samtid?» Den fjerde og siste muligheten var rettet mot sjølve mediet: «Hvordan kan fjernsynsmediet sies å være viktig for regivalg, scenografi og andre kunstneriske valg i forbindelse med oppsetningene?» Etterhvert som jeg leste om, så på og undersøkte Beckett og de aktuelle verkene, samt Fjernsynsteatrets rolle i formidlingen av disse, ble problemformuleringen tydeligere; det første alternativet, med en innlagt tidsperiode eller -begrensning: «*Hvordan ivaretas Becketts teatersyn og intensjoner i tre av Fjernsynsteatrets oppsetninger på 1960- og 70-tallet?*»

Punkt 2: undersøkelsens faglige formål

Formålet med oppgaven er å undersøke ulike sider ved oppsetninger av Samuel Beckett-stykker i NRKs fjernsynsteater på 1960-70tallet, samt i hvilken grad Becketts intensjoner blir ivare tatt gjennom fjernsynsmediet.

Punkt 3: undersøkelsens empiri

Oppgaven vil ta utgangspunkt i innspillingene av Becketts stykker som ligger allment tilgjengelig på NRKs nettsider.

Punkt 4: undersøkelsens redskaper

Mine redskaper for undersøkelse vil i denne oppgaven bestå av diverse analysemetoder av teateroppsetninger og teatermanus, samt teaterhistorisk, fjernsynshistorisk og litteraturhistorisk tilnærming. Det kan også være interessant å lufte spørsmålet om hva det absurde er.

Teori som har vært benyttet inkluderer Martin Esslins *The Theatre of the Absurd*, J.L.Styans *The Dark Comedy*, og Torsten Ekboms *Samuel Beckett*. Dette er bøker som til tross for at de er noen år gamle har beholdt sin relevans i forbindelse med undersøkelse av såkalt absurd teater, med særlig vekt på Beckett. Esslins bok har kommet i stadig nye opplag siden første utgivelse i 1961(!), og regnes fortsatt som en klassiker på dette fagfeltet. I tillegg har det vært nyttig å lese de aktuelle stykkene i bokform, på engelsk, i *The Complete Dramatic Works*, av Beckett selv.

Det femte punktet, om oppgavens framgangsmåte, vil ikke bli gjort rede for her, siden dette rett og slett kommer frem av å lese teksten i sin helhet.

OM DET ABSURDE TEATER:

Absurd Teater er ikke en tradisjon per definisjon, men heller en samling av forskjellige tilfeldige dramatikere som ikke nødvendigvis visste om hverandre, og som hovedsakelig hadde sine likheter fra det faktum at de speilet faktorer som klassifiserer samfunnssituasjoner med samtidige likhetstrekk (Esslin, 1982, s. 22).

Det *Absurde Teater* kan ikke sies å diskutere sin egen absurditet gjennom stykkene, men snarere presentere absurditet for et publikum som deretter selv må tolke inn hvorvidt det de har blitt presentert for er absurd eller ikke; formen er bestemt av innholdet, og innholdet av formen (Esslin, 1982, s. 19-28). Dette poenget understrekes også i boka *Theatre Histories: An Introduction* redigert av Tobin Nellhaus. I denne boka diskuteres det hvorvidt begrepet i det hele tatt er representativt for å kategorisere en kunstnerisk «tradisjon» eller «sjanger» (Nellhaus, 2016, 451-452). I denne oppgaven velger jeg likevel å bruke begrepet *Det Absurde Teater* som en samlende betegnelse på stykker som innehar diverse sammenfallende trekk og likheter i tematikk, dramaturgi og spillestil, og som innehar formmessige trekk fra den teaterhistoriske perioden som fant sted hovedsakelig i Paris fra 1950-tallet og framover. Dette kan være formålstjenlig å ha innblikk i forut for en historisk presentasjon av det som gjerne kalles *Det Absurde Teater*.

Selv om *Det Absurde Teater* kan sies å ha røtter helt tilbake til middelalderfarsene og *Commedia dell'arte*-tradisjonen, var det ikke før på 1950-tallet at sjangeren oppsto. Mange av de viktigste representantene, eller pionerene for *Det Absurde Teater* var dramatikere, forfattere og kunstnere som var innflyttere i Paris. Disse innflytterne kom fra mange land, hovedsakelig europeiske. Deler av grunnen til at disse dramatikerne flyttet til Paris var at byen var blant de mest kulturelle i verden i deres samtid, og at det derfor var enklere og få gjennomslag for nyskapende kunstuttrykk. Mange mente også at de kunne skrive friere i Paris grunnet at man ikke «...måtte se seg selv over skulderen for å se om naboene var sjokkert over noe» (Esslin, 1982, s. 26, min oversettelse). Retningen ble introdusert i 1950 av russeren Arthur Adamov og rumeneren Eugene Ionesco med henholdsvis *Den Skallete Sangerinne*, *Stolene* og *La grande et La petite Manœuvre*. Allikevel hadde ikke retningen noe særlig klangbunn hos publikum før uroppførelsen av Becketts *Mens Vi Venter På Godot* i 1953. For å synliggjøre det faktum at det innenfor denne kunstneriske uttrykksformen eksisterer en ganske betydelig bredde, og at Beckett ikke eksisterte i et vakuum, vil jeg nå gå videre med å presentere kort tre av de viktigste representantene. Beckett vil bli behandlet i et eget kapittel.

Eugene Ionesco (1909-1994)

Ionesco var delvis oppvokst i Frankrike, men født rumensk. Gjennom det han kalte «antiteater» ble han en sentral skikkelse for utviklingen som skjedde i scenekunsten på 1950-tallet. Ionesco regnes av mange som en representant for *Det Absurde Teater*. Ionescos begrep

om det absurde var ikke en filosofisk innsikt i tilværelsens meningsløshet som hos eksistensialistene, men rett og slett en opplevelse av en meningsløs hverdag med vekt på språkets utilstrekkelighet når det kommer til å være bindeledd mellom mennesker.

«Mennesket befinner seg i en verden som det ikke forstår, og der verdiene går i oppløsning» (Winther, 2020).

Eugene Ionesco startet å skrive absurde stykker før Samuel Beckett, men fordi han i sine verker strekker sin absurditet omtrent til bristepunktet, fikk han lite suksess hos publikum (Styan, 1968, s. 235-237). Som Styan skriver:

...his work showed less restraint than Beckett's at his best, and was therefore prone to the greater failure of a disintegrated audience (...) If an audience can perceive no relationship between the stage and themselves, or if an audience laugh so much that belief remains suspended, the play lapses into an extended knock-about charade (Styan, 1968, s. 235-236).

Flere av Ionescos verker er tolket som kritikk mot totalitære tendenser i samfunnet, eller som en beskrivelse av menneskehetens ensomhet og mangel på motstandskraft i møte med døden. Selv om stykkene kan sees som meget pessimistiske er det i flere av dem innslag av en slags livstro, levendegjort gjennom skikkelsen Bérenger, som dukker opp i mange av Ionescos stykker for å ta opp kampen mot undertrykkende og truende faktorer. Mange av stykkene har også sterke innslag av humor (Winther, 2020).

Harold Pinter (1930-2008)

Pinter ble født i London, og i motsetning til mange andre av samtidens dramatikere og avantgardister flyttet han ikke til Paris. Han startet sitt virke innen teater ikke som dramatiker men som skuespiller i turne og provinsteatre rundt om i England og Irland. Da han skrev stykkene *Kjøkkenheisen*, *Rommet* og *Fødselsdagselskapet* i 1957, fungerte det som et foreløpig punktum i hans skuespillerkarriere (Smidt, 2020).

Disse stykkene ble utgitt samlet i 1960, og samme år nådde Pinter ut til et større publikum med stykket *Vaktmesteren*. Mange av Pinters stykker har i likhet med mange andre stykker i *Det Absurde Teater* form som korte enaktere, og er ofte plassert i trange rom (Smidt, 2020). Martin Esslin beskriver noen av Pinters karakteristiske virkemidler:

(...)the uncannily cruel reproduction of the inflections and rambling irrelevancy of everyday speech; the commonplace situation that is gradually invested with menace, dread and mystery; the deliberate omission of an explanation or a motivation for the action. The room(...)is one of the recurring motifs of Pinter's work. (...) The starting point of Pinter's theatre is thus a return to some of the basic elements of drama – the suspense created by the ingredients of pure, preliterate theatre: a stage, two people, a door; a poetic image of an undefined fear and expectation (Esslin, 1982, s.235).

Pinter ble på et tidspunkt beskrevet som en forfatter av såkalt «ikke-kommunikasjon», men noen mener også at karakterene i Pinters stykker rett og slett kommuniserer for mye, men at det foregår på et nivå som avhenger av en tredjeparts fortolkning for å bli forstått. Denne tredjeparten vil nødvendigvis være et publikum, enten i teateret eller som leser av manuset eller teksten i bokform (Styan, 1968, s. 245).

I tillegg til å være dramatiker skrev Pinter dikt og filmmanus, samt en roman. Det kan også nevnes at han var sterkt engasjert politisk på venstresiden. Da han fikk Nobelprisen i litteratur (2005) brukte han takketalen på å skjelle ut daværende president George W. Bush som morder og krigsforbryter.

Arthur Adamov (1908-1970)

Adamov er i likhet med mange andre velstående russere på denne tiden delvis oppdratt i Frankrike, noe som kanskje kan være med på å forklare det at han skrev sine verker på fransk. Under første verdenskrig flyttet familien til Sveits, men da krigen var over bosatte den 16-årige Adamov seg i Paris. Adamov slet med psykisk sykdom og en følelse av at livet var meningsløst, og dette kan sies å være synlig i hans verker. (Esslin, 1982, s.92-93) Adamov brøt med det tradisjonelle teatret og reduserte dialogen i sine stykker ned til det minimale, også intrigene ble forminsket kraftig. Dialogen ble lagt til side av den grunn at karakterene i stykkene rett og slett ikke har tiltro til språket som kommunikasjonsmiddel. Dette minner om Ionescos begreper om språk som kommunikasjonsmiddel. Adamovs forestillingsuniverser bærer preg av å være utrygge, og hans karakterer er skrevet på en slik måte at de framstår som «forfulgte i et univers de ikke forstår» (Winther, 2020).

I et av Adamovs mest kjente stykker *Ping Pong* er hele dialogen bygget rundt en flipperspillmaskin, og karakterene overgir seg selv til et innholdsløst, meningsløst og evig sjansespill, noe som kan sies å illustrere hvordan menneskeheten stadig strever mot å oppnå noe de ikke nødvendigvis vet hva er eller trenger. Alle anstrengelser mennesker måtte gjøre er til syvende og sist meningsløse og resulterer ikke i noe (Styan, 1968, s. 240).

I tillegg til en rekke skuespill skrev også Adamov noen selvbiografiske romaner, hvor han skildrer sitt konfliktfylte og vanskelige liv. Blant disse er *L'Aveu* fra 1938. Denne romanen åpner med følgende linjer «What is there? I know first of all that I am. But who am I? All I know of myself is that I suffer.» (Adamov, sitert i Esslin, 1982, s. 93).

Disse linjene kan på mange måter sies å oppsummere Adamovs liv og forfatterskap, og kan også sees som en slags essens i hele denne teatertradisjonen.

OM SAMUEL BECKETT:

Samuel Beckett ble født i Irland i 1906, og i 1919 begynte han sin skolegang ved Portora Royal School i Enniskillen i County Fermanagh, en skole Oscar Wilde også hadde gått på. Han var god i cricket, og begynte derfor å spille for Dublin Universitys lag. Beckett kom fra en irsk protestantisk familie. Hans far var oppsynsmann og ingeniør, mens moren var sykepleier. Han hadde også en eldre bror. I 1923 endte Beckett sin skolegang ved Portora, og søkte seg inn på Trinity College i Dublin. Ved Trinity College studerte han fransk og italiensk, og i 1927 var han ferdig med en bachelorgrad i disse fagene. Da Beckett var ferdig med bacheloren sin ble han valgt av Trinity til å være med i et utvekslingsprogram for forelesere. Derfor dro han til Paris i 1928 hvor han i to år underviste i engelsk ved Ecole Normale Supérieure. Det var på denne tiden han fikk publisert sitt første verk, et dikt om Rene Descartes. Diktet som var titulert *Whoroscope* ble skrevet på bare noen få timer og var resultat av en diktkonkurranse der han skulle skrive et dikt om tiden på maks 100 linjer. Diktet ble trykket opp i 300 eksemplarer som gikk ganske upåaktet hen. I etterkant er det sagt om diktet at det ikke var typisk for Becketts tidlige litteratur. «*Whoroscope* kan på sett og vis kalles den første Beckettmonologen.» (Ekbom, 1995, s. 39-41).

Under Becketts første opphold i Paris ble han kjent med den kjente forfatteren James Joyce (1882-1941)

Joyce ble både venn, læremester og inspirasjonskilde, og selv om flere har påstått at Beckett var hans sekretær, har Beckett selv benektet dette:

Men som alle hans venner, hjalp jeg ham. Han var sterkt handikappet på grunn av synet. Jeg gjorde forskjellige ting for ham. Men jeg skrev aldri noen av hans brev (Beckett, sitert i Ekbom, 1995, s. 32-33).

Allikevel er det god grunn til å tro at Joyce fulgte godt med på hva Beckett foretok seg og produserte i årene da de ble kjent. Han var blant annet opptatt av *Murphy*, Becketts første roman. Ekbom skriver:

(...) alt Beckett skrev i 1930-årene, ble til under den lammende bevisstheten om å ha Joyce lesende over skulderen. Joyce fulgte med i sin disippels litterære bestrebelser, og det er belegg for at han spesielt satte pris på *Murphy* (...) Det hersket ingen tvil om at Beckett var begavet, skrev Joyce i et brev (Ekbom, 1995, s. 32).

I starten av sitt forfatterskap forsøkte Beckett å anvende det engelske språket på en lignende måte som James Joyce, med omskrivninger der språket ikke «strekker til». Beckett mente nemlig at det var for stor distanse mellom ordene i det engelske språk og hva de betydde. Et eksempel Beckett selv benyttet seg av var det engelske ordet for tvil: *doubt*.

Engelskens stumme språklyd gir, skriver Beckett, ingen forestilling verken konkret og sensuelt om hva det innebærer å tvile, om valgets nødvendighet eller ubesluttsomhetens nøling. Tyskens *zweifel* og italienskens *dubitare* uttrykker mer av ordets innhold. For å komme utenom denne stumheten anvender Joyce i stedet den malende omskrivingen «*in twosome twiminds*» (Ekbom, 1995, s. 35).

Da det engelske språket allikevel visste seg å ikke strekke til for Beckett, begynte han å skrive på fransk fordi han mente at engelsk var «abstrahert til døde» (Ekbom, 1995, s. 35).

På slutten av 40-tallet skrev Beckett stykkene *Mens Vi Venter På Godot* og *Sluttspill*, samt fire romaner og en del kortprosa, alt dette på fransk. For Beckett var det også et poeng med å skrive på fransk at dette rett og slett ikke var hans morsmål, og at han derfor minsket sjansen for å la egen og andres språkbruk sette retningslinjer for språket i sine verker. Det ble enklere å unngå klisjeer. Martin Esslin skriver:

He chose to write his masterpieces in French because he felt that he needed the discipline that the use of an acquired language would impose upon him. As he told a student writing a thesis on his work who asked him why he used French, '*Parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style*'. In other words, while in his own language a writer may be tempted to indulge in virtuosity of style for its own sake, the use of another language may force him to divert the ingenuity that might be expended on mere embellishments of style in his own idiom to the utmost clarity and economy of expression (Esslin, 1982, s. 38).

Under den andre verdenskrigen bodde Beckett, som fortsatt var irsk statsborger, stort sett i Frankrike, og ble involvert i anti-nazistisk motstandsarbeid, noe som førte til at han ble dekorert for heltmodig innsats da krigen var over.

På 1950-tallet hadde Beckett sitt definitive gjennombrudd som dramatiker med stykket *Mens Vi Venter På Godot* (1952). Becketts videre produksjon framover oppfatter stykker som *Sluttspill* (1957), *Krapps Siste Spole* (1958), *Deilige Dager* (1961) og romaner som *Molloy* (1951) og *Watt* (1953). Becketts produksjon omfatter også en rekke drama for fjernsyn, hørespill, noveller, kortprosa og dikt.

Becketts kunst-, teatersyn og intensjoner

Da Beckett var tilknyttet det litterære koteriet rundt James Joyce på 1930-tallet, var han med på å «sjøsette» en ny isme og undertegne et manifest. Denne nye ismen, lansert i nummer 21 av tidsskriftet *Transition* i 1932 ble kalt *Vertikalismen* og ble avløst av sin etterkommer allerede i neste nummer; av *Den Vertigrale Tidsalder* (Ekbom, 1995, s. 55-56).

Denne ismen har fått lite oppmerksomhet i ettertiden dels fordi manifestets antatte hovedforfatter, Eugene Jolas, gjorde et litt rotete inntrykk med sine omfattende og ambisiøse prosjekter i tidsskriftet. De av punktene fra dette manifestet som Beckett kan sies å ha tatt

med seg videre i sin produksjon, er kanskje hovedsakelig punkt 7 og punkt 8. Punkt 7 omtaler et underbevisst, «trascendentalt jeg» som omfatter hele menneskehetens historie og som gjennom innfall av underbevisste bevissthetsstrømmer opplever ting som kanskje ikke ligger naturlig for vedkommende å oppleve. Dette kommer til uttrykk gjennom drømmer, transer og psykiatriske tilstander (Ekbom, 1995, s. 57). Her er det mulig å se karakteren Lucky og hans innfall av tankestrømmer fra *Mens Vi Venter På Godot* som et eksempel.

Punkt 8 omtaler hvordan dette «jag'et» kan gå i oppløsning i den skapende gjerning dersom det anvendes et språk som innehar i seg «en revolusjoner attityde til ord og syntaks.» I tillegg kan det være formålstjenlig å konstruere et hermetisk språk for å få fram det man vil. (Ekbom, 1995, s. 55). Akkurat dette med språkets syntaks og den åpningen for nedbryting av denne som legges til rette for, kan sies å være meget godt anvendt i mye av Becketts senere verker som *Not I* der den språklige syntaksen omtrent er borte; språket har ingen fast og klar setningsoppbygging eller struktur. Publikum må i dette stykket skape sitt eget narrativ, samtidig som den individuelle tilskueren selv må konstruere sitt eget bilde av karakteren (Lyons, 1988, s. 156).

OM FJERNSTEATRET

«...ved å tekkes alle, når man ingen.» Dette svarte Fjernsynsteaterets første teatersjef Arild Brinchmann da Olav Brunvand i Kringkastingsrådet kritiserte repertoaret for å være for lite folkelig. Dette svaret er på mange måter en oppsummering av Fjernsynsteatret i oppstartsfasen; det skulle være et teater med en kunstnerisk tyngde og et formidlingsansvar. Derfor skulle det, i tillegg til klassikere, vise den nyeste dramatikken (Hoemsnes, 1995, s. 14-20).

Fjernsynsteatret ble offisielt åpna i 1960 etter et års prøvedrift. Fra 1960 til 1967 var det ledet av Arild Brinchmann, fra 1967 til 1980 tok Tore Breda Thoresen over som sjef, og fra 1980 til 1991 var Magne Bleness øverste ansvarlig for Fjernsynsteatret. De arbeidet med et fast ensemble, og hadde i løpet av de første åra en årsproduksjon på mellom 20 og 25 oppsetninger (Larsen, 2011). Etterhvert som produksjonene ble mer omfattende og derav mer kostbare ble mengden egenproduksjon redusert, og oppsetninger fra de andre nordiske landene ble formidlet gjennom Nordvisjonen, etterhvert fikk også internasjonale

fjernsynsselskaper vist enkelte av sine forestillinger i NRKs fjernsynsteater. Stykkene som ble vist nådde også ut til det publikumet som ikke bodde i store byer med tilgang til profesjonelle teatre, og derfor ble også kontroversielle oppsetninger tilgjengelige for alle med tv-apparat, noe som førte til at diskusjoner om innhold som ble oppfattet som støtende eller provoserende foregikk over hele landet.

Det å påstå at Fjernsynsteatret var mottatt med kun åpne armer, vil være å fantasere. Siden NRK var en statsdrevet kanal var det ikke nødvendig med egeninntekt. Derfor var Fjernsynsteatret landets viktigste eksperimentelle scene på 1960-tallet og kunne sette opp det de måtte ønske i tråd med sitt ansvar for å formidle samtidsaktuell dramatik. Dette førte til oppføringer av både absurd teater og ny norsk dramatik, samt filmatiserte dramatiseringer av norske romanverk, men også klassiske stykker. Siden norske dramatikere ikke hadde erfaring med fjernsynsmediet fungerte Fjernsynsteatret som en slags skole for flere generasjoner norske dramatikere. Dette foregikk gjennom diverse skriveworkshops og konsulentarbeid, der man for eksempel kunne følge en regiprosess forut for en oppsetning (Barth, 2020).

Som nevnt het den første sjefen for fjernsynsteatret Arild Brinchmann (1922-1986). Brinchmann kan på mange måter sies å ha satt standarden for hva Fjernsynsteatret skulle være og både Thoresen og Bleness ledet det til en viss grad etter Brinchmanns prinsipper. Thoresen uttalte selv i 1969 at han videreførte Brinchmanns arv. Til Kringkastingsrådet forklarte han sitt syn på hva kunst skulle være: «Kunst er en jakt på nye tolkninger av virkeligheten. Kunsten representerer den kritiske holdning, det kontroversielle syn» (Barth, 2020). Innledningsvis i dette kapitlet siterte jeg Arild Brinchmann. Han ga flere ganger uttrykk for sitt kompromissløse syn på hva Fjernsynsteatret og teater forøvrig skulle være. I 1962 sa han til Dagbladet at «...hvis vi gir oss til å sende et repertoar som alle erklærer seg enig i, så er det noe gærnt.» (Hoemsnes, 1995, s. 15). Noe senere samme år uttalte han følgende til avisa Morgenposten: «Hvis vi behager alle, så er det ikke noe teater. Hvis vi svikter tidens dramatik, så er det fordi knefallet mot pop-kulturen er totalt.» (Hoemsnes, 1995, s. 15). I det store og det hele mente Brinchmann at hvis dramatikken ikke var «relevant for vår egen tid» ville det ikke være noen vits i å sende den, uansett om det var nye stykker eller gamle klassikere. Brinchmann så ingen grunn til å unngå å provosere, og anså det som fullstendig uaktuelt å forandre innholdet i Fjernsynsteatret dersom seerne lot seg provosere. Tvertimot sa han at ny og provoserende dramatik ville bli sendt i framtida uansett. Hele vitsen med Fjernsynsteatret var å «gi et svar på tidens kulturbehov», noe Brinchmann holdt for å være

kjernen i virksomheten. (Hoemsnes, 1995, s. 17). Det er i lys av dette at Fjernsynsteatrets Beckett-oppsetninger ble gjennomført.

På 1960- og 70-tallet kunne Fjernsynsteatret minne om filmet teater, kanskje med et noe statisk preg. Allikevel var det en økning i bruken av nye filmteknikker i denne perioden. Blant disse kan nevnes zoom og panering. Denne utviklingen førte til at produksjonen på 80-tallet, ikke kan sies å være stort vesensforskjellig fra en TV-filmproduksjon. Det vil være mulig å påstå at « ...1980-årenes fjernsynsteater egentlig bedre kan karakteriseres som et statlig filmselskap enn som et teater.» (Larsen, 2011).

OM STYKKENE OG OPPSETNINGENE I FJERNSYNSTEATRET

Mens Vi Venter På Godot:

Mens Vi Venter På Godot er blant de mest innflytelsesrike teaterstykkene som har blitt produsert i løpet av det 20. århundret, og har siden urpremieren ved Théâtre Babylone i Paris i 1953 blitt satt opp utallige ganger på scener over hele verden. I Norge har stykket blitt satt opp ved omtrent alle institusjonsteatre, men også frie teatergrupper som f. Eks Rabarbrateatret i Trondheim har satt opp stykket.

Stykket omhandler to vagabonder eller omstreifere som rett og slett venter på Godot. Mens de venter prøver de å få tiden til å gå, noe de forsåvidt lykkes med. De gjennomfører en rekke rutinemessige og forholdsvis vanlige handlinger, men delvis tatt ut av kontekst. Scenebildet er enkelt og består av kun et tre med noen nakne greiner og en jordhaug. Etterhvert i stykket dukker to andre skikkelser opp, en herre (Pozzo) og hans tjener (Lucky). De to omstreiferne som lyder navnene Vladimir (Didi) og Estragon (Gogo), hevder ovenfor nykommerne at de venter på en mann med navn Godot. Mot slutten av første akt kommer en ung gutt inn på scenen og forteller at Godot ikke har anledning til å komme i dag, men at han sikkert kommer i morgen. Andre akt er omtrent en gjentakelse av den første men med noen unntak, blant disse kan nevnes at Pozzo som i første akt har syn, og oppfører seg som en verdensvant lederskikkelse, nå er blind og ter seg som av lavere rang og status. Lucky som i første akt utleverer sine «tanker» i en lang monolog er nå blitt stum.

I begynnelsen var det mange som lurte på hvem Godot var og trodde avdekkingen av det ville føre til en dypere innsikt i stykkets mening. Nå er denne tanken mer eller mindre lagt på is, og et fokus på selve ventingen har tatt over (Lyons, 1998, s. 14-15). Som Beckett selv har sagt det i et intervju: «Hadde jeg visst hvem Godot var, ville jeg sagt det i stykket.» (Ekbom, 1995, s. 20). Det noe abstraherte forholdet denne Godot har til disse omstreiferne er med på å skape fravær av detaljert kontekst og det er akkurat dette fraværet som setter Vladimir og Estragon i en situasjon de ikke kan komme ut av; de har et mål som må oppnås uten videre begrunnelse. Dette fraværet av detaljert kontekst er det som ga stykkets første publikum følelsen av at dette stykket anvender teatrets virkemidler for formidling på en ny måte (Lyons, 1998, s. 14-15).

Mens Vi Venter På Godot kan på mange måter sees som et stykke med en klassisk oppbygning. Samtidig kan det sies å bryte med omtrent alle teaterkonvensjonene fra sin samtid. For å konkretisere dette bruker Ekbom August Strindbergs oppskrift på «ett verksamt drama», som ifølge Ekbom er «et utmerket konsentrat av boulevardteatrets tidløse estetikk, redselen for å miste grepet om publikum hvis det ikke øses på med overraskelser og effekter» (Ekbom, 1995, s. 187). I Strindbergs oppskrift nevnes blant annet at et stykke må inneholde et vendepunkt, i *Mens Vi Venter På Godot* er det vanskelig å få øye på et vendepunkt i og med at rollefigurene ikke forflytter seg, ikke utretter noe av betydning, og situasjonen er omtrent akkurat den samme ved stykkets slutt, som den var ved stykkets begynnelse. Videre kan man spekulere i at om det hadde vært en tredje akt, ville Pozzo og Lucky vende tilbake i en eller annen variasjon av sine to tidligere jeg. Siden det ikke er noe å konkludere med, kan man også si at stykket bryter med Strindbergs tanker om en «omhyggelig avslutning». Stykkets og handlingens slutt er ikke den samme slutten, derfor kan ikke stykket sies å inneha, som det står i Ekbom; en «omhyggelig avslutning, enten med forsoning eller ei.» (1995, s. 187).

Godot i Fjernsynsteatret

Tilskueren i fjernsynsteatrets sammenheng vil nødvendigvis gå glipp av deler av «ritualene» som ligger i det å se et stykke på et fysisk teater. For eksempel det å møte medpublikummere i foaje eller garderobe, henge fra seg jakker og kanskje kjøpe noe i cafe eller kiosk er komponenter ved en forestilling oppsatt ved et fysisk teater. Fraværet av disse «ritualene» kan føre til at man i mindre grad opplever teatraliteten – alt som former totalopplevelsen – ved stykkene.

NRKs oppsetning av *Mens Vi Venter På Godot* (regissert av Arne Thomas Olsen; med skuespillerne Sverre Hansen, Arne Bang-Hansen, Henki Kolstad og Per Lillo-Stenberg og Henrik Lund) ble første gang vist i 1965. Den er filmet i svart/hvitt, og allerede her kan man skimte en frarøvelse av inntrykk, men på samme tid kan man si at det er del av estetikken og at det faktisk tilfører inntrykk. Forestillingen har blitt vist i reprise flere ganger, blant annet i 1976. I den anledning ble det skrevet i NRKs Programbladet om oppføringen:

Alle ytre trekk, yrke, miljø, plass i en realistisk virkelighet, har Beckett allerede fratatt sine personer (og sitt teater). På Christian Egemars lyse scene står bare et ensomt tre av forvridde ståltråder. Det skaper inntrykk av et uendelig rom. På avstand får de bitte små skikkelsene på scenen preg av marionetter, i nærbilder blir de levende mennesker – og nettopp slik skal det være. (Programbladet, NRK, 27.09.76 – forfatter ikke oppgitt).

En forestilling ved et teater vil som regel ikke inneholde nærbilder, men publikumssituasjonen vil heller i de fleste situasjoner være statisk; publikum er plassert i en sal. Publikum kan også i enkelte forestillinger være av en mobil karakter (vandreteater). Fjernsynsteatrets forestilling kan kanskje sies å ligge et sted i mellom, for selv om publikum sitter stille foran skjermen, skiftes det mellom forskjellige kameravinkler og grader av zoom. Publikum kan på en måte sies å være del av scenerommet selv om de fysisk ikke er det. Denne illusjonen kan i stor grad sies å være forbeholdt filmmediet.

Becketts originaltekst er godt ivaretatt, og ingenting er utelatt i Lisa Thomas Olsens norske oversettelse. Det «hermetiske» språket, og Luckys tranceliknende framtoning (nevnt tidligere) er ivaretatt på beste måte. I 1962 skrev Beckett at: «The use of stage space is primary in dramatic construction.» (McMillan & Fehsenfeld, 1988, s. 15). Siden *Godot* originalt er skrevet for scenen, kan fjernsynsmediet sies å utfordre dette utsagnet når stykket overføres dit. Allikevel kan «the use of stage space» også sies å være viktig i en fjernsynsproduksjon. Spørsmålet blir uansett hvordan det er mulig å ivareta et scenisk verk og dets intensjoner i et medium som tilsynelatende har andre parametre.

Sluttspill

Sluttspill er i likhet med *Mens Vi Venter På Godot* et teaterstykke hvor drivkraften er å få tiden til å gå, og den største fienden er kjedsomheten. Stykket handler om en herre (Hamm) og hans tjener (Clov) samt hans mor (Nell) og far (Nagg). Hamm som er blind og sitter i en noe dysfunksjonell rullestol kan nødvendigvis ikke reise seg, mens Clov kan ikke sette seg ned. Nagg og Nell, som mangler ben, og lever i hver sin søppelkasse er følgelig ikke i stand til å hverken reise seg eller sette seg. Tross all utskjelling fra Hamm er Clov fast bestemt på å tjene ham og resten av den lille dysfunksjonelle familien. Clov forstår nok at ingen av de andre har noen mulighet til å eksistere om han forlater dem. Samtidig forstår nok Hamm at Clovs liv uten ham vil mangle all mening. Clov lurert ofte på hva som holder ham tilbake, men dette spørsmålet blir alltid rotet bort i neste replikk, og i den grad det blir besvart er det med spekulasjoner. Med andre ord får man aldri vite hva som gjør at disse fortsetter sitt merkelige samliv. Mot slutten av stykket skimter Clov en ung gutt i kikkerten ut gjennom vinduet, men i motsetning til i *Mens Vi Venter På Godot* kommer aldri denne gutten inn i det fysiske spillet.

Sluttspill er gjerne sett på som en slags oppfølger til *Mens Vi Venter På Godot*, og ble skrevet først på fransk, deretter oversatt til engelsk av Beckett selv. Mye av grunnlaget til spekulasjonene rundt det at *Sluttspill* er en slags oppfølger til *Godot* kommer av at i første oppføring i 1957, ble rollene Hamm og Clov spilt av de samme skuespillerne som Pozzo og Lucky, i første oppføring av *Godot* (Lyons, 1983, s. 51).

Handlingen i *Sluttspill* ser ut til å være satt i en slags post-apokalyptisk verden, og stykket utforsker de samme temaene som *Mens Vi Venter På Godot*, blant disse spesielt eksistensens absurditet og dens stadige meningsløse gjentakelser, samtidig kan det sies å ta for seg forholdet mellom herre og tjener, og hva som gjør at noen tyranniserer og noen lar seg tyrannisere (Lyons, 1983, s. 51).

Stykkets språk er i likhet med språket som er anvendt i *Godot* krydret med gjentakelser og ufullstendighet. En replikk fra en av karakterene kan plutselig være «glemt» allerede før neste karakters replikk er påbegynt.

***Sluttspill* i Fjernsynsteatret**

Fjernsynsteatrets oppsetning av stykket ble vist første gang i 1969. De medvirkende skuespillerne er Per Gjersøe, Rolf Søder, Frimann Falck Clausen og Else Heiberg, regi var ved Kirsten Sørli. Teksten er oversatt til norsk av Erling Christie.

Sluttspill er i likhet med *Godot* filmet i svart/hvitt, man kan si at stykkets handling også er lagt til disse fargene. Tydelige motsetninger og kontraster som herre/tjener, og Hamm som ikke kan reise seg mens Clov ikke kan sette seg, er alt med på å konstruere en absurd virkelighet basert på nettopp slike kontraster. Derfor kan det virke som om «frarøvelsen» av farge tilfører en konkretisering av stykkets hovedtrekk. Hvorvidt denne estetikken er tiltenkt er vanskelig å si noe sikkert om siden svart/hvitt på denne tiden var eneste tilgjengelige fjernsynsformat i Norge.

Sluttspill er også et stykke skrevet uten tanke på filmatisering og derfor vil det kunne påstås at det i møte med fjernsynsmediet mister noe av sin egenart. Noe som kan sies å bli borte er publikums mulighet til å rette blikket på hvilken som helst del av scenen til en hver tid. Dette fører nødvendigvis til en forminsket grad av oppfattbart bakgrunnspill.

Rommet der handlingen utspiller seg er utformet, nesten som om Beckett selv var scenograf. NRK har vært meget tro mot sceneanvisningene Beckett har skrevet i starten av stykkets manuskript (Beckett, 1986, s. 92). På den ene siden kan svart/hvittestetikken i oppføringen sies å lykkes i å gjengi totalbildet og grunnstemningen i stykket, slik Beckett tilsynelatende ville ha det, på en meget god måte. Samtidig burde det nevnes at detaljer som at Hamm og Clov begge har rødskutte ansikt («very red face») ikke kommer frem. Fraværet av en slik detalj blir påfallende når skuespiller Rolf Sødgers (Clov) ansikt fyller hele skjermen i nærbilde.

Det er i denne anledning interessant å notere seg at når Beckett i 1980 regisserte en oppsetning av *Sluttspill* i San Quentin Drama Workshop (teater i fengsel), valgte han å utelate de røde ansiktene i sine reginotater. I tillegg skrev han i disse notatene at Hamms briller skulle være melkehvite isteden for svarte. Allikevel ble brillene i oppsetningen svarte (McMillan & Fehsenfeld, 1988, s. 191). Dette viser at Beckett kunne endre sine egne sceneanvisninger når han regisserte egne stykker og man kan derfor si at NRKs fjernsynsteater bryter med Becketts tanker, samtidig som det også tar vare på dem.

Deilige Dager

Deilige Dager har den engelske tittelen *Happy Days*, og på norsk har stykket minst to forskjellige oversettelser av tittelen. Dette er, for uten *Deilige Dager*, også *Lykkedager*, som Nationaltheateret har valgt å kalle det nå i 2020. Jeg velger å bruke oversettelsen *Deilige Dager*, rett og slett fordi det er oversettelsen NRK bruker i sitt fjernsynsteater.

Stykket omhandler Winnie, en dame som i første akt sitter nedgravd til livet med sand, og nedgravd til halsen i andre akt. Winnie forsøker gjennom samtale og fikling med diverse objekter som hun har i en veske ved siden av seg. å få tiden til å gå. Samtidig er Willie, samboer, kjæreste eller ektemann til Winnie, i stand til å bevege seg fritt rundt, men virker ikke å helt få med seg hva Winnie tar seg til da han er for oppslukt i avisa si. Beckett kan med dette stykket sies å portrettere menneskets motstand mot å ta innover seg sine problemer, men at det heller bare bruker tiden på nettopp det å bruke tiden. På den ene siden kan stykket sies å være dypt tragisk i det at Winnie aldri gir opp, og synes lykkelig tross sin fastlåste situasjon. På den andre siden kan akkurat denne motviljen mot å gi opp og ta innover seg sin egen ulykke sees som et bilde på hvordan menneskeheten innehar en livskraft, som ikke kan hverken forstås eller stoppes. Dette med menneskets livskraft kan sees på som en positiv merknad om at det fortsatt er et slags håp for menneskene. Som Martin Esslin skriver: «Winnie's life does consist of happy days, because she refuses to be dismayed.» (Esslin, 1983, s. 83).

Jan Kott, som siteres i Ekboms bok har påpekt hvordan Winnie på mange måter er en realistisk karakter som kunne vært beboer på et pleiehjem:

(...) *Deilige dager* gir et sant bilde av hverdagen på et pleiehjem – pasienten som pusler med sine fattige eiendeler i sengen: Winnie som sysselsetter seg med tannbørste, briller, forstørrelsesglass, leppestift, lommespeil, neglefil, lommetørkle; den besøkende som halvsover ved sengen; klokkene som ringer og deler dagen inn i de kvernende rutinene; tiden som bare renner i vei, fortære og fortære (Ekbon, 1995, s.241-242).

***Deilige Dager* i Fjernsynsteatret**

Fjernsynsteatrets oppsetning av *Deilige Dager* ble vist første gang i 1974. Oversettelsen Fjernsynsteatret brukte var gjort av Kirsten Sørli, regien var ved Jon Heggedal og de medvirkende skuespillerne var Randi Koch og Sigmund Simonsen. I tillegg er det vært å bemerke at oppsetningen har originalmusikk fra den norske komponisten Egil Kapstad.

Musikken og det faktum at denne oppsetningen er i farger, er begge faktorer som skaper en vesensforskjell mellom *Deilige Dager* og de to andre stykkene som omtales i denne oppgaven. Det synes ikke å være noe som antyder hvorvidt Beckett har tiltenkt stykket musikk i utgangspunktet. Det står heller ikke noe om det i originalteksten hans, så dette er med andre ord en komponent NRKs fjernsynsteater har lagt til for egen regning. Musikken, som er minimalistisk klangflatemusikk, spilles i åpningssekvensen og er av en slik art at det skapes spenning, og i kontrast til bildet vi ser med tittelen *Deilige Dager* skaper den en forventning av uhygge. Kameraet panerer gjennom et ørkenlandskap, og er i motsetning til i de andre stykkene langt mer bevegelig og nesten deltagende. Dette forsterkes også gjennom bruk av zoom både ut og inn. Musikken gjentas for å forsterke spenning i enkelte scener, for eksempel da Winnie holder paraplyen, og mot slutten. Mellom første og andre akt brukes den som et slags intermezzo. Dersom man velger å se dette stykket som dypt tragisk og foruroligende vil disse kunstneriske valgene kunne være ytterst relevante, men hvis man imidlertid skulle ønske å vektlegge de slapstick-aktige handlingene og Winnies evige, uslidelige optimisme, ville man kanskje gjøre andre valg i regi og personinstruksjon. Skuespiller Randi Koch sier til Programbladet i forbindelse med oppsetningen at hele essensen i mye av Becketts dramatik er å «...ta livet som det er og gjøre det beste ut av det.» (Programbladet, NRK, 04.03.74). Dette kan også sies å være synlig i hennes tolkning av rollen Winnie, noe som rent intuitivt kan synes å gjøre noen av de andre kunstneriske valgene her problematiske rent 'stemningsmessig'.

Samlet gir musikken og de filmtekniske grepene denne oppsetningen en langt mer filmatisk karakter enn de øvrige som behandles i denne oppgaven. Dette kan sies å være i tråd med Fjernsynsteatrets generelle kunstneriske utvikling fram mot 1990.

KONKLUSJON/OPPSUMMERING:

Mens jeg sitter å skriver denne teksten nå i mai 2020, er hovedparten av alle verdens teater stengt på grunn av en verdensomspennende pandemi. Av den grunn ruller debatten nok en gang, om hvor vidt teater og andre sceniske kunstformer kan ivaretas via film. Både musikk og teater streames på nett av amatører så vel som profesjonelle. Utstyret som benyttes for å ta opp enten bilde eller lyd, ofte begge deler, er av varierende kvalitet, fra mobilkamera til profesjonelt filmutstyr. Nye måter å sette opp teater via film har dukket opp, blant disse enkelte former for performance art. Eksempelvis kan det nevnes San Luis Obispo Repertory Theatre i California, med kunstnerisk leder Kevin Harris i spissen, som har satt i gang noe som kan sies å ligge et eller annet sted mellom teater og talkshow, publisert via video på internett:

“It’s not theater, but it was important for us to try to do something that wasn’t theater, because theater on TV sometimes stinks, it’s not the same thing at all.”

Kevin Harris, intervjuet av Sarah Lane (Lane, 2020).

Noe av det samme foregår i debatten i Norge også, her er det også en utstrakt strømmevirksomhet, og det jobbes for å finne den beste måten å formidle øyeblikkskunst uten tilgang til livepublikum. Skuespiller Frode Gjerløw skriver på Scenekunst.no:

«Levende scenekunst, definert her som scenekunst som finner sted i den fysiske virkeligheten, minner oss på at vi finnes, at vi kan se og bli sett, høre og bli hørt. Scenekunst handler jo om direkte kontakt mellom mennesker, ikke på Facebook live, men i levende live.» (Gjerløw, 2020).

Disse tankene er meget tilstedeværende når man ser Samuel Becketts verker gjennom NRKs fjernsynsteater, siden teater ikke bare er forestillingen i seg selv, men også omstendigheter, samvær, møte mellom sal og scene, og masse mer. Derfor kan man umulig oppnå det samme med teater på skjerm som teater på en scene. Samtidig er det mulig å si det at teater via skjerm tilfører andre parametre som sammen med de gjenværende parametrene fra teatret kanskje kan sies å være tilstrekkelige til å skape en fullverdig kunstform, vesensforskjellig fra teater og/eller film, men som allikevel innehar komponenter fra begge, slik som spillvalg, sjangertrekk, filmtekniske grep osv.

De tre stykkene av Samuel Beckett som behandles i denne oppgaven har til felles at de er blitt satt opp i NRKs fjernsynsteater, den gangen NRK var eneste TV-kanal i Norge. Noen hadde dette som eneste teaterformidler, da de bodde på steder med lang reisetid og avstand til nærmeste teater. Derfor kan man si at Gjerløw og Harris sine betraktninger om teater via nett i dagens samfunn også er gyldige for dem som nærmer seg disse stykkene i dag. Dersom filmet teater blir eneste form for teater vil nødvendigvis noe gå tapt mens andre ting kommer til.

For å kunne konkludere hvorvidt Becketts intensjoner kommer fram gjennom disse tre oppsetningene i Fjernsynsteatret, må man spørre seg hva som gjør at man kan se disse oppsetningene i 2020 og faktisk få veldig mye ut av dem. Disse oppsetningene ligger meget tett opp mot originaloppsetningene, og grunnen til at man får noe ut av dem er nok mer skuespillerprestasjoner og handling/fraværet av handling, enn at det er banebrytende filmverk. Etter min mening kommer følelsen av intethet og meningsløshet overfor en verden vi «ikke har redskapene til å forstå» godt frem i disse oppsetningene, og derfor vil jeg si at NRKs fjernsynsteater nettopp ved å være tro mot teksten, og fremføringen av denne, evner å ivareta Becketts originale intensjoner.

LITTERATURLISTE:

Barth, M. (2020, 30. januar). Fra arkivet: Kampen om Fjernsynsteatret. *RUSHPRINT*. Hentet fra: <https://rushprint.no/2020/01/fra-arkivet-kampen-om-fjernsynsteatret/>

Beckett, S. (1986) *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber

Ek bom, T. (1995) *Samuel Beckett*. Oslo: Bokvennen forlag

Esslin, M. (1983). *The Theatre Of The Absurd* (3. Utg.). London/New York: Pelican Books

Gjerløw, F. (24.3.2020). *I levende live – ikke Facebook live*. Hentet fra http://www.scenekunst.no/sak/i-levende-live-ikke-facebook-live/?fbclid=IwAR3f0znYAwg8TJqEuwrOjOtXlqRzqeAfnZU4BhBv8_KDX55SHvKUgjPoYhk

Hoemsnes, T. E. (1995). *Teatersjef Arild Brinchmann på Nationaltheatret*. (Hovedoppgave i Teatervitenskap). UiO Oslo.

Lane, S. (02.05.2020). *Arts Beat: Performance Artists Adapt In The Time Of Coronavirus*. Hentet fra <https://www.kcbx.org/post/arts-beat-performance-artists-adapt-time-coronavirus#stream/0>

Larsen, Svend Erik Løken: *Fjernsynsteatret i Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 6. mai 2020 fra <https://snl.no/Fjernsynsteatret>

Lyons, C. R. (1988). *Samuel Beckett*. London: Macmillan Education

McMillan, D. & Fehsenfeld, M. (1988). *Beckett In The Theatre*. London: John Calder

Nellhaus, T. (Red.). (2016). *Theatre Histories: An Introduction* (3.utg.). New York: Routledge

Programbladet, NRK. (27.09.76).

Programbladet, NRK. (04.03.74)

Smidt, Kristian: *Harold Pinter* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 6. mai 2020 fra

https://snl.no/Harold_Pinter

Styan, J. L. (1968). *The Dark Comedy* (2. Utg.). Cambridge: Cambridge University Press

Winther, Truls Olav: *Arthur Adamov* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 6. mai 2020 fra

https://snl.no/Arthur_Adamov

Winther, Truls Olav: *absurd teater* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 6. mai 2020 fra

https://snl.no/absurd_teater

Winther, Truls Olav: *Eugène Ionesco* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 6. mai 2020 fra

https://snl.no/Eug%C3%A8ne_Ionesco

