

Trøndelag Teater 1972/73

teaterloftet

DENGANG

av Harold Pinter



Dengang

(OLD TIMES)

av Harold Pinter

Oversatt av Bjørn Endreson

ANNA : MONA HOFLAND (gjest)
KATE : GERDI SCHJELDERUP
DEELEY : ARNE AAS

REGI : JON HEGGEDAL
SMINKE OG KOSTYMER : VERA HALL
MONA HOFLANDS KOSTYME : KALINKA-DESIGN
DEKORASJON : REIDAR ASPAAS
LYS : ROALD OTTESEN

Inspisient : Egil Gangåssæter
Suffløse : Esther Hagemann

Premiere 16. februar 1973

Urpremiere Aldwych Theatre, London, 1. juni 1971

En pause

Handlingen foregår i et ombygget våningshus på et gammelt gårdsbruk ved kysten. Høst. Nat.

Programredaksjon : Kari Bjerve Wold
Ansvarlig utgiver : Arne Aas
Foto : Roar Öhlander



FORFATTEREN

Harold Pinter er født i Hackney East End, London, i 1930. Han har studert ved The Royal Academy of Dramatic Art og ved the Central School of Speech and Drama, og arbeidet i årene 1950-59 som skuespiller under pseudonymet David Baron.



INSTRUKTØREN

Jon Heggedals forrige oppsetning ved Trøndelag Teater var Brechts «Mutter Courage». Siden den gang har vi sett ham i rollen som Sivert i Fjernsynets Alberteserie, — og som Mons i Fjellevetret. Dessuten har han bl.a. satt opp Pinters «Kjøkkenheisen» på Det Norske Teateret, Scene 2.





Fra prøvene på DENGANG på Teaterloftet:
Anna spilles av Mona Hofland (motstående
side) som gjester med permisjon fra
Nationaltheatret. Som Kate og Deeley
møter vi Gerdi Schjelderup og Arne Aas.





Mona Hofland som Kate i Nationalteatrets oppsetning av DENGANG. Vår gjest er fast tilknyttet landets hovedscene, men startet sin karriere som elev ved Studioteatret og har også arbeidet ved Det Nye Teater og Oslo Nye Teater. Av roller kan nevnes: Kameliadamen, Anne Pedersdotter, Hanna Glawari, Lavinia i «Sorgen kler Elektra», Eliza i «My Fair Lady», Hedda Gabler, Gina i «Vildanden», Pernille i «Den Stundesløse». Til Trøndelag Teater kommer hun direkte fra gjestespill i Bergen og Stavanger der hun sammen med sin mann Espen Skjønberg bl.a. har hatt hovedroller i «Onkel Vanja» og «Machbeth».

Mona Hofland spilte KATE i Nationalteatrets oppsetning av DENGANG i sesongen 1971/72. Vi har derfor bedt henne si litt om hvordan hun opplever arbeidet med dette spesielle stykket:

— Det er selvfølgelig fint å være godt inne i stoffet fra man starter prøvene, men etter å ha arbeidet sammen med nye kolleger en 6—7 ukers tid, er stoffet allikevel helt nytt og friskt for meg. «Dengang» er et stykke som er godt for skuespillerne å arbeide med. Det høres kanskje egoistisk ut, men jeg tror nå ikke publikum heller har full glede av en forestilling, hvis ikke også skuespillerne har det.

Ett likhetspunkt vet jeg det er mellom de to oppsetningene jeg har vært med på, og det er at det har oppstått et helt spesielt samarbeid. Man merker enda mer enn i andre stykker hvor viktig vi er for hverandre, vi blir veldig våre for våre kollegers skiftninger og sinnsstemninger fra dag til dag, og det gjør at prøvene alltid blir levende-, at det aldri blir rutine, det må vel komme av at stoffet er så levende i seg selv, og at det av og til går så dypt i underbevisstheten at man må ta seg i nakken og hale seg opp for å overholde spillereglene, og Pinters knappe form.

Tilbake til det jeg begynte med, at når jeg føler stoffet nytt, så tror jeg det henger sammen med at dette stykket antagelig vil bli opplevd forskjellig av hver eneste tilskuer som ser det. Jeg tror hvert menneske vil oppleve det ut fra sine egne erfaringer og ut fra sin egen situasjon.

Akkurat slik er det med oss skuespillere også. Jeg spiller en annen rolle (eller gjør jeg det?), og i denne konstellasjonen føler jeg det nytt og blankt fordi jeg har med andre menneskesinn å gjøre. I et slikt stykke som dette er vi skuespillere nødt til å utlevere oss på godt og ondt-, og da er det aller viktigste at den som iakttar oss

og veileder oss, er et varmt menneske som får oss til å føle oss trygget slik at vi tør å være oss selv helt ut, og det har jeg vært så heldig å få i begge oppsetningene. Jeg synes nemlig det er helt nødvendig å følge instruktørens intensjoner i et stykke som dette, for hos Pinter er tolkningsmulighetene uendelige.

«Dengang» er musikalsk i sin oppbygning, og derfor ser jeg iscenesetteren som en dirigent, som lar oss få spille ut for fullt, men som også har rett til å holde oss igjen når rytmer og toner lyder galt i hans øre.

ROTTEN UNDER BARSKAPET

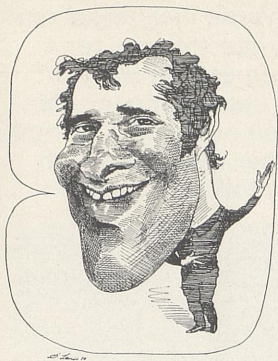
av Harold Pinter

Tale ved utdelingen av
Shakespeare-prisen
Hamburg 1970

Da jeg fikk rede på at jeg var tildelt denne prisen, ble jeg overrasket, til og med forundret, samtidig som jeg kjente meg dypt hedret og takknemlig. Jeg føler fortsatt overraskelse og forundring, men er også skremt. Det som skremmer meg er at jeg er blitt anmodet om å tale til dere her i dag. Om jeg synes det er vanskelig å skrive, så finner jeg det dobbelt vanskelig å tale offentlig. En gang for mange år siden ble jeg på en nokså ubehagelig måte innblandet i en offentlig diskusjon om teater. Noen spurte meg om hva mine stykker «handlet» om. Jeg svarte tankeløst og mest for å slippe unna den slags spørsmål: «Rotten under barskapet». Det var en stor feil. I årenes løp har jeg sett denne uttalelsen sitert i utallige lærde artikler. Den synes nå å ha fått en dyp-sindig mening og betraktes som en høyst relevant og meningsfylt uttalelse om mitt eget arbeid. Dette er faren ved å tale offentlig.

På hvilken måte skal man snakke om sitt arbeid? Jeg er forfatter, ikke kritiker. Når jeg anvender ordet arbeid, mener jeg arbeid. Jeg betrakter ikke meg selv som noe annet enn en arbeider.

Jeg er rørt over at juryen for Shakespeare-prisen har funnet mitt arbeid verdig til den, men det er umulig for meg å forstå grunnen



til denne avgjørelsen. Jeg er i den andre enden av kikkerten. Språket man bruker, de meninger man uttaler, ros og innvendinger som møter ens arbeid, finner på sett og vis sted utenfor ens egen opplevelse av stykket fordi kjernen i opplevelsen består i å ha skrevet det. Jeg står i et spesielt forhold til de ord jeg setter på papiret og til de personer som springer frem av dem, et forhold som ingen kan dele med meg. Det er kanskje derfor jeg blir forundret over ros og egentlig helt uberørt av kritikk. Ros og kritikk angår en person som heter Pinter. Jeg kjenner ikke mannen de snakker om. Jeg kjenner stykkene, men på en helt annen og spesiell måte. Om jeg i det hele tatt skal si noe, så måtte det være noe praktisk om praktiske ting, men det blir bare et fromt ønske fordi man stadig ender i teoretisering, nesten uten å oppdage det. Og jeg tror ikke på teorier. I samme hvilken egenskap jeg har arbeidet med teater, — foruten å skrive har jeg spilt i og regissert en hel del stykker, — så er jeg alltid kommet til at teori i seg selv aldri var til noen hjelp; ikke for meg, og etter hva jeg har erfart, bare for få av mine kolleger. Etter min mening består den beste form for arbeidsfelleskap på teatret i en slags vakkende, vekslende stenografi der man mister fakta, støter på dem, famler, finner dem igjen. Jeg kjenner en meget dyktig instruktør som, såvidt man vet, aldri har sagt en setning fullt ut. Han eier en så umiddelbar sikkerhet og nesten sublim evne til kommunikasjon at skuespillerne reagerer på hans ord før de er uttalt.

Pinters språk er redusert til den ytterste enkelhet. Nesten en slags basisengelsk. Korte setninger. Vanlige ord. Men ordene har et fasinende liv. De rommer uante muligheter. De står aldri entydige på papiret. Den klare meningen innebærer alltid noe svevende. Mellom ordene og linjene kan virkeligheten avvike fra hverdagen og ta nye former. Det er som om selve det hvite papiret hadde liv, -omkring ordene. Likedan er det på teatret. Mellom replikkene finnes Pinters berømte pauser, en hel skala av stillhet: «Kort pause», «liten pause», «Pause», «lang pause», «stillhet», «lang stillhet». Ordene er hos Pinter bare ett av det sceniske uttrykks elementer.

(Henrik Sjögren i det svenske tidsskriftet «Dramaten» 1971).

Jeg vil nødig gi inntrykk av at jeg betrakter mangel på intelligens som en hjelp i arbeidet. Tvert imot viser jeg til en intelligens som arbeider praktisk og aktivt med de spesielle problem som oppstår, som samarbeider for å finne en relevant og dermed tvingende virkelighet, og konkretiserer den for oss på scenen. En prøveperiode som består av filosofiske diskusjoner og politiske utlegninger, får ikke teppet til å gå opp klokken åtte.

Når jeg snakker om virkelighet, mener jeg teatrets virkelighet. Og det er jo slik at teatrets virkelighet ikke så lett avslører sine hemmeligheter, og det er veldig lett å forvrenge den når den gjør motstand, gjøre den til noe annet eller late som om den

slett ikke eksisterer. Dette skjer oftere i teatret enn vi vil innrømme og avslører enten inkompetanse eller forakt for det aktuelle arbeid.

Jeg for min del tror at når en forfatter søker det ord han ennå ikke har skrevet, eller når skuespillerne og regissøren kommer frem til et visst øyeblikk på scenen, så er bare ett det riktige som kan skje i dette øyeblikket, og nettopp dette, bevegelsen, ordet, det må man finne og deretter bevare samvittighetsfullt. Jeg tror jeg her taler om en nødvendig form både for stykket og for forestillingen. Om det, som jeg tror, finnes en nødvendig, en ufravikelig form som et stykke krever av sin forfatter, så har jeg selv aldri kunnet nå den. Jeg har alltid avsluttet et skuespill med blandede følelser, lettelse, misstro, opprømtet og overbevisning om at kunne jeg bare ta en runde til med det, så ville det gi etter for meg og bli bedre. Men det er umulig. Man skaper ordet, og når ordet får sitt eget liv, stirrer ordet mot en på et helt spesielt vis, hardhjertet, og i de fleste tilfelle blir man beseiret.



Robert Newton i «ODD MAN OUT»

I «Dengang» refereres det stadig til filmen «ODD MAN OUT» (Siste mann ut). Denne filmen ble laget av Carol Reed i 1946 og regnes som en forløper til «Den tredje mann». Hovedrollene ble spilt av James Mason, Robert Newton, F. J. McCormick, Cyril Cusack og Kathleen Ryan. James Mason er en irsk revolusjonær som leder en sabotasje-aksjon mot en tekstilfabrikk. Han blir oppdaget og forfulgt av politiet gjennom Belfast, såret og utmattet. En psykologisk film om et revolusjonært emne.

Man skaper personene, og de viser seg umulig å rokke. De iakttar en, sin forfatter, mistenksomt. Det lyder kanskje absurd, men jeg tror jeg taler sant når jeg sier at de personer jeg har skapt, har gitt meg to slags smerte. Jeg har iaktatt **deres** smerte når jeg forvrenger eller forfalsker dem, og jeg har kjent deres forakt. Jeg har lidd når jeg har vært ute av stand til å nå inn til marginen av dem, når de med flid unngår meg, når de drar seg tilbake inn i skygene.

Og det finnes en tredje slags smerte, mer sjelden. Det er når det rette ordet eller den riktige handling ryster dem eller beroliger dem i deres selvstendige liv. Når det skjer, er det smerten verd. Når dette skjer, er jeg parat til å ta dem med til nærmeste bar for å spandere en runde. Og jeg håper de tilgir meg mine synder mot dem og gjør det samme for meg. Det er ikke tale om annet enn at det foregår en konflikt mellom forfatteren og hans personer, og stort sett må jeg nok si at det er personene som vinner.

Når en forfatter legger blåpapiret mellom seg og sine personer og strengt holder seg til det slik at de ikke bringer ham ut av

fatning, når han mestrer dem, har han også drept dem, eller tilintetgjort deres fødsel.

Hva er det så jeg skriver om? Absolutt ikke om rotnen under barskapet. Jeg bryr meg ikke om å gi generelle uttalelser. Jeg er ikke interessert i teater når det bare brukes som et middel til å hevde seg selv på bekostning av de mennesker som er innblandet i det. Hos mange teatergrupper skjuler det seg under all svette, angrep og bråk ikke annet enn verdiløse generaliseringer, naive og helt ufruktbare. (Tidligere publisert i Theatre Quarterly 3-1971)

HAROLD PINTER

Dramatisk produksjon:

1957: «The Room» (Rommet).

Fjernsynsteatret 1968

1958: «The Dumb Waiter» (Kjøkkenheisen). Fjernsynsteatret 1963, Trøndelag Teater 1967, Det Norske Teateret 1971.

«The Birthday Party» (Fødselsdagselskapet). Den Nationale Scene 1966, Det Norske Teateret 1968.

1959: «A Slight Ache» (Fyrstikk- selgerne). Radioteatret 1964.

«A Night Out» (Går ut i kveld). Fjernsynsteatret i 1961.

1960: «The Caretaker» (Vaktmesteren). Oslo Nye Teater 1964.

Filmet 1963: «Mennesker i grenseland».

1962: «Night Scool». «The Collection». Fjernsynsteatret 1963.

1963: «The Lover» (Elskeren).

Fjernsynsteatret 1964.

1965: «Tea Party». «The Homecoming» (Hjemkomsten). Nationaltheatret, Amfiscenen 1970.

1966: «The Basement».

1969: «Landscape» Radioteateret 1971. «Silence».

1971: «Old Times» (Dengang). Nationaltheatret, Amfiscenen, 1971. Lille Scene, Bergen, 1972. Teaterloftet, Trøndelag Teater, 1973.

Harold Pinter har skrevet flere filmmanuskript på grunnlag av andre forfatteres verker, blant annet til den prisbelønte «Budbæreren» (The Go-Between)

Dengang

PRESSEKLIPP:

Det er som å se en fantastisk velspilt cricket- eller tennismatch. Hvordan blir den neste ballen? Hvorledes vil motspilleren parere den?

Ronald Bryden, «Pinter's new pacemaker»,
The Observer, 6.6.71.

— men det stykket trenger, er en adrenalinsprøyte.

Thomas Quinn Curtiss, «Pinter's Pinteresque «Old Times», International Herald Tribune, 25.9.72,

Sannheten er at Pinter har skapt et av de sentrale mytiske bilder på vår tid; at han stadig har klart å sjokkere folk og gjøre dem usikre, og at **Dengang** — er et avgjørende punkt i hans karriere.

I dette stykket er det berømte pinterske rommet, det camera obscura som maner frem sjelens mørke konturer, blitt vendt om slik at linsen nå peker mot fortiden. En mann ved navn Deely og hans kone, Kate, får i sitt hus ved sjøen besøk av en kvinne ved navn Anna, som var Kates nærmeste venninne for tyve år siden da de begge var ungpiker i London. Pinter tar denne tilsynelatende likesidete trekant og endevender den i alle mulige former av lidenskapens ulogiske geometri.

J. K. «Camera Obscura», Newsweek, 29.11.71.

En rekke ting blir antydnet; intet er sikkert. Kanskje har Kate og Anna hatt et lesbisk forhold; kanskje har Deeley en gang kjent Anna utover den kikkerintimitet han følte ved å titte på hennes hvite lår i et selskap. Var det Deeley eller Kate som så **Odd Man Out** sammen med Anna? Orakelspørsmål — orakelsvar; spredte nøkler som ikke låser opp noen dører, unntatt kanskje til underbevissthetens tåkede avkroker.

T.E. Kalem, «Is Memory a Cat or a Mouse?»
Time, 29.11.71.

