

Det var som en sorts blix, en bländande blix
Om Samuel Beckett
Barbara Bray samtalar med Marek Kedzierski

Del 1. Paris

BB: Vad beträffar *Comment dire/What is the Word* (Vad heter det) tycker jag att den bör bli klart placerad i den tid den skrevs. Sam höll på att bli gammal, han var sjuk av och till under en tid. Han bodde på ett mycket otillfredsställande vårdhem där vården inte alls var vad den borde vara och han föll ofta omkull och en sak som plågade honom, tror jag, var om han skulle utveckla det som hans mor lidit av, nämligen Parkinsons sjukdom. Han genomgick ett test för det. Och en sak som oroade mig väldigt var – och det måste ha föresvävat honom också – att en av hans farbröder hade haft någon sorts cirkulationssjukdom som gick i släkten och som i hans farbrors fall ledde till att han fick några av sina lemmar amputerade innan han dog och det tyngde verkligen mitt sinne och, skulle jag tro, hans också. Ingenting var säkert om den förtjusande utsikten särskilt länge. Lyckligtvis hände ingenting av detta, men jag tror att detta förmodligen var medvetet (?) det sista stycke han skrev.

MK: Och det hade att göra med hans tidigare sjukhuserfarenhet. Jim Knowlson skriver (i sin Samuel Beckett Damned to Fame. A Biography) att Beckett började skriva "Comment dire" när han blivit utskriven från Hôpital Pasteur efter att ha fallit omkull på gatan. Och att du hade skrivit in den engelska versionen på din dator och printat ut texten för honom. När vi ser på de trådsjala bokstäverna i hans manuskript förs vi "grafiskt", så att säga, in i vad som kan ses som bevis på Becketts återkomst till det skrivna ordet efter att han haft afasi under en kort tid. Texten är tillägnad regissören Joseph Chalkin, som invalidiserades av en stroke och aldrig fullt återfick förmågan att ge ord åt sina tankar och känslor. Så uppkomsten av Becketts sista verk härrör ur en konkret situation där en man försöker lära sig tala på nytt. Vilket inte hindrar oss från att i den se en kommentar med ett mycket vidare syfte, om poesins och litteraturens uppgift, och ännu mer: i antropologiska termer: mänskligt tal som sådant, dess mekanik, talandets natur. Hans slutsats är, typiskt, att kanske är det ord vi söker "vad". Frågan är ett svar. Tal som vänder sig mot sig själv. Det som fångslar mest är rörelsen i texten, hur vi kommer dit, till den slutsatsen, till hans slutsats, till det sista ordet, en ständig strävan att rätta och pricka in det återstående ordet, en strävan av vars resultat ingenting - eller mycket litet - återstår. Hur läser du den?

BB: Det vi ser här är en kontinuerlig reducering. Kontinuerliga tillägg av element för att försöka krypa nära "det vad det är" som författaren vagt försöker säga. Det är vagt i samma mening som de små tilläggen är det, de små grammatiska tilläggen som definierar vilken frågan är. Naturligtvis slutar det med samma fråga som i början. Vad kan jag säga, vad kan sägas om *det*, eller som i slutet av *Footfalls* (Fotsteg); "det hela". Vad finns det att säga om *det hela*? Ja, det här är mitt ganska anspråksfulla försök att scanna *What is the word* och få fram med vad jag tror uppkommer ur denna situation.

MK: Betyder "det hela" världen, människolivet, världens beskaffenhet, sättet en människa handskas med världen, vad handlar det om? Har du nånsin frågat Beckett vad ett visst verk handlar om? Jag antar att han inte nödvändigtvis skulle tillhandahålla en tolkning, eller hur?

BB:: Jag var väldigt nära och väldigt omedelbart nära allt han skrev och jag minns inte att jag nånsin frågat honom om vad han menade med nånting, jag menar inte övergripande utan texterna som han skrev dem; jag förstod genast vad han menade med orden. Orden som skiljaktiga från det övergripande verket som jag tror att jag också förstod, men vad gäller orden var jag tillräckligt nära för att inse vad han menade när han skrev nånting och jag såg det omedelbart efter det att skrivit det nästan alltid. Jag kan inte minnas att jag nånsin bad honom förklara vad han menade.

Jag har förstås ingen kreativ fantasi alls och det var inte helt lätt för mig att förstå vad han syftade på hela tiden men vet du det är så kraftfullt och så direkt om man är öppen för det så det tar inte lång tid för en viss intelligens och en viss erfarenhet att begripa det och att tala om det på samma sätt som författaren talar om det.

Det fanns en organisk, naturlig förståelse mellan oss, vi behövde inte förklara för varandra vad vi menade,

MK: han skrev "Comment dire" på franska och översatte den sedan till engelska. Men i sitt medvetande kanske han först hört den på engelska med en nyans av irländsk accent, så som man kunde höra av hans eget uttal, både på engelska och franska. Jag undrar vilket språk ordet han letade efter tillhörde, det ord som så många av Becketts huvudpersoner letar efter så intensivt.

BB: Till hans eget, till poesins språk. Och det gick ibland dagar då han hela tiden sökte ett ord.

MK: Letade ni tillsammans? Någon gång, kanske?

BB: Jag försökte vara till hjälp, föreslå. Vad beträffar själva skrivsituationen mellan Beckett och mig så var det att jag var som en irriterande insekt. Ganska ofta fick han nån sorts blockering men de vanliga utbytet oss emellan började med att han skickade eller kom över med vad det nu var han höll på att försöka skriva. Så om jag fick det i förväg så kunde vi tala om det medan arbetet pågick och om vi träffades dagen innan eller så och han skrivit nånting senare, så tog han det med sig och så pratade vi om det.

MK: Det naturligaste samarbetet var på översättningsområdet. Det typiska var att han skrev en text antingen på engelska eller franska och sedan översatte originalet till det andra av de två språk han skrev på. . Och du som översättare...

BB: Jag kunde ge honom goda råd. På vissa områden inom engelskan var mitt vokabulär, min erfarenhet mer omfattande än hans, men det är klart att när det kom till kritan så var valet av ord eller fras hans. Den slutliga versionen var avhängig av hur den passade in i texten och hur det skulle spelas och naturligtvis på hans bedömning av det han försökte åstadkomma.

MK: Du berättade en gång för mig att man kan se ditt blygsamma bidrag när man t ex tittar på hans självöversättning förr och jämför med de verk som översatts senare, när du fanns där och föreslog det ena eller andra. Finns det många ställen i hans egna tidiga översättningar där du har föreslagit andra lösningar?

BB: I Godot t ex översätter han "bon" med "good" fast det skulle varit [bättre] att antingen använda ordet "right" eller "correct". Jag kunde föreslå något annat ord här och där, ett aningen annorlunda idiom, eller syntax i meningen. Mycket hängde förstås på hans bedömning om sammanhanget som han tänkte sig när han skrev, jag hade ingenting att säga där, jag kunde bara *prêter l'oreille* [låna ett öra].

MK: Du gav honom impuls att skriva, hjälpte honom som en sorts stimulering.

BB: När han ibland kände motvilja mot att arbeta, brukade jag sporra honom, stötta honom och dra i honom och skjuta på honom, bildligt talat, och det var vad han behövde då och då och han kunde skicka nånting med posten fastän vi skulle ses samma dag, han skickade det med posten, ett stycke på morgonen och det andra på eftermiddagen och det vara bara... jag vet inte hur jag ska beskriva det.

MK: Har du några konkreta exempel på att du faktiskt påverkat hans arbete på en specifik text?

BB: Jag utövade ingen påverkan på arbetets natur, för han tog inte emot någon, han var absolut unik och säker på sig själv och visste vad han ville säga; han var inte den sortens författare som blev påverkad av någon mot sin vilja eller på något oprofessionellt eller otillbörligt sätt. Jag menar om alla genier satt där och sa vad de tyckte, så skulle det inte göra någon skillnad för honom.

MK: Låt oss gå tillbaka till allra första början. Du kände Samuel Beckett under tre decennier. Ni träffade varandra i samband med hans första radiopjäsk skriven på uppdrag av BBC. Hur kom det sig?

BB: I mitten på 50-talet var jag manusredaktör på radioteateravdelningen på BBC. Min chef John Morris var väldigt tagen av *Godot* som hade premiär 1956 i London, men vi hade inte sänt den i radio eftersom olika regissörer inte tyckte att de kunde göra den rättvisa med enbart ljud. Så John Morris for till Paris och frågade Sam om han ville skriva en pjäs direkt för radio. Sam accepterade aldrig uppdrag men han sa att han var intresserad och om han fick en idé så skulle han skriva. Sedan gick det en tid – jag vet inte när det var John Morris träffade honom, men jag tror det gick några månader innan Sam skickade in *All That Fall* (Alla dem som falla) helt färdig, så vi diskuterade aldrig texten med honom. Jag menar jag fungerade inte som redaktör i det här fallet, annars brukade jag fungera som redaktör för alla hans manus men detta godtogs *tel quel*. Vi for till Paris för att diskutera vårt grepp och hur vi tänkte oss framförandet och om jag minns rätt så var det nog första gången vi träffades.

MK: Så första gången du träffade Sam var efter det att All That Fall hade skrivits?

BB: Det var medan vi höll på med produktionen, medan vi diskuterade oss fram till produktionen.

MK: I de följande radiopjäserna var du involverad som redaktör, så du hade en mer aktiv roll.

BB: Det som hände var att efter den enorma framgången med *All That Fall* så frågade John Morris Sam om han skulle vilja skriva en pjäs till och Sam svarade igen att han inte kunde skaka fram någon ur rockärmen, han skrev inte på uppdrag, men han skulle fundera på det och om han fick en idé skulle han skriva. Och sedan fick han idén till vad så småningom skulle bli *Embers* [Askgöl]. Medan han skrev den brevväxlade vi, han skickade mig bit för bit och vi diskuterade vissa aspekter.

Kort efter efter det att vi träffats kom han till London för någon annan uppsättning och jag var i studion och regisserade en pjäs... och jag blev kallad till telefonen och till min överraskning var det Sam som frågade... om han fick bjuda på middag. Jag praktiskt taget tappade telefonluren. Det var förstås en total överraskning för mig, det var han som tog första steget och jag var så skräckslagen för honom att jag blev fullständigt förbluffad och jag har förblivit förbluffad ända sedan dess.

MK: Så småningom blev du hans intima vän.

BB: Vi var vänner till att börja med, i två år, när Sam skrev Krapp's Last Tape [Krapps sista band], jag menar jag hade aldrig en tanke på att det skulle bli nånting annat. Jag var förstås förälskad i honom. Det hela började faktiskt med att han var så olycklig just då, det föll mig aldrig in att det kunde bli nånting mer än bara en yrkesmässig vänskap och det var han som tog första steget och det dröjde länge. Det föll mig aldrig in att det var möjligt och jag sa: nå. jag visste att om jag intagit en konventionell hållning... och skulle gjort anspråk på dig... det skulle inte ha fungerat för honom och det skulle inte ha fungerat för mig eftersom... eller det skulle inte ha fungerat för honom därför att det skulle tagit livet av honom, tagit livet av varje möjlighet till vad som faktiskt hände mellan oss. Han kunde helt enkelt inte göra någon annan människa så illa, särskilt inte någon som han var skyldig så mycket, yrkesmässigt, känslomässigt.

MK: Du menar hans fru, Suzanne. Men till en början var hans brev rent professionella.

BB: Korrespondensen mellan honom och mig och producenten och allt som gick genom manusavdelningen blev diariefört i BBC:s arkiv, så om man ville se vilka som var för och vilka som var emot nånting och vem som kom med goda förslag och vem som inte gjorde det [så kunde man slå upp det] och kunde hitta vem som gjorde vad i sammanfattning eller helt och hållet, det som blev ett kortindex när de beslöt bli kommersiella. De sålde musikbiblioteket, det var ett underbart bibliotek, de gjorde sig av med massor av tekniker. När kommersiell radio och TV kom hade hela BBC:s anda och ambition modifierats fullständigt för att konkurrera, alla prioriteringar förändrats totalt.

MK: Men du har kvar den dagbok du skrev då, eller har du rekonstruerat den senare?

BB: Jag har dem i min våning, jag kan förmodligen kolla dem för sändningsdatum. Men det skulle vara bättre att hitta de faktiska data.

MK: Du behöver inte nödvändigtvis alla dessa detaljer för den "Memoar" som du skriver.

BB: Jag skulle vilja ha dem men om jag måste klara mig utan dem så gör jag det.

MK: Varifrån fick du idén till din "Memoar"?

BB: När Jim Knowlson undrade om han fick skriva den auktoriserade biografien så frågade Sam om jag hade några invändningar. Jag tror inte att han skulle kunnat föreställa sig att jag nånsin skulle skriva en biografi eftersom jag givetvis inte skulle göra det och han frågade mig om jag godkände Jim och jag hade ingen anledning att ställa mig i vägen, att jag inte tyckte det var helt och hållet lämpligt, men jag undvek med avsikt att försöka vara nån sorts Boswell till Sams Johnson eftersom vårt förhållande var för privat för det. Syftet med min Memoar är detsamma som Norman Malcolms med *The Memoir* om Wittgenstein. Apropos det så var det jag som först skickade Wittgensteins *Tractatus* till Sam och jag tror jag skickade honom *The Memoir* på samma gång för på den tiden när jag var i London och han var i Paris så brukade jag skicka honom böcker som jag visste skulle intressera honom vilket ledde till en del långsökta antaganden hos några kommentatorer som trodde att Becketts tidiga verk var påverkade av Wittgenstein - (fast) han inte hade läst honom förrän under 50 och 60-talen.

Och givetvis var han intresserad av Freud och när Ernest Jones' biografi kom ut skickade jag honom den också-

MK: Han var intresserad av författares liv. I breven till dig nämner han ofta att han håller på med den ena eller andra biografien. Egentligen rätt förvånande... Och om man ser efter vad som har skrivits om Samuel Beckett efter hans död, av hans vänner och förmenta vänner... så är det inte så enormt mycket men mer än man kunde vänta sig med tanke på att Sam vaktade sitt privatliv så väl.

BB: Det var inte så mycket diskussion om biografins etik på den tiden. Jag var mycket medveten om hur komplicerat ens ansvar var och jag beundrade mycket den där Memoaren om Wittgenstein, som kanske var ett stycke helgonbiografi och min memoar kan visa sig bli ett stycke helgonkrönika. Men det är en förebild för mig eftersom det var någon som stod mycket nära, hade ett privilegierat förhållande, ett yrkesmässigt förhållande till föremålet men också ett personligt förhållande, respektfullt och vördnadsfullt och med en känsla av ansvar för att inte kränka intimiteten och närheten utan ge en bild av någon vars personliga karaktär och existens man inte kan dra några slutsatser om från verket, men vars personliga karaktär och identitet bör bli ihågkommet liksom verket.

MK: Är Becketts brev till dig, som nu finns på Trinity College, ett gott stöd för minnet när du skriver denna väldigt speciella memoar?

BB: Ja, men några av dem som han kan ha skrivit till [min adress vid] BBC kan ha försvunnit in i BBC:s arkiv. [i så fall] kan man finna dem där om de gick igenom den riktiga proceduren. Trinity har äntligen nyss gjort Becketts brev till mig tillgängliga för Emory [University of Atlanta] som håller på med *The Correspondence of Samuel Beckett*. det är därför som Lois [Overbeck] skriver till mig och frågar om en del syftningar, anspelningar och så vidare.

MK: Har du, förutom Malcolms bok, några förebilder när du skriver The Memoir. Vilken anser du vara biografiskrivarens huvudsakliga uppgift?

BB: Som jag nämnde för dig tidigare så är en annan källa *The Tale of Genji* av Murasaki Shikibu, en gammal japansk klassiker från Heian-dynastin som var en mycket genomarbetad serie psykologiska kärleksberättelser och faktiskt ett minnesmärke över denne imaginära prins

där föremålet, prins Genji, frågar författarinnan "varför skriver du ner allt detta, sida efter sida efter sida?" och hon svarar. "Jag vill inte att det någonsin ska finnas en tid när folk inte vet att någon som du existerade." Jag läste den långt innan jag beslöt skriva en memoar, men det är faktiskt syftet, att vi hade en perfekt inkapslad relation som var fullständigt olik allting annat och att det hedrade honom lika mycket som hans verk och jag vill helt enkelt inte att det ska bli glömt.

MK: Hur var Beckett tillsammans med dig? Eller för att formulera det annorlunda, var du full av vördnad mot honom? Behandlade du honom som en halvgud eller var det...

BB: Vi umgicks på fullständigt lika och obesvärade villkor. Man kunde prata eller inte prata som man ville. Vi passade väldigt bra ihop, till psyke och temperament, i den meningen att det fanns mycket som var detsamma inom oss och det fanns tillräckligt med saker, bortsett från kroppslängden, som var av samma sort.

MK: Hur kommunicerade han? Många påstår att det var svårt för honom att vidarebefordra sina tankar och känslor. Vilka kanaler följde kommunikationen mellan er?

BB: När jag var i England och han i Frankrike så kom han ofta över till London och jag for ofta till Paris... och dessemellan skrev han brev... men naturligtvis var hans brev, är jag rädd, betydligt mer intressanta än mina, fast mina måste jag ändå säga var riktigt bra ibland. Jag visste att det inte skulle vara så värst länge, jag menar de faktiska fysiska breven. Vi kommunicerade också över telefon, han brukade ringa mig åtminstone en gång om dagen, också när han var på resa. Men det var inte (*tvekar*) något konstruerat förhållande ... inga regler om vad någon måste göra.

MK: Jag menade egentligen kommunikationskanaler i vidare mening. du vet, han ansågs vara ganska tillbakadragen och tystlåten (om inte helt tyst) när det gällde att förmedla sina personliga tankar och känslor i ord...

BB: Nej, jag tror inte det var nånting han inte ville säga till mig, det var inte nödvändigt att uttryckas allt i ord. Som jag sa så umgicks vi på fullständigt lika och obesvärade villkor.

MK: Och när det gällde mer konkret kommunikation, lättare att precisera och säkrare att förklara, jag menar förmedla sina litterära intentioner till dig medan han arbetade på en text?

BB: Han brukade alltid tala om för mig när han hade en ny idé och jag brukade säga "jaha, och vad blir det nu av den idén?" och liksom reta honom att fullfölja den. Eller om det stod klart att han inte ville fullfölja den så tryckte jag inte på.

MK: Och när han fullföljde?

BB: Han visade mig efter hand. Om det var tomma kuvert i korrespondensen, [=inga brev] så var det förstås bara första sidan av något eller de första sidorna och jag skulle bara titta och säga vad jag tyckte när han kom, när vi träffades nästa gång. När han höll på med översättning så brukade jag sitta bredvid honom och komma med nyttiga förslag – och säkert några onyttiga också,,

MK: Var det arbete du gjorde med honom systematiskt?

BB: Det som var var *en cours*. Det var mera systematiskt med översättning. Vi arbetade igenom en text tillsammans. Om det var en text som han faktiskt skrev, så såg jag den i alla stadier. Jag har ingen överdriven uppfattning om påverkan, jag tror bara att det hjälpte att ha ett bollplank, det hjälpte honom att ha lagom sällskap, inte för mycket förstås...

MK: Och hur var det med tjuvstarterna? Har det varit mängder av övergivna arbeten, bortsett från det som publicerades som Ur ett övergivet arbete?

BB: Nej det tror jag inte. Men han bevarade en mängd första försök, för folk skrev alltid till honom och bad om nånting opublicerat och han var väldigt vänlig mot folk, så han rotade igenom vad jag hade och rotade igenom vad han hade, försökte fiska ut nånting att ge bort till dem som behövde den sortens hjälp.

MK: Så han förstörde inte någon stor del av sitt arbete, som Bacon och Giacometti gjorde?

BB: Tja, han övergav Johnson-pjäsen.

MK: Det var alldeles i början. Han gjorde den aldrig färdig ändå. Och senare, när du kände honom?

BB: Det var en hel del små avbrott och nystarter men de var förmodligen utforskande i samband med nånting han tänkte fortsätta med. Jag tror aldrig han faktiskt slängde bort nånting som fullständigt omöjligt.

MK: Fanns det någon metod i hans val av språk för en speciell text?

BB: Det var uppenbara val i några fall. Till exempel när han gick med på att skriva *Words and Music* (Ord och Musik), det var för BBC och han skrev den särskilt för sin vän och kompositör, som var fransman, tror jag, men han skrev den på engelska och översatte den sedan till franska... i såna fall var valet av språk beroende på om stycket hade en mottagare, en särskild destination från början.

Men som han har sagt, när han skrev *Nouvelles et Textes pour rien* och de stora romanerna så tyckte han att franska var mer... hur ska jag säga... disciplinerat. Det ålade honom större disciplin eftersom engelska tenderade att få honom att förkroppsliga sig lättare på hans väldigt asketiska och rena syn på saker.

MK: ...frestad att hänge sig åt rikedomen...

BB:-- och i en mer ornamenterad stil. Men å andra sidan var en mängd av hans senare verk skrivna på engelska därför att han hade kommit över frestelsen från den mer ornamenterade engelskan. Det var lika svårt att skriva på engelska som på franska.

MK: Var det inte så att hörde en viss text utveckla sig på engelska snarare än på franska?

BB: Jag minns inte att vi nånsin diskuterade det men så snart han började prata om en idé så visste han att han skulle skriva den på franska eller engelska.

MK: Och om vi tar exemplet Company (Sällskap)? Han började på engelska. körde fast mot slutet, översatte den befintliga texten till franska och fortsatte skriva och gjorde den färdig på

franska och sen inte bara översatte det franska slutet till engelska utan reviderade den engelska versionen i ljuset av den franska dessutom.

BB: Mycket av detta berodde på omständigheterna eftersom någon hade bett om en text och så skrev han den på det språk som passade den personen. Någon ville illustrera en text eller sätta musik till den. Och vid den tiden skulle han utan tvivel inte ha skrivit den på något språk förrän han hört den i sitt huvud ordentligt. Jag tror att skillnaden med disciplin och svårighet blev en mindre avgörande faktor efter hand som tiden gick.

MK: Fanns det i det här avseendet någon skillnad när det gällde genre? Hans sena texter för teater skrevs huvudsakligen på engelska medan prosan oftast var på franska ursprungligen. Eftersom scenspråket tenderar att vara mer konkret och jordnära än den något mer cerebrala eller kanske mindre abstrakta sena prosan...

BB: Jag tror inte man kan generalisera eftersom en mängd av de korta prosastyckena [från sent i hans liv skrevs på engelska först.

MK: Jag menar uppförda på scen eller framförda i motsats till vissa mer mentala rytmer hos prosan där det rör sig om visioner.

BB: Jag kan inte låtsas att jag känner till alla veck och slingor i hans medvetande men när han skrev för scenen var han mycket mer sysselsatt med struktur som en ingrediens från början, till exempel i *Play* [Spel]... den gick han länge havande med innan han till slut hittade bilden med urnorna och personernas relationer, men jag tror inte började skriva texten innan han såg det som en pjäs att bli spelad.

MK: I sin slutgiltiga version består Play av två "akter" uppbyggda av en sekvens av sammantvinnade och fragmenterade bekännelser från en Man och två Kvinnor sittande i tre separata urnor och uppmanade att tala och att sluta tala av en da teaterspotlight som bländar dem. Ljuset, den fjärde karaktären och en person i sig själv är en tyst despot, nyckfull och oberäknelig, som på ett slumpmässigt vis beslutar vem som ska trakasseras härnäst och hur länge. I första akten ger de tre personerna som är omedvetna om varandras närvaro på scenen sina egna versioner av den kärlekstriangel som band dem samman i det förgångna, med många roliga triviala detaljer; i den andra "akten" verkar de vilja fatta reglerna i det

pågående spelet, dvs. ljusets utfrågning. De två akterna skils åt av ett korus när ljuset tonar bort på alla tre och de talar samtidigt, liksom de gör i början och slutet. Sedan vill författaren att hela spelet tas om från början och båda "akterna" repeteras i sin helhet.

Det är mycket lärorikt att titta på vad han aldrig fullföljde, men det är kanske än mer så att spåra ändringarna, i vissa verk förbluffande viktiga, som gjordes mellan konception och fullbordande.

BB: Inspirationen kom tidigt; det mesta som föll honom in genomgick en enorm utveckling innan de kom till seriöst skrivande. Det var en del av hans sätt att få igång sig själv för att komma fram till "the real thing". Jag tycker det var mer som Michelangelo som högg sin staty i sten. Sam började ofta med en idé och det utvecklade sig gradvis till nånting helt annat, inte främmande för hans verk men helt annorlunda än den faktiska första idén.

Den var mycket mer farsartad från början. Jag kommer ihåg att det var en rödhårig f.d. flygofficer med knävelborrar som var Mannen och den tog form under en lång tid och blev mindre tydligt situationskomik. Vad gäller urnorna och idén med folk i en annan tid och ett annat rum som måste återberätta och kanske på sätt och vis bekänna inför någon ospecificerad utfrågare vad de gjort – så kom det mycket gradvis.

MK: Så utfrågningen som är fundamental i slutversionen var inte där från början.

BB: Denna sorts löjliga, banala men potentiellt tragiska triangel är naturligtvis lika gammal som världen, men länkades tillbaka till idén om att alla är föremål för någon sorts utfrågning om dem själva och vilken berättelse de gav om sig själva skulle antingen befria dem från utfrågningen eller slippa domen eller det skulle avslöja sanningen om nånting. Så jag tror att den faktiska formen var en återkoppling till alla dessa situationer där någon måste sättas på prov av ljuset som i *Play* och konservöppnaren i *Comment c'est* och det är verkligen en sorts ikonisk situation för alla. "Kom igen, det var du som gjorde det, säg nåt till ditt försvar!"

Jag är inte någon akademisk forskare på vad Beckett menade. Jag kan bara tala om för dig vad jag personligen vet och jag tror att idén om subjektet som måste förklara sig är återkommande. I de icke-dramatiska verken är det också alltid mekanismen med en person, en situation som måste hitta något uttryck, är tvungen att förklara sig eller bli förklarad eller fram

nyckeln till det och jag tror att det var en inspirationskälla. Det var första gången Sam inte skrev en rättfram... en rättfram teaterpjäs, karaktärer som framträder och lägger fram sin situation.

Innan han började skriva pjäsen var detta nånting som satte igång som en ganska komisk och satirisk historia som bara var en historia att skriva, hade inte formen, jag tror att han tog till denna gamla form som han använt många många andra gånger förut och sen satte han den på scen vilket han inte gjort förut. Och det är klart väl man sätter i gång med en så slående bild, tidlösheten och instängdheten som man ju också finner i romanerna och de långa berättelserna, det här är första gången han sätter det på scen, en ny bild, det utfrågande ljuset som är oförklarad, man vet inte var det kommer ifrån, vet inte vad som ska ske, men man har dessa tre människor som blir förhörda av ljuset och det är en underbar dramatisk bild.

MK: Inte alla som läser eller ser Play på scenen inser att pjäsen är så stöpt i hans privatliv. Mer än något annat verk. Det verkar vara så allmängiltigt.

BB: Jag bör säga att mycket tidigt sa jag till Sam att det fanns en del väldigt stränga reservationer för min del beträffande vårt förhållande. Inte på grund av oförmåga för min del för jag kände honom mycket väl och en av de mest slående och oföränderliga karaktärsdragen hos honom var hans lojalitet, hans tacksamhet och hans absoluta fasa för att skada någon.

MK: Avsåg han från början att skriva nånting där den klara utgångspunkten var uppror i hans privatliv?

BB: Jag sa till honom jag tycker verkligen du ska skriva nånting som är en sorts tribut till Suzanne. När han försökte det, med *Play*, så blev det inte så eftersom det visade sig bli farsartat. Och jag tror att ett annat försök var *Happy Days (Lyckliga Dagar)*, men det blev också förvrängt. Och naturligtvis tror massor av människor att det är jag som är Winnie i *Happy days*; om det överhuvud fungerar på det viset är det ganska ironiskt.

MK: Du skrev den första recensionen av Play. Jag citerar ur The Observer "Historien i sig själv är, ytligt sett, den banalaste tänkbara: en triangel – man, hustru och älskarinna – som leder till förtvivlan. Och inte bara är den grundläggande situationen i sig själv avgrundsligt konventionell och trivial, Beckett gör också allting han kan för att göra den löjlig i detaljerna.

Alla tre personerna är vanliga, medelmåttiga, beklagansvärda: kort sagt, plågsamt välbekanta. Mannen som andlöst kilar fram och tillbaka mellan de två kvinnorna, är kanske den värste i bunten: bara behov och svaghet och villrådigt, om än älskvärt, dubbelspel. Detta avsiktligt vardagliga och i vanligt språkbruk föraktliga material förvandlar Beckett till en överraskande, uppsluppen och rörande upplevelse. Den mest geniala och komiska ironi extraheras ur denna tredubbla kontrapunkt. Av alla Becketts verk hittills är detta det som mest öppet närmar sig vardagserfarenheten hos publiken, och gör samtidigt minsta antalet eftergifter. Språket är klassiskt enkelt – en enda touche ger klassisk resonans åt det löjliga: "Han malde och malde. Jag kunde höra en gräsklippare.". Becketts uppfinningsrikedom, formella mästerskap och poetiska kraft är nu så rika och intensiva att dessa tre lidande huvuden trollar fram inte bara tre hela liv utan väcker också genklanger som omformar dem från det triviala till det universella. Här är människor i all sin lustiga, osmakliga, ömkansvärda sprödhet och all det rörande trots allt i deras ansträngningar att älska varandra och hålla ut."

Så småningom inspirerade ämnet också dig att ge situationen litterär form. Jag menar din radiopjäsa om Jonathan Swift som heter How I Remember Names.

BB: Eftersom jag arbetat med *Play* medan den skrevs och närvarat vid premiären, världspremiären i Ulm (1963) och varit med från allra första början och eftersom jag på egen hand arbetat väldigt mycket med Swift och hans liv och verk så slog det mig att det faktiskt var ett bindande bevis på universaliteten i Sams pjäs att den passade in på händelserna i Swifts liv och den situationen. Hans dramatiska presentation av den med tre människor som tvingas ge bevis på sina känslor var ett väldigt upplysande sätt att handskas med Swift och att stryka under allmängiltigheten i *Play*. Liksom Sam befann sig Swift i en position med delade lojaliteter. Denna omöjliga situation mellan tre människor, den mänskliga situationen, var exakt relevant för Swift, någon som var lika engagerad i Stella och Vanessa som Beckett var till Suzanne och mig.

MK: Det tidiga sextiotalet var en väldigt produktiv tid för Beckett. Han skrev, översatte, gav råd vid instuderingar, regisserade själv, på tre olika språk. Gradvis saktade han av. Skrivandet var alltid svårt för honom. Under sina sena år var han anmärkningsvärt öppen om det, det blev en verklig kamp för honom.

BB: Att fråga varför och för vad. Hans problem var, särskilt under de senare åren att externalisera saker. Jag var inte där för att ställa till svårigheter, jag var där som bollplank, för att säga kom igen och aktivera nånting hos honom, sådana saker.

MK: Utvecklades hans föreställningsvärld åt något markant annat håll mot slutet av hans liv.

BB: Jag tror inte att hans skapande fantasi torkade ut. Jag tror att det han försökte säga blev allt svårare och sättet att göra det på blev allt svårare och det var en förfärlig brottning att få ner det på papper. Och vägen mot "lessness" begränsade möjligheterna och därav denna sorts nästan schematiska idéer i några av tevepjäserna till exempel.

MK: Hans utveckling gick som en sinusoid, det fanns perioder när han lyckades skriva mer, som i slutet av sjuttioalet, till exempel. Under tidigt åttiotal kom tre mycket viktiga texter Company, Ill seen ill said" (Illa sett illa sagt) och Worstward Ho (Värstvarit Hallå). Sedan efter hand som hans hälsa blev sämre... i allmänhet [blev det allt svårare] att faktiskt uttrycka...

BB: vad han försökte säga. Han kom allt närmare att säga nånting som alltid var omöjligt att få sagt. I hans fall var det inte en fråga om [att vara tvungen att producera]... som en målare som har en utställning om sex månader och måste åstadkomma si eller så många målningar, det var basa att... Nå, det sas att han ofta klagade över motståndet och svårigheterna att skriva, men när han först visade mig, på ett av mina Parisbesök, texten till vad jag tror var *Comment c'est*, sa jag: Vet du, du måste känna stor glädje medan du gör det." och han sa: "Du är väldigt skarpsinnig". Jag tycker inte att jag var skarpsinnig alls, det var fullkomligt uppenbart,

MK: Han medgav aldrig godvilligt att han erfor någon glädje i skrivandet. Lika lite som han medgav sin livsglädje, även om den var övergående. En strålande dag i en park i London blev han tillfrågad om han inte kände att livet var värt att leva, reagerade han med det vackert koncisa svaret: "Jag skulle inte sträcka mig så långt."

BB: Han var inte den sortens person som skulle medge det eller inte medge det. Det vara bara det att alla såg honom som en väldigt pessimistisk och djup författare som visade fram tillvaron som väldigt besvärlig men i själva verket var hans personlighet väldigt briljant och livsbejakande och hans attityd till allting var positiv.

Han var hyperestetisk, han kände allting och såg allting och hörde allting och pratade om måleri och musik och naturen och allting som... eolsharpan, mycket mer än vanliga öron eller ögon kan uppfatta och det är glädje i sig själv, och glädjen att faktiskt komma närmare att säga det man försöker säga är naturligtvis outtryckbart,

MK: Han mottog mer vibrationer från det som fanns omkring honom. Men om han kände allting djupare än andra, om hans känslighet var förhöjd till en sådan grad, så "kände" han också lidande mer än andra. Jag menar lidandet omkring honom, vilket naturligtvis kunde bli överväldigande för honom. Inte desto mindre kände han sig tvungen att skriva "hur det är".

BB: Ja sådan var uppenbarligen hans mission.

MK: Comment c'est är en rätt grym text.

BB: Jo, men också väldigt rolig. Jag menar allt han skrev var i hans eget ...vokabulär, i hans egen mytologi, så det lånade sig åt rätt grymma uppfinningar, väldigt grymma situationer, men det fanns vanligtvis en komisk ton eller burlesk ton eller en tragikomisk ton och jag tror på nåt sätt att det var därför vi förstod varandra så snabbt eftersom min filosofi, på andra vägar, med annan bakgrund, i mycket var densamma som hans. Så är det, inget att göra åt det annat än att se det i ögonen och se den roliga sidan om man kan.

MK: I Slutspel när Clov säger "Det finns så många hemska saker!" svarar Hamm inte utan viss glädje "Nej, nej, inte så många kvar!" Det finns ett komiskt element i de till synes allra mörkaste situationer eller uttalanden, som "Födelsen var döden för honom". När man läser det på tyska eller franska känner man sig deprimerad. Om man läser det på engelska eller ännu bättre hör det på en teater i Dublin brister man i skratt tillsammans med publiken. Väldigt enkla saker, de verkar självklara väl de serveras oss ready-made. Så uppenbara som de är, är de inte nånting en konventionell hjärna skulle producera. Det får mig att tänka på de uppsatser på franska som Sam skrev ett par gånger för dina döttrar (inte särskilt korrekt, pedagogiskt sett) när de gick i skolan.

BB: Någon gång hjälpte han dem på det viset. Men hur hårt han än ansträngde sig så fick Julia och Francesca ständigt dåliga betyg på dem.

*MK: Prata om konventionella hjärnor! Jag tror vi ska fortsätta detta samtal nästa vecka.
Tack så väldigt mycket.*

Del 2, La Pize, Ardeche

MK: För de tidiga kritikerna betydde Beckett något nytt inom teatern och litteraturen, man såg hos honom en radikalt ny väg inom båda genrerna, en begeavning av canon och axiom, han var en dödgrävare åt det traditionella...

BB: Nej visst inte. Inte alls, det var ett så stort missförstånd, jag menar han var aldrig avsiktligt ikonoklastisk, han var en stor... stor älskare av traditionen... på grund av sin fromhet i bemärkelsen respekt för de äldre och gamla ting och traditionen. Sam var väldigt from i den meningen att han högaktade och älskade och hade en stark förkärlek för allt som var gammalt och historiskt och traditionsmättat och det bara för sin egen skull.

MK: From?

BB: From i den bemärkelsen att han respekterade det som var gammalt och traditionellt och det som var bra, oavsett tidsperiod. Och han var mycket lärd när det gällde lyrik, som du vet läste han ju många språk, älskade dem verkligen och läste dem hela tiden och kom ihåg dem hela tiden.

MK: Inte desto mindre har han brutit ny mark, förändrat traditionen.

BB: Jag tror inte någon kan verkligen förändra traditionen utan att vara vid själva tillväxtpunkten för den. Man kommer inte från ingenstans. Ett geni kommer inte bara från ingenstans. han är tillväxtpunkten av det som har pågått, eller av vad som pågått tidigare. [...] naturligtvis bröt han ny mark, för sådan var han, han kunde inte vara annat än ny eftersom han tänkte nya tankar och intog nya förhållningssätt. Men allt växte fram ur hans kunskaper om det förflutna och hans kunskaper i historia och kunskaper om planeten och världen i allmänhet. Jag menar han var inte som några människor under de här decennierna, som Colin Wilson,

som skulle förändra allt, förlöjliga allt som varit tidigare som irrelevant. Tvärtom, han absorberade allt som varit tidigare och sedan fortsatte han sin egen väg.

MK: Vilken han betraktade ur en oortodox synvinkel dock.

BB: En mer personlig synvinkel, den var inte avsiktligt oortodox. Alla känner samhörighet med vissa saker och han kände med vissa saker var de än ägde rum.

MK: När man tänker på hans användning av traditionen och hans källor, där han citerade, anspelade på eller på annat sätt utnyttjade de största författarna och tänkarna, så måste det påpekas att han såg på dem ur en särskild vinkel. Det var inte precis någon handbokskunskap om de stora författarna. Åtminstone att döma av vad han tog från dem, vilka delar av deras arbeten som letade sig in i hans texter. ta Shakespeare eller Milton eller Dante. Han citerar inte klichécitaten. Det är vanligtvis nånting långtifrån det vanliga, ibland ganska egenartat faktiskt. Om man tar citat och anspelningar från Dante, så är det ganska typiskt att han som huvudperson i sina tidiga arbete valde Belacqua, den lättjefulla gestalten från Purgatorio, förmodligen känd bara för en liten krets Dante-kännare. Han läste inte klassikerna på det mest akademiska viset, förstås.

BB: Hans förhållningssätt var allt annat än akademiskt. och han tyckte inte om – som du känner till utifrån hur hans karriär utvecklade sig – han var inte det minsta intresserad av det akademiska eller traditionen eller det ortodoxa i sig själv utan han bara levde med allt detta. Som du minns så säger en av hans personer, "ord har varit mina enda älskade, inte många"..

MK: I Ur ett övergivet arbete.

BB: Och han älskade dessa ord, de var delar av hans tankar. Han citerade Shakespeare eller Meredith eller irländska poeter från tidigt 1800-tal mera därför att han älskade dem och känt dem hela livet.

MK: Hur skulle man definiera ett akademiskt förhållningssätt? Så att vi kan vara tydligare om vad hans icke-akademiska hållning innebär.

BB: Han älskade dem helt enkelt så som han älskade musik. Jag tänkte alltid på den sorts konstnär han var, som ett honungsbi som samlar nektar överallt ifrån, vilken blomma det än må vara och sedan förvandlar det till sitt honungsmärke.

MK: Men akademiker kan också älska sina ämnen.

BB: Han älskade dem som man älskar en människa, som han älskade sin familj, det var någonting inom honom, ingenting han försökte bygga en karriär på och det var ingenting han älskade därför att någon hade pekat ut det som klassiskt eller bra, utan som jag sa som ett bi som samlar nektar där han finner det och han hittade det överallt. Ett helt annan relation än någon som skriver kritik eller översikter.

MK: ...och det skulle vara vad då?

BB: Han använde det inte som någon sorts ingrediens, det var en del av det som var hans. Jag menar när han var sjuk mot slutet, älskade han alltid Keats *Ode on Melancholy*, nej, *Ode to a Nightingale* menar jag, tidigare kunde han komma ihåg den så lätt, bara ---- att han kunde den så bra och jag brukade ge honom de böcker han ville ha för att påminna sig om dem, inklusive *The Penguin Book of Modern Verse* och han brukade lära sig --- igen därför att det var skönheten själv och betydde mycket för honom.

MK: Kanske fanns de olika faser i hans liv med olika sätt att se på traditionen. Hans tidiga verk är fulla av giftiga attacker, nå, kanske inte direkt attacker, men våldsamt satir och parodier på det traditionella, åtminstone mot den del han ogillade, han kunde verkligen bli hånfull stundtals. Håller du med om att han blev mer försonad med traditionen i sin senare fas?

BB: Som jag sa, alla som lägger någonting till traditionen inte bara absorberar den utan reagerar emot den. Naturligtvis [är tradition någonting komplext] det finns tradition och tradition, social tradition och ortodoxi, och ortodox beteende och ortodox moral, såna saker, som passar in på den irländska skuld känslan, det var inte traditioner han accepterade trots att han var stöpt i dem, den goda sidan av dem och han ville att det skulle vara annorlunda, fritt och diskuterat och öppet. Han hade inge politiska engagemang, men----

MK: Och den litterära traditionen?

BB: Han var en hantverkare. Varje hantverkare startar där hans mästare lade av. Och fortsätter förbättra sin lärares mästerverk, den person han var lärjunge till. Naturligtvis var han också akademiker, han visste vad som hade kommit tidigare, han kände till hela Joyces verk, han visste vad Joyce gjorde och syftade mot. Det var inte just det han var intresserad av, men det betyder inte att han förkastade det. Vad han måste göra var hans sak bortsett från traditionen. Men eftersom han växte fram ur traditionen, som jag sa, så upptog han det som föregått och gav det en ny personlig vinkling, menar jag.

MK: Men på trettioalet hade han vissa antipatier, Rilke t ex var ingenting för honom, andra preferenser, och även tonen, när man läser hans brev från den tiden ser man genast att han var ganska vältalig mot en massa saker som tycktes vara det han kallade antikvariska, Och han strävade efter att praktisera en ny sorts litteratur, som omvittnat i hans tyska brev till Axel Kaun där han postulerar en "Literatur des Unwortes".

BB: Jo det fanns saker han starkt gillade och starkt ogillade.

MK: ...också när det gällde ny litteratur.

BB: Men han var väldigt öppen gentemot ny litteratur. Sam var väldigt hjälpsam mot nya författare som var på ett helt annat spår än han så han såg väl någonting hos dem men vi diskuterade aldrig det, vilka han gillade och vilka han ogillade och varför.

MK: Så du minns inga samtal med honom om särskilda författare? Jag antar att hans litterära preferenser måste ha förändrats åtminstone delvis från trettioalet.

BB: Det måste naturligtvis ha förekommit, men jag vill inte uppehålla mig vid det, först och främst därför att jag kan ha fel och inte minnas exakt vad ha sa just då för länge sen. Varje författare känner frändskap med några andra författare, med några litterära verk framför andra.

MK: Som du sa älskade han Keats och vi vet att han ogillade Rilke, utifrån de samtal du hade med honom stod det klart, eller hur?

BB: Jag vet inte om Rilke passar in i den kategorin men i allmänhet tror jag han ogillade stela och formella och medvetna författare. Som Keats sa: "Om det kommer poesi, så är det bäst när den kommer som löv på ett träd." [eg. John Taylor: "Om poesin icke kommer naturligt som löven på ett träd är det bäst den inte kommer alls."]

MK: Ord var hans enda kärlek?

BB: Nej de var inte hans enda kärlek. Märkligt nog älskade han allt som var musik och måleri, allting som var meningsfullt och hade en emotionell laddning eller visionär laddning, men i synnerhet älskade han ljudet av ord.

MK: Och när det gäller musik?

BB: Han hade en klassisk musiksmak, Haydn var hans favorit och han spelade en mängd Beethoven, Mozart...

MK: Och Schubert, på ditt piano finns en trave musik som tillhörde honom.

BB: Jo, han brukade spela när han tittade in under dagen. han tyckte om instrumentet. Jag minns att han särskilt gillade att spela Haydn.

MK: Det gjorde honom en aning avslappad?

BB: Ja, till en viss grad. Jag fick honom faktiskt att spela några moderna amerikanska kompositörer och det gjorde han, men återvände alltid till sina gamla favoriter som han kunde utantill och som han spelade underbart.

MK: Och när det gällde sådana som Morton Feldman eller Mihalovici, alla dessa kompositörer som inspirerats av honom? Lyssnade han ofta på ny musik?

BB: Han var likväl en gentleman av den gamla skolan och på samma gång en värsting på sitt eget vis och han var alltid väldigt vänlig i sina ord till sina vänner. Jag vet inte om han särskilt beundrade Mihalovicis musik, men han var en vän till dem, också till Monique Haas,

pianisten, som var Mihalovicis fru, och han var alltid väldigt tolerant i personliga angelägenheter.

MK: Kunde du få en uppfattning av hans yttranden inte till dem men i privata samtal. När det gäller modern musik, hans privata preferenser.

BB: Jag tror att hans preferenser var för det lyriska och det matematiska. Allt han har skrivit har en lyrisk-matematisk struktur.

MK: Han var väldigt vänlig mot Mihalovici, Feldman, Glass, Holliger. Men hurpass sannolikt är det att han verkligen berördes av deras musik?

BB: Det kan jag faktiskt inte tala om för dig eftersom jag inte kommenterar vad han gillade och ogillade. Jag vet att han mötte människor han tyckte om på halva vägen och han skulle inte såra deras känslor, ibland var han vänligare än han borde mot vissa människor.

MK: Det verkar vara ett vanligt mönster att då och då erinrar sig en författare eller en skådespelare Beckett och deras påstådda nära vänskap. Ibland är det naturligtvis sant, ibland inte.

BB: Han var alltid ytterligt artig och särskilt brukade han inte vara kritisk eller negativ om deras arbete men om någon bad om specifik kritik så skulle han ha gett det. De flesta människor ville inte ha kritik förstås, de ville bara ha beröm... Han var väldigt mycket en sorts apostel i den meningen att han hade en kallelse. Han hade verkligen inte tid att vara guru.

MK: Du har nämnt att han inte alltid var övertygad om Madeleine Renauds skådespelarkvaliteter fast i varje fransk monografi hittar man ingenting annat än Becketts beröm.

BB: Han skulle inte säga "sluta med detta *ravisement*, jag delar det inte". Han skulle aldrig kunna göra nånting sånt, eftersom han var väldigt ömkansvärd, jag menar full av medömkan. När han kände att han sårat någons känslor... han skulle aldrig göra det om han kunde undvika det.

MK: När man läser hans brev får man intrycket att åtminstone under vissa perioder var besökare en pest före honom och till och med vänner ett hinder. Mot vad?

BB: Ta ett exempel. Avigdor [Arikha] är en mycket spänd, nervös person och han ville ständigt träffa Sam. Sam blev gammal, hade bekymmer och hälsoproblem och han sa att han faktiskt inte ville fortsätta. Och jag sa du bör fortsätta för han ser på dig som en far och det skulle bli ett fruktansvärt slag för honom om du plötsligt körde honom på porten. Så det gjorde han inte... Det var verkligen något heroiskt att fortsätta, det var en fruktansvärd prövning att sitta där och bli utfrågad och bombarderad med frågor... han skulle hellre suttit och tittat ut genom fönstret och inte sagt nånting.

MK: Skådespelare var ett speciellt gäng för honom. Vad gäller teaterarbete, dvs att regissera själv, så var det väldigt frestande för honom men fullt av besvikelser, ibland förtvivlan och vrede. Inte desto mindre ett privilegierat förhållande. Jag minns hans intresse när jag gav honom en redogörelse för den ena eller andra produktionen. Det finns förstås ett stort antal redogörelser av skådespelare om att arbeta med Beckett. Och i hans brev till dig tar hans praktiska engagemang i teatern, ge andra råd och regissera själv, en stor plats. Gick ni ofta på teatern tillsammans?

BB Nej inte ofta till föreställningarna. Men särskilt på senare tid när han producerade sina egna saker så gick jag på några repetitioner. Och jag var med honom många gånger när han förberedde repetitioner.

Han hade en hel del besvär med ögonen, i många år. För att kunna regissera skådespelarna brukade han lära sig alla rollerna och han spelade upp dem för mig för han ville lära sig dem utantill, förstår du, inte bara läsa dem under repetitionen vilket skulle vara nästan omöjligt. När han läste dem högt för mig så spelade han verkligen alla dessa roller, i Slutspel eller Godot. Och det var mycket underhållande.

MK: Drev han med det lite grann? Var det ironiskt?

BB: Nej, nej, det var inte ironiskt. Det var som det var avsett att vara, men det var avsett av vara väldigt väldigt roligt, mycket underhållande för mig. Men det är nästan fyrtio år sedan och jag kan naturligtvis inte minnas alla detaljer.

MK: När jag läste de av hans brev som handlade om hans regissörsarbete så slogs jag av hur ofta han uttryckte sig negativt om skådespelarna. En del skådespelare blir kanske sårade av detta om det blir offentligt. Inte alla men några. Han blev kanske inte imponerad så lätt men det fanns förvisso en del saker i teaterpraktiken som han blev imponerad av...

BB: Jo, han satte mycket stort värde på människor som David Warrilow som inte var någon sorts traditionell skådespelare och han sympatiserade väldigt med deras arbete utan att diskutera det. Han njöt mer av den sortens föreställning än, vet du, någon sorts väl förberedd, traditionell föreställning. Men återigen han var väldigt känslomässigt påverkad av dessa människors personliga utstrålning.

MK:... vilket också spelade en enorm roll i hans arbete med dem [=skådespelarna] på scenen. Om han trivdes och om han litade på dem verkar det som om han var beredd att avlägsna sig en aning från manuskriptet, ta bort eller lägga till nånting, jag skulle inte kalla det improvisation, men det kommer nära att improvisera på Becketts vis. Trots den allmänna uppfattningen så kunde han vara väldigt flexibel. Jag diskuterade det med honom den gången Walter Asmus, hans assistent, i hans ställe förberedde en polsk produktion av Slutspel. Hans hållning var: Strykningarna och förenklingarna är resultatet av mitt arbete med pjäsen som regissör och en funktion av de skådespelare som står till mitt förfogande. För en annan regissör är de kanske inte önskvärda." Så pratet om han inflexibilitet som regissör är en myt.

BB: Riktigt. Under Rick Cluchey's produktion av *Krapp's Last Tape* så råkade Rick slå till lampan och den svängde fram och tillbaka och det var en väldigt intressant effekt i samband med ljus-mörker-bildspråket i pjäsen. Sam sa "låt oss behålla det", så det blev en del av iscensättningen. Men det började med en tillfällighet.

MK: Rick Cluchey. Voila! En skådespelare utöver de vanliga, som suttit i dödsraden på San Quentinfängelset och som kom i kontakt med Beckett på ett märkligt vis. Rick gör fortfarande grejen med den svängande lampan och överraskande nog gör andra skådespelare det också eftersom de läst om det. På tal om det mänskliga ekot och personliga vibrationer så minns jag publikens reaktion i Zürich och Krakow 2006 när Rick gjorde Krapp med tio dagars mellanrum. I Zürich spelade han för en mycket bildad publik, några hade t o m pjästexten i handen. I Krakow för en något mer naiv publik. Märkligt nog spelade han i Zürich under sin

kapacitet. Det var, förklarade han senare, därför att han inte kände värmen från åskådarna, vilket var fallet i Polen. Jag tror att Beckett också var väldigt beroende av detta slags mänskliga eko och det förklarar hur han kände sig väl till mods med vissa skådespelare och inte alls med andra, inklusive sådana som han satte stort värde på, rent professionellt sett.

Men för att återvända till lyckliga tillfälligheter, en annan sådan var den du berättade om för mig om din idé när det gällde hans Catastrophe (Katastrof) och det hände när han skrev pjäsen....

BB: jag föreslog Sam, när han skrev *Catasgtrophe*, när offret mot slutet är helt utslagen, att som en sista handling skulle offret sakta höja huvudet så att han inte skulle vara fullständigt besegrad.

MK: Vilket är en väldigt överraskande och väldigt kraftfull åtbörd, en underbar slutscen, så synlig i en föreställning!

BB: Det var den sortens förslag jag brukade komma med då och då och han höll ibland med och tyckte det var en bra idé. Nån gång hade vi olika åsikter. nån gång hade jag en ljusare idé, särskilt i produktionsstadiet, t ex. Den med huvudet var inte dålig.

Jag försökte på intet vis pådyvla honom min åsikt. Och för honom var det inte en fråga om att ta emot hjälp från någon utan... [*tvekar*] en sak tror jag när det gäller sanna poeter och sanna författare är att de är fullständigt amoraliska. På sätt och vis som en blomma och biet som hittar medel för sin honung tar det. Det där var en bra idé och han tar den därför att det är verket som spelar nån roll, det spelar inge roll vem som satte det på papper.

MK: Förutom Rick så var David Warrilow en av hans skådespelarvänner och förstås de tidiga "tolkarna" Pat Magee, Jack McGowran...

BB: Det var en sorts sympati. Han [Warrilow] hade denna sympati för texten och Jackie McGowran och Pat Magee likaså, och deras röstkvalitet. Ett av Sams främsta drag var naturligtvis hans lojalitet. han kände sig alltid lojal med sina vänner och bekanta och uppförde sig mot dem som man gör när man är lojal mot någon, man har en varm känsla för dem, på

grund av den goda relationen. På grund av att man känner att man är skyldig dem något eller man känner att man är skyldig deras personlighet något. hans lojalitet sviktade aldrig...

MK: Eller sällan. Men detta drag i hans personlighet gör det paradoxalt nog svårare för oss nu att känna hans uppriktiga åsikt, vad han kände längst inne, i hjärtat, om mycket.

BB: Ja, men du förstår han ville inte vara domare. Dessutom var det som drev honom hans själva väsen och det är inte överförbart, eftersom det var en så integrerad del av honom. Jag tror inte han skulle känna att det var rätt att blanda sig i någon annans drivkraft eller någon annans väsen, förstår du? Han var så lojal mot sin egen drivkraft att han inte tyckte det var i sin ordning att vara nån sorts föreläsare om någon annans arbete,

MK: Han var medveten om att vissa människor drog fördel av honom och att han var sårbar.

BB: Om man är stark är man sårbar. Jo visst insåg han att vissa drog fördel, men han ville inte slåss på det slagfältet. Och det fanns många såna människor, som svek honom – men i några få fall, jag hoppas inga alls, kunde jag säga: "se upp för den eller den" för jag tror att om någon har en änglalik disposition, så får man inte försöka göra den mindre änglalik, göra dem småaktiga som de flesta människor. Dessutom var det ingenting vi brukade prata om.

MK: Du har nämnt hagiografi. Några betonar den aspekten på honom, nästan helig. För att vidröra religionen, var han en religiös författare?

BB: Var han en religiös författare? Nej inte alls, tycker jag.

MK: Fanns det en religiös dimension i hans skrivande, religiöst innehåll i det han skrev?

BB: Som jag har sagt, han älskade gamla saker och han var uppfostrad som protestant och naturligtvis kunde han filosofi och religionshistoria och så vidare, precis som jag. Jag har alltid varit ateist och skeptiker, fullständigt skeptisk vad gäller religiösa och andliga ting, fast jag tror på andliga värden. Jag tror inte på någon som helst religion någon som helst gud. Och han visste det och vi var ganska skeptiska så vi diskuterade aldrig tro eller religion. Dt togs för givet att den var en fåfäng diskussion.

MK: Så det religiösa innehållet i hans verk var i grunden en funktion av traditionen?

BB: Ja, som jag sa, detta är hans lojalitet, hans kärlek till gamla ting, allting som hade med hans ungdom att göra.

MK: Hans verk handlar om sådant som också religionen handlar om, håller du inte med om det?

BB: Ja visst och det är därför jag protesterar mot samhället som det är i dag, för man kastar ut barnet med badvattnet. Och som jag sa har jag alltid varit ateist men jag vet mer om religionshistoria och liturgi och *The Prayer Book* och *Bibeln*, liksom mina barn som också är ateister, än många som påstår sig vara troende.

Därför att jag tror att religionen är fruktansvärd viktig. Lika mycket som den på sin tid var ansvarig för massor av hemskheter i den mänskliga historien så var den ansvarig för det bästa folk kunde åstadkomma inom konsten och i handlandet och i sättet att tänka och i samhällsskicket.

Jag menar att den är en del av traditionen. Sam hade en verklig personlig känsla, du vet när han talar om Krapp som går till aftonsången. [I engelsk liturgi] är aftonsången i en lantkyrka nånting fullständigt underbart även för en icke-troende, musiken är underbar, arkitekturen är underbar, atmosfären är underbar, det är precis som en fossil om man så vill, fossilen [är en diamant] av nånting som överlever och av nånting som är förgånget och man uppskattar den för det. Men han hade personliga känslor om detta eftersom hans föräldrar var toende och han var tvungen att gå i kyrkan när han var pojke och han var verkligen väldigt fäst med alla familjeband. Han var en väldigt trofast och tillgiven person och och mycket av hans kärlek till sin far, sin bror kom i hans meningar, inte i hans gestalter, utan i toner och bilder och de ord han använde.

MK: Men han var också rebell.

BB: Jo, men man kan älska sina föräldrar och ändå vara rebell.

MK: Lika tålmodig och tolerant som han var mot andra människor, respektfull och artig, så kunde han ju också med sitt temperament rätt ofta vara arg och häftig.

BB: Han var väl arg ibland, men jag tror att han ibland, ja än oftare, helt enkelt var uttråkad.

MK: Skulle du säga att ni hade ett likartat temperament?

BB: Så snart jag kom i kontakt med hans verk sympatiserade jag med det. Våra själar var mycket nära varandra. Men vi var olika så tillvida som, för att ge ett exempel, han tenderade att vara mer melankolisk och jag alltid tenderade vara ganska munter. Och naturligtvis var hans filosofi och världsåskådning ironisk och satirisk och jag beundrade hans torra humor. Det han såg som tragikomiskt såg jag som farsartat-komiskt.

MK För att byta ämne igen: Hans sommarviste i Ussy, dess roll när man ser bilderna. Han sa en gång till mig "Ussy är nödvändigt."

BB: Det håller jag med om.... att komma bort från alla människor som försökte få tag på honom i Paris, att ha tid att arbeta i lugn och ro utan avbrott. Han var ju belägrad av folk som ville träffa honom och han var mycket vänlig, tyckte inte om att göra nån besviken, så du förstår, tiden försvann i Paris. Och han behövde lugn och ro eftersom han var så fint stämd, det var ren tortyr för honom att vara tvungen att sitta och bli talad till och utfrågad när han hellre skulle haft det lugnt och promenerat eller nånting; han var artig och väldigt snäll och tillgänglig för folk men efter en viss tid blev det svårt, det gjorde honom nervös.

MK: Och att arbeta omkring huset, fysiskt menar jag, med sina händer....

BB: Han älskade förstås trädgården, han ägnade sig åt den varje eftermiddag och sågade ner träd i skogen på baksidan huset och slog gräset och planterade växter och såg om träden och så vidare... det var en hel del fysiskt arbete. Han hade ett stort skjul med alla sina redskap och han ordnade dem, allt var alltid rent, han gick också ut och gick på eftermiddagarna.

MK: Och eldarna, som i de snapshots du tog på 70-talet; det var hans element.

BB: Ja visst.

MK: Han hade ett minimum av socialt liv där också.

BB: Haydens bodde förstås alldeles intill under en lång tid och han brukade gå och äta middag med dem på kvällarna.

MK: Hur hittade han stället och bestämde sig för att köpa det?

BB: Hans mamma efterlämnade en del pengar när hon dog och han ville ha ett ställe på landet, jag vet inte precis hur det gick till men det var ett ställe härligt placerat i landskapet på toppen av en kulle med utsikt över det landskap Hayden brukade måla, och målade än mer sedan Sam flyttade dit. Han fann att där inte fanns några byggplaner, som skulle förstöra utsikten och han köpte fältet intill som han arrenderade ut åt en bonde som betesmark och så vidare, så det var isolerat.

MK Delade Suzanne hans kärlek till, hans passion för stället?

BB De tillbragte några år tillsammans där, inte hela tiden, men hon slutade åka dit, långt innan jag följde med dit, tror jag.

/Beckett i Ussy, sjuttioalet. Foton av Barbara Bray/

MK Jag minns att när jag besökte August Strindbergs sista våning i Stockholm, där han hade dött, nu museum, slogs jag av att hans arbetsrum, hur pedantiskt ordnat det var. Ett dussintal pennor noggrant ordnade efter längd och en så stormig själ... Ussy var också en väldigt välordnad plats, jag menar hans arbetsplats i det lilla huset.

BB: Väldigt asketiskt, väldigt klosterlikt. Sam var väldigt metodisk med allting. Mycket enkel, ingenting som helst överflödigt. Tills han slutligen beslöt sig för att skaffa en teveapparat för att kunna se på tennis och rugby.

MK: Att se på tennis och rugby var ett sätt att koppla av.

BB: Han var idrottsman själv, han spelade rugby och tennis och allt det andra och han var intresserad av det. Jag minns att jag tittade på snooker tillsammans med honom. Jag minns att vi tittade på Muhammed Ali tillsammans i London. För han var också boxare. Han var väldigt sportintresserad. Han var faktiskt intresserad av allting. Man kan inte tillbringa hela livet med att skriva, man kan inte hålla på att bränna ljus så intensivt hela tiden. Och så vandrade han en hel del. Som många författare har sagt, deras bästa idéer kommer när de går. Han var en stor vandrare.

MK: Cyklade han i Ussy?

BB: Jo, han hade en cykel, men senare använde han mest sin 2CV.

MK: Jag ser i dina snapshots att ni ofta måste ha kommit i din Cinquecento.

BB: Ja, med tåg också.

MK: Vilka teveprogram tittade han på?

BB: Idrottstävlingar – jag såg honom aldrig titta på andra program. Jag tror inte han var intresserad av nyheter. De lyssnade han på i radion, tror jag. Han var alltid välinformerad.

MK: Han läste tidningar också. Jag såg honom köpa Libération i PLM-hotellets tidningskiosk många gånger, ett par minuter innan vi skulle träffas.

BB: Jag antar att det var ifall hans *invité* skulle vara försenad [han kom alltid tidigare] en av hans egenskaper var hans fullständiga punktlighet. Han gav sig alltid av alldeles för tidigt och promenerade omkring till det var dags att gå till en restaurant för att vara säker på att han inte lät någon vänta. Om han skulle bli fem minuter försenad när vi skulle träffas, så ringde han mig och sa att han skulle bli fem minuter försenad.

MK: Fanns det en vanlig telefon i Ussy?

BB: Ja, men han gav inte numret till alla. Men han brukade ringa mig.

MK: Tyckte du om att vara i Ussy?

BB: Ja, det var härligt.

MK: Vilken var din favoritårstid?

BB: Hela året. På våren och sommaren. På vintern var det roligt också. Ljuvligt landskap. Och det var alltid så fantastiskt att vara tillsammans med honom. Vi stod varann mycket nära, naturligtvis var vi älskande och det tog en del av tiden.

Naturligtvis bör jag skriva om detta [i min Memoir]... men det är väldigt svårt att säga det utan att göra det orättvisa så jag vill inte säga saker rakt av... och du vet ju själv när han kom in i ett rum var det som en blix, en bländande blix.