



HJEMKOMSTEN

AV HAROLD PINTER

I 1985 LOT DEN AMERIKANSKE FORFATTEREN OG TEGNESERIEFIGURENE SINE FORMULERE DET SOM NÅ BARE ER KJENT SOM «BECHDEL-TESTEN». DEN GÅR UT PÅ AT FOR AT EN FILM SKAL VÆRE SEVERDIG, MÅ DEN HA MINIMUM TO KVINNELIGE KARAKTERER, OG DE MÅ SNAKKE MED HVERANDRE OM NOE ANNET ENN EN MANN.

Harold Pinters skuespill *Hjemkomsten* stryker selvsagt på denne testen med glans, ettersom stykket med ett unntak er befolket kun av menn. Det er stappfullt av maskulin energi og ulike uttrykk for mannsroller, der kvinnens plass ser ut til å være på sidelinjen og i periferien av tilværelsen, slik den defineres av mennene.

Da Pinter ble tildelt Nobelprisen i litteratur i 2005, var det blant annet med den begrunnelse at skuespillene hans «avdekker stupet under hverdagens plapring og tvinger seg inn i undertrykkelsens lukkede rom.» Og i *Hjemkomsten* føres vi virkelig inn i et slikt rom. Handlingen foregår i en leilighet i Nord-London, der en aldrende far bor sammen med sin bror og to av sønnene sine, og relasjonene mellom dem og hverdagen deres preges av maktkamp, vold og frykt. Inn i dette testosteronfylte universet vender etter hvert den tredje og «vellykkede» sønnen tilbake til barndomshjemmet sammen med sin kone Ruth, stykkets eneste kvinnelige karakter.

Publikum blir tilskuere til et avgrenset rom, en leilighet, der relasjonene er blitt ritualiserte, og som har klare regler og tabuer. Faren Max forsøker å tviholde på sin autoritet som patriark, sønnen Lenny uttrykker makt gjennom sex, og den yngste sønnen Joey forsøker bokstavelig talt å slå gjennom ved hjelp av rå styrke, som bokser. Når den tredje sønnen Teddy, som har doktorgrad og er filosofiprofessor i USA, trer inn i denne lille verdenen, bringer han en ny form for makt med seg, ettersom han ikke bare er vellykket akademisk og yrkesmessig, men også har lyktes med å skaffe seg kone og barn.

Et av de presserende spørsmålene stykket stiller, er altså hvem som har makt over hvem, og hva som skjer når makrelasjoner endres i en familie og i et samfunn. I en verden i endring er ikke alder lenger en garanti for respekt, og følgelig blir Max' atferd lett gjenstand for hån og latterliggjøring. Sønnenes begrensede emosjonelle repertoar blir påtakelig utilstrekkelig, og deres måte å gjøre seg gjeldende i verden på, blir gjennom seksualisert og fysisk vold.

Vi er etter hvert blitt så vant til framstillinger av vold at vi kan oppleve oss selv som immune og avstumpe, men den intime og selvfølgelige volden vi ser i *Hjemkomsten*, er fortsatt forstyrrende og sjokkerende. Dette gjelder både den fysiske og den verbale volden karakterene utsettes for. Volden og misbruket er så selvfølgelig og dagligdags at det blir påtrengende og ubehagelig for tilskueren, og karakterene både utøver og blir gjenstand for vold nesten uten at det fremkalles følelser hos dem. Dette gjelder ikke minst for Ruth, som tar beslutninger det kan være vanskelig å forstå, og som fremstår nærmest absurde og umotiverte.

Men selv om Ruth er den eneste kvinnelige karakteren vi fysisk møter på scenen, er *Hjemkomsten* faktisk et drama fullt av kvinner. Dialogen i stykket kretser i stor grad rundt alternative virkeligheter, om livet slik det kunne ha vært, hadde ting bare vært litt annerledes, og det viser seg at for alle de mannlige karakterene er den virkeligheten som kunne og burde ha vært, knyttet til kvinner. Når man hører etter, oppdager man at noe av det mest fremtredende i stykket er savnet etter en kone, en mor, mennene diskuterer muligheten for fortsatt å bli gift og stifte familie, eller de kommenterer tilfeldige kvinner, prostituerte eller svigerinnen.

Men disse mennene er ute av stand til å forstå hva som skal til for å oppnå det de ønsker seg, og det blir tydelig at de lever og tenker i en håpløst stivnet og antikvert kontekst.

Alle kvinner ser ut til å være hore og madonna i samme person, og ingen av mennene ser ut til å være

i stand til å se kvinner som virkelige mennesker. Max' avdøde kone og guttenes mor er en sentral karakter i stykket uten noen gang å være fysisk til stede, og skildringene av henne veksler mellom det ømme, kjærlige og nære til det grove og fullstendig uhørte.

Når man først blir oppmerksom på hvor stor plass kvinnene har i *Hjemkomsten*, er det som om vi observerer en omvendt Bechdel-test. Vi har ikke kvinner som snakker sammen om noe annet enn menn, men mannlige karakterer som stadig vender tilbake til kvinner som samtaletema. De mange kvinnene som omtales og kommenteres, er mødre, elskerinner og horer, og de representerer nærhet, forakt, kjærlighet, nedrigheit, mulighet og avgrunn – alt i en salig blanding. Men felles for dem alle, er at de kun eksisterer som en mannlige konstruksjon – det er bare fortellingen om dem vi får tilgang til, gjennom mennenes drømmer, minner og frustrasjoner.

Heller ikke Ruth er i stand til å se seg selv som noe i seg selv, men kun i relasjon til menn. Måten hun omtales på når hun kommer inn i hjemmet til alle sine inngiftede mannlige slektninger, er helt parallell til måten Max' avdøde kone omtales på, og Ruth ser ut til å være velkjent med denne omgangsformen. Vi får også klare hint om at Ruth ikke alltid har vært respektabel – hun har tydelig vært en annen før ekteskapet, og hun kjenner seg igjen i det miljøet mannen kommer fra, og hun går med på de tilsynelatende hårreisende forslagene faren og brødrene har for fremtiden hennes. Hennes tilbakevending til et samfunn hun egentlig har forlatt, er kan hende en form for hjemkomst for henne.

For hvem kommer egentlig hjem i dette stykket? Det opplagte svaret er selvsagt Teddy, som vender tilbake til barndomshjemmet for første gang på seks år. Men spørsmålet er om ikke alle karakterene opplever en form for hjemkomst i dette skuespillet, enten til et hjem som er forlatt eller til noe eller noen som har manglet i tilværelsen, og som de tror de trenger. Vi får ikke hjelp av Pinter til å forstå hva skuespillet handler om – det overlater han til stykket selv: «Dette er det som skjedde. Dette er det de sa. Dette er det de gjorde.» Det han imidlertid har sagt i klartekst, er at han mener det ikke er noen klare skiller mellom det som er virkelig, og det som ikke er det, eller mellom det som er sant, og det som er usant. En ting er ikke nødvendigvis sann eller usant; den kan være begge deler.

Dette er noe av det som gjør Pinter så krevende og så givende. Det du trenger for å forstå det som skjer, er det som skjer på scenen. Men som i livet ellers, er det som skjer mellom mennesker, vanskelig, selvmotsigende og frustrerende. Gjennom det litterære språket illustrerer Pinter at den talen vi hører, det vi sier, er en strategi for å dekke over nakenhet.

Pinter var i høyeste grad en skildrer av det moderne samfunnet, ikke bare i Storbritannia, men i store deler av den vestlige verden som tok form etter andre verdenskrig, og hans fokus var mer enn noe annet på familie og personlige forhold. Men selv om han var en mester i å skildre intime relasjoner mellom familiemedlemmer, og på mange måter kan kalles det privates dramatiker, var Pinter også en svært politisk engasjert mann. Skuespillene hans kan også leses politisk, og de private og intime skildringene speiler et samfunn som endres – et samfunn der relasjonene ikke er gitt, og der utviklingen ikke er forutsigbar. Det er interessant at dette stykket fortsatt snakker til oss, om enn på andre måter enn da det hadde premiere midt på 1960-tallet. Det er fortsatt voldsomt, fortsatt støtende og rystende, og det er fortsatt til dels uforståelig. Men dette er kan hende fordi valgene våre ofte er nettopp uforståelige, også for oss selv? Stykket stiller ubehagelige spørsmål om vår evne til å foreta frie valg som selvstendige mennesker, og hva som egentlig ligger bak de valgene vi foretar oss.

Av **Brita Strand Rangnes**
Førstelektor ved UIS

TANKER OMKRING SCENOGRAFIEN

I gammel japansk zen billed kunst lader man tit dele af billedet være urørt for at give plads til "intetheden" og derved lade beskuersens fantasi selv udfylde de tomme elementer i billedet. At værne om ingenting for at give plads for noget andet. Ikke at "Hjemkomsten" har meget med japansk zen kunst at gøre men ORDET i er så stærkt i dette stykke at det skal have en særlig plads på det scenografiske lærred få at få sin rette opmærksomhed!

I manuskriptets regi linjer står der at handlingen udspiller sig i en stue. En del af stuens væg er brudt ned. Udover trappe, døre, entree er der ellers ret få elementer i rummet. Så Pinter arbejder allerede her med et psykologisk rum der afspejler den "sammenstyrtede" familie konstellation og med den ikoniske gamle lænestol centeret i rummet, som en tragisk ramponeret trone.. Dette er i mange af opførelserne af "Hjemkomsten" genskabt som det står anført.

Vi har i denne version af stykket valgt at tage den et skridt yderligere. For at opnå en større ærlighed i rummet har vi valgt at "fjerne" væggene helt. Forstået på den måde at ved ikke at scenografere selve teaterrummet men lade stå helt råt og ubehandlet som en ikke kommenteret scenografisk ramme om fortællingen arbejder vi netop med en "intethed" der skal give plads til "ordet". Midt i dette blottede rum er gulvet nu den kamplads hvor magt spillet nu udfolder sig. Med et par nye elementer tilføjet.. Bl a et stort akvarie der har stået uberørt i årevis og derved skabt sit eget "ikke - liv" som en stor grøn

boblende påmindelse om den ukontrollerbare natur.

Publikum ankommer ind i selve scenografien og det står dem frit at gå rundt og nær studerer rekvisitter etc. Det har derfor også været en vigtig faktor at detalje graden er høj! Derudover giver det også en følelse af at være "en del" af rummet. Den 4 væg er på denne måde til dels nedbrudt og der fremstår et ærlighed og en form for hudløshed.

Tiden er med klare referencer til 70érnes udkants London men vi har samtidig forbeholdt os en kunstnerisk frihed til at lade den være flydende og trække på nutidige stilarter og udtryk. Dette gælder ikke mindst kostumerne der ved denne blanding også rammer en forhåbentlig vedkommenhed der vil give genklang hos beskueren.

Av **Simon Witzansky**
Scenograf





HJEMKOMSTEN

PREMIERE I TEATERHALLEN 30. JANUAR

AV HAROLD PINTER

OVERSATT AV PÅL LØKKEBERG

REGISSØR PETER NÆSS

SCENOGRAF & KOSTYMEDESIGNER SIMON HOLK WITZANSKY

KOMPONIST NILS PETER MOLVÆR

LYSDESIGNER KARL OSKAR SØRDAL

DRAMATURG MATILDE HOLDHUS

MASKØR JILL TONJE HOLTER

FORLAG NORDISKA APS

ALL SCENOGRAFI OG KOSTYMER ER TILVIRKET
VED TEATRETS EGNE VERKSTEDER.